UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA ITALIANAS

JULIANA YUKIKO AKISAWA DA SILVA

**Ou de um ou de qualquer um: apropriações do teatro de Luigi Pirandello
para a representação e para a leitura**

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2017

JULIANA YUKIKO AKISAWA DA SILVA

**Ou de um ou de qualquer um: apropriações do teatro de Luigi Pirandello para a
representação e para a leitura**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Língua, Literatura e Cultura Italianas do
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Lucia Wataghin

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586o Silva, Juliana Yukiko Akisawa da
Ou de um ou de qualquer um: apropriações do teatro
de Luigi Pirandello para a representação e para a
leitura / Juliana Yukiko Akisawa da Silva ;
orientadora Lucia Wataghin. - São Paulo, 2017.
146 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Luigi Pirandello. 2. Teatro. 3. Tradução. 4.
Contemporaneidade. 5. Grupo TAPA. I. Wataghin,
Lucia, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

SILVA, J. Y. A. da. **Ou de um ou de qualquer um: apropriações do teatro de Luigi Pirandello para a representação e para a leitura.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para o Tricolor carioca Romildo,
que me apresentou as obras de Luigi Pirandello.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Isabel Mutsuko Akisawa Silva e Osny Aparecido da Silva (*in memoriam*), pelo incentivo ao estudo e pelo apoio de sempre.

Ao Romildo Gregorio de Lira, meu companheiro de vida e meu melhor amigo, que sempre torna as caminhadas tortuosas mais leves.

Às minhas irmãs, Luciana Yumi Akisawa Silva e Viviana Yuriko Akisawa Silva, pelo incentivo, mesmo desconhecendo o meu objeto de estudo.

Aos meus amigos Juliana Dias de Almeida Martinez, Juliana Sá Teles de Oliveira Molina, Janete Maria de Carvalho e Leandro Sumida Garcia, que, cada um a seu modo, me ajudaram academicamente e em outras situações da vida.

À Viviane Carvalho de Oliveira por ter me ensinado italiano e ter mostrado muitas direções da área acadêmica.

Ao Grupo TAPA, cujo trabalho inspirou e permitiu realizar a parte mais divertida desta pesquisa. Em especial agradeço: Eduardo Tolentino de Araújo, Rita Giovanna, Daniel Volpi e Natalia Moço.

Às professoras Maria Sílvia Betti e Mariarosaria Fabris pelas sugestões feitas na banca de qualificação que contribuíram para o aprimoramento desta pesquisa.

À professora Lucia Wataghin pela orientação e oportunidade de aprendizado.

Agradeço ainda aos órgãos que auxiliaram no desenvolvimento desta pesquisa: Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes, Centro de Documentação/Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo e Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

RESUMO

SILVA, J. Y. A. da. **Ou de um ou de qualquer um: apropriações do teatro de Luigi Pirandello para a representação e para a leitura.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Luigi Pirandello destacou-se no teatro pela inovação de seus textos. Além de compor peças, criou sua própria companhia teatral, na qual atuou como diretor. Sob críticas e aplausos, seu trabalho ganhou repercussão internacional, inclusive no teatro brasileiro. As peças de Pirandello ainda marcam presença no cenário contemporâneo das artes cênicas brasileira, destacando-se os trabalhos da companhia teatral Grupo TAPA. Existe a problemática da escassez de traduções de obras teatrais de Pirandello disponíveis no mercado editorial brasileiro e as traduções existentes dificilmente são apropriadas para realizar o trabalho de cena. Diante dessa situação, o Grupo TAPA realizou a tradução da peça *O di uno o di nessuno* para posteriormente apresentá-la nos palcos. Assim, esta pesquisa aborda as especificidades da tradução teatral, bem como efetua o cotejo entre o texto original, a tradução realizada pelo Grupo TAPA e a tradução literária de Davi Pessoa.

Palavras-chave: Luigi Pirandello. Teatro. Tradução. Contemporaneidade. Grupo TAPA.

ABSTRACT

SILVA, J. Y. A. da. **Belonging to one or to anyone: appropriations of Luigi Pirandello's theater script for the representation and for the reading.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Luigi Pirandello has distinguished himself through the innovation in his theater scripts. In addition to writing plays, he created his own theater group where he was the director. Under criticism and applause, his work has reverberated internationally, including the Brazilian Theater. Pirandello's plays are still present in the contemporary scene of Brazilian performing arts, with the works of the theater company *Grupo TAPA* standing out. There is a problem concerning the scarcity of Pirandello's theater scripts that are translated and available at the Brazilian publishing market; in addition, such translated texts are seldom proper for scene work. Within such context, *Grupo TAPA* translated the play *O di uno o di nessuno* in order to present it afterwards. Thus this research will study the traits of the theatrical translation and then compare the original text, the *Grupo TAPA*'s translation and the literary translation done by Davi Pessoa.

Key words: Luigi Pirandello. Theater. Translation. Contemporaneity. Grupo TAPA.

RIASSUNTO

SILVA, J. Y. A. da. **O di uno o di qualsiasi uno : appropriazioni del teatro di Luigi Pirandello per la rappresentazione e per la lettura.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Luigi Pirandello si è distinto nel teatro per l'innovazione dei suoi testi. Oltre ad avere composto opere teatrali, ha creato la sua propria compagnia teatrale, di cui è stato direttore. Tra critiche e applausi, il suo lavoro è stato riconosciuto internazionalmente ed ha avuto uno spazio anche nel teatro brasiliano. Le opere di Pirandello sono ancora presentate nei teatri brasiliani, dove si distinguono in particolare i lavori della compagnia teatrale Grupo TAPA. Ci sono poche traduzioni di opere teatrali di Pirandello disponibili nel mercato editoriale brasiliano e le traduzioni esistenti raramente sono adeguate al lavoro di scena. Per questi motivi il Grupo TAPA ha tradotto la pièce *O di uno o di nessuno* per presentarla sul palcoscenico. La presente ricerca abborderà le specificità della traduzione teatrale e presenterà riflessioni sui rapporti tra il testo originale, la traduzione del Grupo TAPA e la traduzione letteraria di Davi Pessoa.

Parole chiave: Luigi Pirandello. Teatro. Traduzione. Contemporaneità. Grupo TAPA.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Charge sobre o <i>Teatro dei Dodici</i>	8
Imagem 2 – Charge sobre as primeiras apresentações do <i>Teatro d'Arte di Roma</i> ...	9
Imagem 3 – Processo de verificação da censura em relação aos textos teatrais.....	28
Imagem 4 – Esquema da tradução teatral na visão de Patrice Pavis.....	36
Imagem 5 – Cartaz da peça <i>De um ou de nenhum</i> , do Grupo TAPA.....	55
Imagem 6 – Foto do espetáculo <i>De um ou de nenhum</i> , do Grupo TAPA.....	55
Imagem 7 – Foto dos personagens principais da peça <i>De um ou de nenhum</i> , do Grupo TAPA.....	56
Imagem 8 – Foto do espetáculo <i>De um ou de nenhum</i> , do Grupo TAPA.....	57
Imagem 9 – Foto do espetáculo <i>De um ou de nenhum</i> , do Grupo TAPA.....	57
Imagem 10 – Foto do espetáculo <i>De um ou de nenhum</i> , do Grupo TAPA.....	58

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Número de peças por década.....	20
Gráfico 2 – Idioma utilizado nas apresentações.....	21
Gráfico 3 – Peças de Pirandello entre 1930 e 1949.....	24

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Peças de Luigi Pirandello apresentadas na cidade de São Paulo de 1923 a 2013.....	13
Tabela 2 – Traduções brasileiras de textos teatrais de Luigi Pirandello.....	46
Tabela 3 – Escolhas estratégicas.....	61
Tabela 4 – Colocação pronominal.....	63
Tabela 5 – Domesticação.....	66
Tabela 6 – Tradução e interpretação distintas.....	69
Tabela 7 – Redução e supressão.....	70
Tabela 8 – Junções e resumos.....	75
Tabela 9 – Personagens.....	81

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1 Luigi Pirandello e seu teatro.....	4
1.1 Histórico do trabalho teatral de Luigi Pirandello.....	4
1.2 Presença do teatro de Pirandello em São Paulo.....	11
1.2.1 A Campanha de Nacionalização.....	23
1.2.2 A censura no teatro.....	26
2 Tradução teatral.....	31
2.1 Características do texto teatral.....	31
2.2 Aspectos da tradução teatral.....	35
2.3 A tradução de obras de Luigi Pirandello no Brasil.....	43
3 A tradução para a encenação e a tradução literária.....	49
3.1 O Grupo TAPA.....	49
3.2 O Grupo TAPA e as peças de Luigi Pirandello.....	51
Considerações Finais.....	85
Referências bibliográficas.....	87
Referências digitais.....	90
Apêndice I – Entrevista com o diretor da peça <i>De um ou de nenhum</i> , Eduardo Tolentino de Araújo.....	92
Anexo I - Documento do Arquivo Miroel Silveira referente à peça Vestir os nus.....	97
Anexo II - Documento do Arquivo Miroel Silveira referente à peça O Azarento.....	108
Anexo III – Tradução do Grupo TAPA.....	111

O artista é o tradutor universal.

Octavio Paz

Introdução

Luigi Pirandello, escritor premiado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1934, ficou reconhecido mundialmente, principalmente devido à composição de textos teatrais. Com essa sua dramaturgia, Pirandello contribuiu para a inspiração de trabalhos de companhias teatrais estrangeiras e nacionais, estando presente, inclusive, nos palcos paulistanos do passado e da contemporaneidade.

Considerando a repercussão de suas produções teatrais na Itália e no exterior, Pirandello, no ensaio *Teatro e letteratura*¹, apresenta a seguinte ressalva: “quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti attori e tante traduzioni, più o meno fedeli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all’originale.”² O autor aponta, assim, que independentemente da fidelidade de uma apresentação e da competência dos profissionais envolvidos, nunca um texto teatral será concretizado fielmente, como o dramaturgo imaginou.

Diante da afirmativa de Pirandello, surgem questionamentos sobre a influência da tradução de um texto teatral em sua concretização, tais como: a) a tradução teatral disponível no mercado editorial atende as necessidades de companhias teatrais ao levarem um texto para o palco? b) ter o texto traduzido é suficiente para concretizá-lo no palco? c) há limites para que as companhias interfiram no texto ao levá-lo ao palco?

Diante da expressividade do teatro pirandelliano, inclusive na atualidade, e das ideias de Pirandello em relação à concretização de peças teatrais, esta pesquisa abordará a presença da obra desse autor no cenário contemporâneo paulistano, por meio da apresentação do Grupo TAPA, enfatizando as diferenças entre a tradução literária e a tradução teatral que visa uma futura apresentação.

Para desenvolver a pesquisa, primeiramente foi realizado o levantamento das peças concretizadas, cuja inspiração das companhias teatrais foi advinda de obras de Luigi Pirandello, apresentadas na cidade de São Paulo. Nesta etapa, foram pesquisados materiais datados da década de 1920 até o ano de 2013, a fim de verificar, em números, a presença de Luigi Pirandello nos palcos. Para tanto, foram consultados o acervo digital do Jornal Folha de São Paulo, o qual entre 1921 e 1959 era denominado Folha da Manhã, exemplares da revista

¹ Disponível em: http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti_teatro_e_letteratura.html. Acesso em: 1 fev. 2013.

² “Aquele que será visto no teatro não é e não poderá ser senão uma tradução cênica. Tantos atores e tantas traduções, mais ou menos fieis, mais ou menos felizes, mas, como qualquer tradução, sempre e inevitavelmente inferior ao original.”. Tradução da autora.

Veja São Paulo publicados entre 2002 e 2012, o Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, o Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, além do livro *Os caminhos do teatro paulista: Um panorama registrado em críticas*, de autoria de Clóvis Garcia.

A partir desse levantamento, foi possível delinear o quantitativo de peças exibidas, além de observar as particularidades da história brasileira que influenciaram de alguma maneira as apresentações teatrais, gerando alterações no texto e no espetáculo.

A segunda parte desta pesquisa diz respeito às especificidades do texto teatral e à tradução desse tipo de texto.

Após verificar brevemente o histórico de apresentações de peças de Pirandello e os aspectos da tradução teatral, será analisado, na terceira parte desta pesquisa, o modo como o texto de Luigi Pirandello é utilizado na contemporaneidade por uma das companhias teatrais brasileiras mais notáveis: o Grupo TAPA. Nesta etapa, será considerada, principalmente, a tradução elaborada pela companhia do texto *Ou de um ou de nenhum*, que visava a futura encenação do espetáculo *De um ou de nenhum*. Além disso, será realizado o cotejo com a tradução direcionada para a leitura da obra.

Ao estudar a montagem *De um ou de nenhum* do Grupo TAPA, serão verificadas 1) quais estratégias foram utilizadas pelo grupo no início do trabalho, 2) a tradução do texto *O di uno o di nessuno*, para que a peça não perdesse a essência do texto de Pirandello e não houvesse o risco de rejeições e de falta de entendimento por parte do público diante das realidades distintas entre a época em que o texto foi escrito e o ano de estreia de *De um ou de nenhum*, e, por fim, 3) a questão da diferença de contextos sociais entre Brasil e Itália, enquanto outro aspecto passível de sofrer adaptações a fim de evitar o estranhamento do público diante da apresentação.

Por meio dos levantamentos históricos e do estudo acerca das traduções literária e teatral, com esta pesquisa, também espera-se refletir sobre o modo brasileiro de apresentar Luigi Pirandello. Remetendo ao romance *Um, nenhum e cem mil*, por meio das reflexões do personagem Vitangelo Moscarda, Pirandello questiona se a realidade é única para todos. No decorrer do romance, tem-se a resposta negativa. Entre os enredos considerados polêmicos e as características próprias que fizeram do teatro de Pirandello um marco no campo das artes cênicas, houve diferentes olhares diante de uma mesma obra, bem como diferentes interpretações e transposições para os palcos da cidade de São Paulo, por parte de companhias teatrais. *Seis personagens à procura de um autor* foi chamada pelo próprio autor de *commedia da fare*, por apresentar personagens que expõem seus dramas para que sejam

encenados . Diante da arte de interpretar e encarnar personagens, pode-se dizer que os textos teatrais, de modo geral, são obras por fazer, pois uma mesma peça pode ser encenada das mais variadas formas, sem perder a essência contida no texto.

1 Luigi Pirandello e seu teatro

Luigi Pirandello (1867-1936) foi um dos principais nomes da literatura italiana da primeira metade do século XX. Sua vasta obra compreende trabalhos em diferentes gêneros textuais como o romance, poesia e teatro. Reconhecendo o valor de sua obra para a literatura universal, a Academia Sueca concedeu-lhe o Prêmio Nobel de Literatura em 1934.

Neste capítulo será apresentado um breve histórico do trabalho teatral de Pirandello e como este se faz presente na cena teatral paulistana, desde as suas primeiras apresentações até os dias atuais.

1.1 Histórico do trabalho teatral de Luigi Pirandello

A obra teatral de Luigi Pirandello foi um marco do teatro moderno. O humorismo e a concepção de teatro no teatro são algumas das características que tornam o seu teatro inovador e influente à dramaturgia do século XX.

O teatro pirandelliano possui obras escritas originalmente para o teatro e adaptações de novelas do próprio autor. Conforme Dias (2008, p. 16)³, dos 43 textos teatrais de Pirandello, 31 foram escritos, inicialmente, sob a forma de novela. O primeiro texto concretizado para exibição de uma peça foi apresentado em 1910, no teatro *Metastasio di Roma*, com a obra *O torniquete* e da adaptação da novela *Os Limões da Sicília*.

Apesar de Pirandello defender que a exibição de uma obra teatral nunca é uma representação fiel do texto, o próprio dramaturgo notou a necessidade de realizar alterações no momento da montagem cênica. Conforme Ribeiro (2010, p. 144), Pirandello praticamente reescreveu trechos do texto de *Seis personagens à procura de um autor* ao encená-lo com a sua trupe do *Teatro d'Arte di Roma*. As alterações efetuadas ocorreram no diálogo e houve notável aumento das didascálias, para esclarecer da maneira mais detalhada possível o modo como o escritor imaginou a concretização do texto.

Em seu teatro, Pirandello explorou velhos temas sob uma nova forma. A máscara, elemento clássico do teatro na representação da comédia e da tragédia, ganhou um novo sentido no seu teatro, tanto que o livro que traz a sua coletânea de peças teatrais é intitulado *Maschere Nude*. Personagens são obrigadas a adotar certos comportamentos que nem sempre

³ DIAS, Maurício Santana. Baú de Máscaras: O laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, LUIGI. *40 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

correspondem à sua realidade, a fim de se inserirem na sociedade. Assim, as máscaras denunciam a hipocrisia e o fingimento como artifício para a sobrevivência social.

Outra característica marcante presente nas obras de Pirandello é o que ele denominou de Humorismo, explicado no ensaio *L'Umorismo*. Em resumo, o Humorismo é caracterizado como uma situação que, à primeira vista, provoca o riso. Porém, ao analisar o motivo, ter-se-á o que o autor denomina de “sentimento do contrário”. Para melhor ilustrar o Humorismo, Pirandello o exemplifica com a imagem da velha senhora:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, mas che forse soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più adentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario⁴. (PIRANDELLO, 2009, p. 126)

Por meio desse exemplo, Pirandello explica a diferença entre o cômico e o Humorismo. No Humorismo, o fato esconde certa melancolia por trás do que aparenta ser hilário.

O teatro de Luigi Pirandello ainda é marcado pela renovação. *Seis personagens à procura de um autor*, por exemplo, além do enredo, provocou a surpresa nos espectadores por apresentar as cortinas erguidas, o palco vazio e os personagens posicionarem-se na plateia para dirigirem-se ao palco. Além de *Seis personagens à procura de um autor*, as peças *Cada um ao seu modo* e *Esta noite se improvisa* compõem a chamada trilogia “O teatro no teatro”. Segundo Guinsburg (1999, p. 9), a trilogia ganhou destaque porque são as obras em que Pirandello “discute e problematiza mais diretamente o modo de ser da arte teatral e,

⁴ Vejo uma velha senhora, com cabelos tingidos, todo untado não se sabe com qual horrível pomada, e toda desajeitadamente pintada e vestida com roupas juvenis. Dou risada. Advirto que aquela velha senhora é o contrário de que uma velha senhora respeitável deveria ser. Posso assim, à primeira vista e superficialmente, parar nesta impressão cômica. O cômico, no entanto, é uma advertência do contrário. Mas, se intervém em mim a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não possua nenhum prazer em parecer assim como um papagaio, mas que talvez sofra e o faz somente porque lamentavelmente se engana que, apresentada assim, escondendo as rugas e as câs, consiga manter o amor do marido muito mais jovem que ela, então eu não posso rir como anteriormente, porque, de fato, a reflexão, trabalhando em mim, me fez ir além da primeira advertência, ou melhor, me fez entrar mais em seu interior: aquela primeira advertência do contrário me fez passar a esse sentimento do contrário. (tradução da autora)

sobretudo, o estatuto da personagem dramática”. As peças que compõem a trilogia “O teatro no teatro” marcaram a ruptura entre o palco e a plateia. Tal ideia contrariou elementos defendidos por Wagner⁵ e Zola⁶ no final do século XIX. Wagner defendia a separação entre palco e plateia, pois o palco era o lugar para onde o mito poderia realmente ter sua manifestação. Já Zola via o teatro como um instrumento para representar a vida cotidiana. Wagner tinha o palco como o lugar da ficção e Zola como uma extensão da realidade, porém ambos viam o teatro como algo bem delimitado, sendo a representação no palco de um lado e a plateia do outro. Diante das ideias teatrais de Wagner e Zola vigentes na época, Pirandello realizou o oposto nos palcos, tanto que foi tachado de louco ao apresentar *Seis personagens à procura de um autor*.

Inicialmente, o público italiano não estava preparado para assistir ao teatro moderno. Com isso, a repercussão acerca do trabalho teatral de Luigi Pirandello somente teve uma resposta positiva do público no exterior em 1925:

[...] um espetáculo encenado e dirigido por Pirandello, que teria sido um acontecimento em todo o mundo, em Roma se apresentou para uma magra fila de admiradores. Um espetáculo que teria sido um acontecimento em todo o mundo, mas que deveria ter sido duas vezes maior em Roma, onde não estamos verdadeiramente habituados a ver, nos grandes palcos, espetáculos que se aproximam das exigências do teatro moderno. (RIBEIRO, 2010, p. 171)

O trabalho de Pirandello em relação ao teatro não se resumiu somente à composição de textos teatrais. O dramaturgo criou sua própria companhia teatral que foi responsável pela apresentação de sua obra e a de outros dramaturgos.

A princípio, Pirandello criou o grupo teatral *Teatro dei dodici*, em 1924. O nome referia-se ao número de doze atores-componentes e também ao número de peças que Pirandello pretendia apresentar com esse grupo, considerando-se que a sua intenção era exibir peças de dramaturgos italianos e estrangeiros. O *Teatro dei dodici* conseguiu uma sede própria no Teatro Odescalchi, em Roma, e um incentivo financeiro de 250.000,00 liras italianas. Porém, após a saída de um dos atores, a companhia contou com onze membros, e passou a ser chamada pela imprensa, pejorativamente, de *Teatro degli undici*. Com a sede consolidada, ainda em 1924, o grupo fez sociedade e criou a companhia teatral *Teatro d'Arte di Roma*, responsabilizando Luigi Pirandello pela escolha do repertório, direção geral e

⁵ Wilhelm Richard Wagner, de origem alemã, realizou trabalhos na área artística destacando-se como maestro e compositor. Também atuou como diretor teatral.

⁶ Émile Zola, consagrado escritor francês pertencente ao Naturalismo, também escreveu peças teatrais.

cênica, bem como a seleção de pessoal artístico. O principal objetivo do *Teatro d'Arte di Roma* era realizar trabalhos por meio do *teatro d'eccezione*, o qual consistia em “un piccolo teatro, spregiudicato, festoso, antipuritano, antiletterario, artistico in senso popolare, rivoluzionario, e non conservatore, polemico in ogni manifestazione, e all' avanguardia di ogni più audace novità”⁷. (D'AMICO, TINTERRI, 1987, p. 16)

A vida do *Teatro d'Arte di Roma* pode ser dividida em três fases. A primeira, chamada de *stabile*, durou sessenta e cinco dias. Nesse período, os trabalhos da companhia foram desenvolvidos no Teatro Odescalchi. Após a reforma do teatro, a companhia não conseguiu fundos financeiros vantajosos para cobrir as despesas de manutenção da sede e remuneração dos artistas e demais trabalhadores envolvidos. A segunda fase, chamada de *nomade*, ocorreu entre 1926 e 1927. Sem uma sede própria, o *Teatro d'Arte di Roma* realizava apresentações em diversos teatros, inclusive no exterior. A terceira fase, de 1927 a 1928, foi uma nova tentativa de manter um teatro *stabile*. Desta vez, o grupo passou a utilizar as dependências do Teatro Argentina, em Roma.

Dentre os membros que compunham o *Teatro d'Arte di Roma*, destaca-se a atriz Marta Abba, a qual Pirandello conheceu em 1925 e que se tornou a sua musa. Marta Abba influenciou o trabalho de Pirandello, conforme descreve Ribeiro (2010, p. 163): “A partir deste período, o dramaturgo começa a compor peças com uma linguagem mais visual, em consonância com a matéria cênica, sempre contemplando a qualidade interpretativa da atriz [...]”.

A primeira apresentação foi realizada somente em 1925, após a finalização da reforma do Teatro Odescalchi. Os primeiros trabalhos que o grupo apresentou foram *Sagra del signore della nave*, de Pirandello, e *Gli dèi della montagna*, de autoria do escritor irlandês Lord Dunsany. No que diz respeito às representações dos textos de Pirandello, inicialmente, o grupo amargou fracassos e foi bastante criticado. As charges publicadas em revistas informativas sobre teatro e cinema são exemplos de críticas que a companhia teatral enfrentou, conforme é possível visualizar na Imagem 1 e na Imagem 2.

⁷ “Um pequeno teatro, sem preconceitos, festivo, antipuritano, antiliterário, artístico em senso popular, revolucionário, e não conservador, polêmico em cada manifestação e na vanguarda das novidades mais audazes.”. (tradução da autora)

Imagem 1 – Charge sobre o *Teatro dei Dodici*⁸

Fonte: D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. Pirandello capocomico: La Compagnia del Teatro D'Arte di Roma. Palermo: Sellerio, 1987.

⁸ Faremos um teatro equipado com todas as comodidades modernas. Em cada intervalo terá serviço de barbearia para os espectadores que tiverem necessidade do serviço. Ao invés de *buffet*, será aberta uma farmácia para os primeiros socorros mais urgentes. Para os casos desesperadores funcionará a Cruz Vermelha. Para os casos de loucura repentina e perigosa, terá um alienista de plantão. E será chamado "Teatro dos onze"...?! ...espectadores. (tradução da autora)

Imagem 2 - Charge sobre as primeiras apresentações do *Teatro d'Arte di Roma*⁹

L'inaugurazione del Teatro d'arte di P. Randello

Sei spettatori in cerca del direttore.

Fonte: D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. Pirandello capocomico: La Compagnia del Teatro D'Arte di Roma. Palermo: Sellerio, 1987.

Na imagem 2, o autor da charge realizou um trocadilho no título com o nome de Pirandello. O vocábulo isolado *randello*, significa bastão, porrete. Assim, nota-se o tom sarcástico entre o nome de Pirandello e a imagem dos seis espectadores à procura de um diretor que portam porrete ou calçado para atacar o diretor.

Soma-se à charge acima uma anedota que demonstra a insatisfação do público e sua debandada diante de peças pirandellianas:

Abbiamo incontrato Luigi Pirandello.

- Come va il Teatro d'Arte di Roma? Bene?

- Così è se vi pare. Io vedo il Teatro bene; ma bisognerà vedere come lo vede il pubblico il quale, come sapete, ha un altro punto di vista...

- Naturalmente: sta in platea...

- Niente affatto: il pubblico, nel mio teatro, sta in palcoscenico; perché gli attori agiscono in platea e nei palchi.

- A che scopo?

- Allo scopo di fare entrare più persone nel teatro, dato che il palcoscenico è più grande della sala. A questo aggiungete che la cosa è molto originale.¹⁰

⁹ "Inauguração do teatro de P. Randello. Seis espectadores à procura do diretor." (tradução da autora)

¹⁰ "Encontramos Luigi Pirandello.

- Como vai o Teatro d'Arte di Roma? Bem?

Pirandello e o *Teatro d'Arte di Roma* sofreram com o monopólio no teatro italiano imposto por Paolo Giordani, uma vez que o empresário controlava os teatros e selecionava as peças que poderiam ser apresentadas. Conforme já mencionado, inicialmente, os trabalhos de Pirandello junto ao *Teatro d'Arte di Roma* foram bastante criticados e, tendo em vista que Paolo Giordani selecionava peças que previam sucesso de público e retorno financeiro, o *Teatro d'Arte di Roma* teve dificuldades em realizar apresentações em grandes teatros das principais cidades italianas. A trupe realizava apresentações em cidades pequenas e, em geral, as peças não ficavam em cartaz por muito tempo. Diante desse quadro, o grupo realizou turnês no exterior. Muitas obras teatrais pirandellianas foram apresentadas primeiramente no exterior, como por exemplo *Diana e la Tuda*, a qual foi apresentada na Alemanha.

Em junho de 1925, a companhia teatral de Pirandello realizou apresentações em Paris e em Londres. Na França, textos pirandellianos já haviam sido apresentados, mas o público almejava assistir o Pirandello “autêntico”, conforme expõem D’Amico e Tintieri (1987, p. 26). Na ocasião, a única exigência feita ao grupo foi a de que as exhibições em palcos franceses fossem somente de peças escritas por Pirandello. Apesar do entusiasmo dos espectadores londrinos perante as obras de Pirandello, havia certa resistência às apresentações. Pirandello e sua trupe conseguiram se apresentar em Londres, porém, dois anos antes, em 1923, Lord Chamberlain havia proibido a tradução de obras de Pirandello, pois, em sua opinião, os textos “perturbavam a consciência” (D’AMICO, TINTERRI, 1987, p. 28). No entanto, em 1925, foi concedida uma autorização para o grupo se apresentar na cidade. Em outra ocasião, em outubro de 1925, o público de Berlim teve a oportunidade de apreciar o trabalho de Pirandello nos palcos, sendo *Seis personagens à procura de um autor* a peça mais aguardada.

Mesmo na Itália, após as primeiras polêmicas ocasionadas pelo recebimento de dinheiro advindo do Partido Fascista e por uma forma nova de representar, a companhia obteve sucessos nas apresentações. *Seis personagens à procura de um autor*, por exemplo, em um primeiro momento foi criticada ao ser apresentada em Roma. Mas, em Milão, obteve aplausos e elogios, o que contribuiu para reverter a opinião do público diante de outras peças pirandellianas apresentadas pelo *Teatro d'Arte di Roma*.

- Assim é, se lhe parece. Eu vejo o Teatro bem. Mas haverá necessidade de ver como o vê o público, o qual, como sabem, possui outro ponto de vista.

- Naturalmente, está na plateia.

- Absolutamente: o público, no meu teatro, está no palco; porque os atores agem na plateia e nos palcos.

- Com qual propósito?

- Com o propósito de fazer entrar mais pessoas no teatro, pois o palco é maior que a sala. A isso, acrescentem que a coisa é muito original.” (tradução da autora)

Assim, apesar das críticas iniciais, oriundas da incompreensão em relação às inovações apresentadas, os trabalhos de Pirandello no teatro foram importantes para o teatro moderno, principalmente, os textos teatrais de sua própria autoria. Apesar do sucesso nas turnês internacionais e a utilização de recursos financeiros do próprio Pirandello, o *Teatro d'Arte di Roma* não conseguiu manter seu trabalho artístico em cena por muito tempo e a companhia foi desfeita em agosto de 1928.

Com a turnê internacional do *Teatro d'Arte di Roma*, realizada em 1927, o público da América Latina, inclusive espectadores da cidade de São Paulo, pôde contemplar o trabalho de Luigi Pirandello na condição de diretor da companhia teatral. E é a presença do teatro pirandelliano em São Paulo que será abordada a seguir.

1.2 Presença do teatro de Pirandello em São Paulo

Em 1927, um ano antes da extinção do *Teatro d'Arte di Roma*, a América Latina teve a oportunidade de receber os espetáculos teatrais organizados pela companhia liderada por Pirandello. Foram três meses de apresentações na Argentina, Uruguai e Brasil, sendo que as apresentações em território brasileiro se deram em teatros da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Quando o *Teatro d'Arte di Roma* realizou as apresentações em São Paulo, o trabalho de Luigi Pirandello era aguardado com certa ansiedade. O jornal *Folha da Manhã*, de 20 de agosto de 1927, anunciou com entusiasmo a vinda de Pirandello:

A companhia 'Theatro de Arte de Roma' é uma das mais belas e uteis expressões do esforço nacional da Italia Nova. [...] Coube a Luigi Pirandello superintender essa louvável e patriótica cruzada artística nacional. Realizada a 'tourné' através das principais cidades italianas, era natural que a Companhia do 'Theatro de Arte de Roma' saísse para o estrangeiro, levando as populações mais civilizadas não somente o fructo de seu trabalho edificante como horas de precioso enlevo artístico. A companhia dirigida por Pirandello acaba de fascinar o publico de Buenos Aires e vem agora a S. Paulo executar o mesmo programma de propaganda artística a que se propoz. Vamos pessoalmente, pois, conhecer esse velhinho eternamente moço que se chama Luigi Pirandello e cuja capacidade de trabalho verdadeiramente genial de ha muito vem assombrando seus contemporâneos¹¹.

¹¹ Foi mantida a grafia original publicada no jornal. *Folha da Manhã*, 20 ago. 1927, p. 6.

Para entender esse entusiasmo, é interessante verificar que a cidade de São Paulo vivenciava, nas últimas décadas, profundas mudanças. Até meados do século XIX, a cidade mantinha-se pequena e pacata, apesar de ser capital da província de São Paulo. Mas a configuração da cidade foi alterada pela conjunção de três fatores:

- o crescimento econômico gerado pelo cultivo do café no interior da província;
- o desenvolvimento de ferrovias que auxiliassem o escoamento do café ao porto de Santos, onde era embarcado aos mercados internacionais;
- a chegada maciça de imigrantes europeus, principalmente italianos e espanhóis, para substituir a mão de obra escrava nas lavouras.

A ferrovia, ao atravessar a cidade de São Paulo, dinamizou suas atividades econômicas, bem como criou novos centros de povoamento. Esse povoamento foi beneficiado pelas grandes levadas de imigrantes, pois nem todos se dirigiram às lavouras cafeeiras. Muitos desses imigrantes eram artesãos ou tinham conhecimentos técnicos, que foram importantes para o surgimento das primeiras indústrias da cidade. Por fim, muitos dos fazendeiros que enriqueceram com o cultivo do café fixaram residência na cidade e aplicaram parte de seus lucros na cidade. Assim, o crescimento populacional e econômico da cidade acelerado nessas últimas décadas a elevou ao papel de destaque na economia e política brasileira. Tal abundância, porém, carecia de um lustro cultural, que a colocasse em pé de igualdade com as grandes metrópoles da América do Sul (Buenos Aires e Rio de Janeiro) e, por que não, do mundo. Assim, acompanhada do desenvolvimento econômico e tecnológico, as demandas culturais passaram a ser consideradas. A inauguração do Theatro Municipal, em 1911, bem como a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, são dois exemplos dessa demanda. São Paulo crescia e se via moderna economicamente e buscava expressar essa modernidade por meio das expressões artísticas.

Por conta disso, em 1927, ao contrário do que havia acontecido com a recepção do público italiano, não havia sinais de opiniões desfavoráveis em relação aos textos e às apresentações de Pirandello no Brasil. Em 1923, ano em que foi detectado o registro da primeira exibição de uma peça do dramaturgo siciliano em São Paulo, o jornal *Correio Paulistano* anunciou a apresentação de *Così è... se vi pare*, obra “de um dos mais festejados mestres do teatro italiano”. Assim, é notável que desde as primeiras apresentações na cidade de São Paulo, os trabalhos de Pirandello eram apreciados e sem vestígios da crítica que o escritor sofreu devido às renovações que inseriu em suas peças.

Como visto, as obras de Luigi Pirandello foram apresentadas nos palcos paulistanos desde a década de 20. Alguns textos, como *Seis personagens à procura de um autor*, foram

representados diversas vezes, porém, conforme detalha Costa (2013, p. 30), “cada leitura e encenação das peças do dramaturgo italiano no Brasil possuem o seu tempo, o que significa dizer que elas carregam a marca do momento e dos agentes envolvidos nesse processo.”. Ou seja, elementos como o contexto social e as características do período geraram algumas alterações ou adaptações das peças pirandellianas, de forma a serem aceitas (no caso de regimes repressores e censores) ou facilitadas a interpretação (para situar as discussões pirandellianas às discussões do momento).

Muito provavelmente, um mesmo texto concretizado nos anos de 1920 e, posteriormente, apresentado na década de 2000, possuíam diferenças. Além dos costumes sociais, acrescenta-se o fato do texto teatral ser uma obra incompleta que possibilita apresentações diversas. Na tabela a seguir, é possível visualizar o quantitativo de apresentações realizadas, bem como quais textos de Luigi Pirandello o público paulistano de diferentes gerações já teve a oportunidade de assistir:

Tabela 1 – Peças de Luigi Pirandello apresentadas na cidade de São Paulo de 1923 a 2013¹²

Ano	Peça	Companhia Teatral/Direção	Idioma
1923	Così è... (Se vi pare)	Compagnia Melato e Niccodemi	Italiano
1924	Pois é isso...	Companhia Jaime Costa	Português
1925	Chacun sa verité	Compagnie Dramatique Française	Francês
	Così è...Se vi pare	Compagnia Melato-Betrone	Italiano
1926	Sei personaggi in cerca d'autore	Compagnia Melato-Betrone	Italiano
	Il gioco delle parti	Compagnia Italiana Italia Almirante	Italiano
1927	Sei personaggi in cerca d'autore	Teatro d'Arte di Roma	Italiano
	L' amica delle mogli		Italiano
	Due in una		Italiano
	Il gioco delle parti		Italiano
	La vita che ti diedi		Italiano
	Ma non è una cosa seria		Italiano
	La morsa		Italiano
	Il berretto a sonagli		Italiano
	Enrico IV		Italiano
	Così è...Se vi pare		Italiano
	Come prima, meglio di prima		Italiano
	Diana e la Tuda		Italiano
1928	Pois é... Isso	Companhia Jaime Costa	Português

¹² Nesta tabela e a menção das peças neste capítulo optou-se por utilizar o nome original, ou seja, aquelas cuja nomenclatura é estrangeira não foram traduzidas para o português.

1929	Enrico IV	Compagnia Drammatica Italiana Teatro d'Arte di Milano	Italiano
	Tutto per Bene	Compagnia Drammatica Italiana Teatro d'Arte di Milano	Italiano
	Il piacere dell'onestà	Compagnia Drammatica Italiana Teatro d'Arte di Milano	Italiano
1930	Il berretto a sonagli	Compagnia Italo-Siciliana Marcollini	Italiano
	La patente	Compagnia Italo-Siciliana Marcollini	Italiano
1933	Non fare ad altri	Società Italiana Dopolavoro	Italiano
1934	Tutto per Bene	Società Italiana Dopolavoro	Italiano
1935	Sei personaggi in cerca d'autore	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
	Il gioco delle parti	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
1936	Così è...Se vi pare	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
1937	Pensaci,Giacomino	Società Italiana Dopolavoro	Italiano
	Tutto per Bene	Compagnia Italiana di Arte Drammatica Bragaglia	Italiano
	L'uomo dal fiore in bocca	Compagnia Italiana di Arte Drammatica Bragaglia	Italiano
	Ma non è una cosa seria	Compagnia Drammatica di opera Nazionale Dopolavoro	Italiano
1938	La patente	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
	Ma non è una cosa seria	Compagnia italiana di commedia Paula Borboni-Luigi Cimara	Italiano
	Come prima, meglio di prima	Compagnia italiana di commedia Paula Borboni-Luigi Cimara	Italiano
	La patente	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
1940	Il piacere dell'onestà	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
1941	Tutto per bene	Società Italiana di Cultura Muse Italiche	Italiano
1947	Vestire gli ignudi	Grande Compagnia Italiana di Commedie	Italiano
	Pensaci, Giacomino	Compagnia Italiana di Commedia Diana Torrieri- Sergio Tofano	Italiano
	La Morsa	Grande Compagnia Italiana Emma Gramatica	Italiano
	La vita che ti diedi	Grande Compagnia Italiana Emma Gramatica	Italiano
	Sei personaggi in cerca d'autore	Compagnia Italiana di Commedia Diana Torrieri-Sergio Tofano	Italiano
	Bella vita	Compagnia Italiana di Commedia Diana Torrieri-Sergio Tofano	Italiano
	Ma non è una cosa seria	Compagnia Italiana di Commedia Diana Torrieri-Sergio Tofano	Italiano
1948	Tutto per Bene	Compagnia di Arte Drammatica Italiana Giulio Donadio	Italiano

	Come tu mi vuoi	Compagnia Italiana di Commedia Evi Maltagliati e Luigi Cimara	Italiano
	Il piacere dell'onestà	Compagnia Italiana di Commedia Evi Maltagliati e Luigi Cimara	Italiano
1949	Il gioco delle parti	Società Italiana di Cultura Muse Italiane	Italiano
1950	O homem da flor na boca	Sociedade Brasileira de Comédia	Português
	O homem, a besta e a virtude	Direção Carla Civelli	Português
1951	O Imbecil	Escola de Arte Dramática	Português
	Sei personaggi in cerca d'autore	Compagnia del teatro italiano	Italiano
	Ao sair da vida	Escola de Arte Dramática	Português
	Seis personagens à procura de um autor	Teatro Brasileiro de Comédia	Português
	O Azarento	Direção Antunes Filho	Português
1952	Um imbecil	Escola de Arte Dramática	Português
1953	A verdade de cada um	Sociedade Brasileira de Comédia	Português
	Assim é... se lhe parece	Teatro Brasileiro de Comédia	Português
1954	L'Imbecille	Piccolo Teatro di Milano	Italiano
	La Patente	Piccolo Teatro di Milano	Italiano
	La Giarra	Piccolo Teatro di Milano	Italiano
	O prazer da honestidade	Direção de Carla Civelli	Português
1955	O prazer da honestidade	Direção de Carla Civelli	Português
	L'uomo dal fiore in bocca	Compagnia del teatro italiano	Italiano
	Não se sabe como	Teatro de Arena	Português
	Sei personaggi in cerca d'autore	Compagnia del Teatro Italiano	Italiano
	O imbecil	Teatro Experimental Mem de Sá	Português
	Seis personagens à procura de um autor	Sociedade dos Artistas Independentes	Português
1956	La patente	Pepino de Felipo	Italiano
	Amicissimi	Pepino de Felippo	Italiano
	Il berretto a sonagli	Compagnia Peppino de Felippo	Italiano
	Il dovere del medico	Instituto Italiano de Cultura	Italiano
	La Giarra	Instituto Italiano de Cultura	Italiano
1957	Lazzaro	Compagnia Italiana di Prosa	Italiano
	Henrique IV	Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso	Português
	Vestir os nus	Grupo Teatral Nosso Teatro	Português
1958	Vestir os nus	Teatro Brasileiro de Comédia	Português
	Liola	Teatro Stabile della Città di Genova	Italiano
	L' altro figlio	Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro	Italiano
1959	O Homem da Flor na Boca	Teatro Experimental do SESI	Português
1960	Seis personagens à procura de um autor	Companhia Tonia-Celi-Autran	Português
	L'uomo, la bestia e la virtù	Teatro Stabile della Città di Torino	Italiano
1961	Esta noite se improvisa	Companhia Nydia Lícia	Português
	O Homem da Flor na Boca	Grêmio Teatral da Congregação Mariana Santana	Português

1962	A Licença	Società Italiana Lega Italica	Italiano
	A Morsa		Português
	O homem da flor na boca		Português
1963	Seis personagens à procura de um autor	Associação Atlética Matarazzo	Português
1964	Vestire gli ignudi	Compagnia italiana di commedia Maner Lualdi	Italiano
1969	Liolà	Teatro Stabile di Catania	Italiano
	Os Gigantes da Montanha	Teatro Dois Mundos	Português
1970	Pensaci, Giacomino	Teatro Stabile San Babila di Milano	Italiano
1971	Só porque você quer	Companhia Paulo Autran	Português
1978	Sei personaggi in cerca d'autore	Compagnia Italiana di Commedia Teatro Mobile Giulio Bosetti	Italiano
1982	Ledo engano	Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo	Português
1983	Ma non è una cosa seria	Compagnia Italiana Teatro Arnaldo Ninchi	Italiano
	L'uomo, la bestia e la virtù	Compagnia Italiana Teatro Arnaldo Ninchi	Italiano
1984	Esta noite se improvisa	Grupo Divulgação	Português
1985	Pessoa e Pirandello	Teatro Brasileiro de Comédia	Português
	Liolà	Alunos do 3º ano do curso de teatro da USP	Português
1986	O Homem da Flor na Boca	Direção Carlos Palma	Português
	Seis personagens à procura de um autor	Direção Claudio Lucchesi	Português
1987	Seis personagens à procura de um autor	Compagnia Stabile di Teatro Mobile, da EAD - USP	Português
	Cada um a seu modo	Compagnia Stabile di Teatro Mobile, da EAD - USP	Português
	Seis personagens à procura de um autor	Direção Claudio Lucchesi	Português
	Um sonho (ou talvez não)	Direção Márcia Abujamra	Português
1988	O homem da flor na boca	Grupo Núcleo Teatro Oculto	Português
1989	Encontrarse	Direção Ulysses Pereira	Português
1991	Seis personagens à procura de um autor	Direção Paulo Autran	Português
1993	O homem da flor na boca	Direção Manoel Aranha	Português
1994	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
	Um político imbecil	Teatro da Praça	Português
1995	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
1996	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
1997	Assim é (se lhe parece)	Direção Alex Brasil	Português
1998	Assim é, se lhe parece	Apresentação fez parte da 49ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma	Português
1999	Méta-Méta	Direção Lucinda Failde	Português

	Seis personagens em busca de um autor	Companhia Jean Cocteau Repertory	Inglês
	Assim é (se lhe parece)	Direção Alex Brasil	Português
	Uno, nessuno e centomila	Direção Nestor Saied	Italiano
2002	Seis personagens à procura de um autor	Peça apresentada na 57ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma	Português
2003	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
2004	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
2005	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
	Os gigantes da montanha, antes	Companhia Satélite	Português
	Seis personagens à procura de um autor	Direção Marcelo Lazzaratto	Português
2006	Assim é, se lhe parece	Direção Yandra Firmo	Português
2007	O homem da flor na boca	Direção Daniel Torres	Português
	Assim parece	Direção Alex Brasil	Português
	Moscarda	Direção Valéria Lauand	Português
	O homem, a besta e a virtude	Direção Marcelo Lazzaratto	Português
2008	Moscarda	Direção Valéria Lauand	Português
	Como você me quer	Companhias Linhas Aéreas e Atelier Manufacturas	Português
	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
	Cada um a seu modo	Companhias Linhas Aéreas e Atelier Manufacturas	Português
	O homem, a besta e a virtude	Direção Marcelo Lazzaratto	Português
	Amargo siciliano	Grupo TAPA	Português
	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
2009	Amargo siciliano	Grupo TAPA	Português
	Auto da defunta nua	Atelier da Manufatura Suspeita	Português
	Os gigantes da montanha	Direção Roberto Alvin	Português
2010	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
	Amargo siciliano	Grupo TAPA	Português
2011	Amargo siciliano	Grupo TAPA	Português
	Adultério	Companhia Atores de Laura	Português
	Pira, Pirandello, Pira!	Direção Bárbara Bruno	Português
2012	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
	Amargo siciliano	Grupo TAPA	Português
	De um ou de nenhum	Grupo TAPA	Português
	Umnenhumcemmil	Direção Roberto Bacci	Português
	O homem, a besta e a virtude	Direção Marcelo Lazzaratto	Português
2013	O homem com a flor na boca	Direção Roberto Bacci	Português
	A poltrona escura	Direção Roberto Bacci	Português
	Umnenhumcemmil	Direção Roberto Bacci	Português

	O homem, a besta e a virtude	Direção Marcelo Lazzaratto	Português
	Personagens em busca de um autor	Direção Paulo Roffé	Português
	Os gigantes da montanha	Grupo Galpão	Português
	De um ou de nenhum	Grupo TAPA	Português

Fonte: Folha da Manhã; revista Veja São Paulo; arquivo Miroel Silveira; acervo do Theatro Municipal; GARCIA, Clovis. *Os Caminhos do teatro paulista: Um panorama registrado em críticas*. São Paulo: Prêmio, 2006.

Por meio das informações da tabela apresentada, nota-se a presença de Luigi Pirandello nos palcos da cidade de São Paulo desde 1923, sendo que em 1927, a companhia *Teatro d'Arte di Roma*, dirigida por Luigi Pirandello, apresentou 12 peças cujos textos eram de autoria de Pirandello. A estreia da companhia ocorreu em 25 de agosto de 1927, com a exibição de *Sei personaggi in cerca d'autore*. O jornal Folha da Manhã registrou que a primeira exibição foi “triumphal” e apresentada “com grande exito”¹³, exaltando-se as performances dos atores principais: Marta Abba e Lamberto Picasso.

Apesar da recepção aparente e majoritariamente positiva diante das apresentações do *Teatro d'Arte di Roma* em São Paulo, o teatro de Pirandello também gerou opiniões contrárias. As exibições das 12 peças, além de levarem o público à reflexão, contribuíram para a discussão em torno da renovação teatral pirandelliana:

Poucos têm sido os comediógrafos de carreira victoriosa mais rápida e menos ainda os de valor mais discutido que Luigi Pirandello. Não só a crítica, mas também aos espectadores as suas comedias empolgantes arrastam à discussão dos valores nellas evidenciados. E, em geral, divide-se em dois campos os que comentam. Uns que teimam em não ver no seu teatro nenhum traço de superioridade e outros que nelle vêem tudo e mais alguma coisa... Dahi afirmarem, uns que é um simples aplicador nos processos scenicos de uma dialectica engenhosa, mas, até certo ponto pouco efeito teatral e, outros, que é um inovador genial, um philosopho, um orientador, um formidável creador de symbolos reaccionários...¹⁴

Apesar das controvérsias em relação ao trabalho de Pirandello, suas obras despertaram o interesse tanto de companhias quanto de espectadores. No Brasil, frequentadores de teatro desejavam assistir as montagens teatrais de textos pirandellianos. Além de constituírem o merecido reconhecimento, as críticas também despertaram interesse e curiosidade sobre as obras do escritor. Principalmente nas décadas de 20 e 30, o público ansiava por espetáculos iguais ou semelhantes aos apresentados na Europa. Estando Luigi Pirandello como um dos

¹³ Foi mantida a grafia original publicada no jornal. *Folha da Manhã*, 26 ago. 1927, p. 6.

¹⁴ Foi mantida a grafia original do jornal. *Folha da Manhã*, 6 set. 1927, p. 6.

nomes importantes nas artes cênicas, concretizar suas obras no teatro tornou-se um meio para as companhias teatrais garantirem público. Além do lado financeiro, a reflexão em torno dos enredos também atraiu a atenção de grupos teatrais.

Em 1958, a tradicional companhia paulistana Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) enfrentava problemas com a escassez de público nas apresentações. Para comemorar seus 10 anos e, ao mesmo tempo, tentar alavancar seu público, o TBC optou por encenar *Vestir os nus*. Conforme entrevista do então diretor da companhia teatral, Alberto D'Aversa, “Pirandello foi escolhido antes de mais nada porque em todo o mundo, é agora que se descobre a importância deste homem de teatro.”¹⁵ D'Aversa classificou Pirandello como “autor de bilheteria” e elogiou a inteligência de suas obras.

Também perceptível nas informações da tabela é a presença da peça *Sei personaggi in cerca d'autore*. Apresentada em italiano e em língua portuguesa, o público de diferentes décadas teve a oportunidade de conhecer uma das obras mais famosas do repertório pirandelliano. Foram seis apresentações realizadas por companhias italianas e nove por companhias teatrais brasileiras na cidade de São Paulo.

O romance *Uno, nessuno e centomila* também ganhou espaço em meio às artes cênicas. Em 1999, o ator italiano Nestor Saied apresentou um monólogo inspirado neste romance pirandelliano. Em 2006, Yandra Firmo dirigiu a peça *Assim é, se lhe parece*, tendo como base, curiosamente, não a peça homônima, mas o romance *Uno, nessuno e centomila*. Em 2007, Valéria Lauand realizou sua adaptação para os palcos com a peça que leva o nome do personagem protagonista do mesmo romance: *Moscarda*. Em 2011, Bárbara Bruno dirigiu a peça *Pira, Pirandello, Pira!*, inspirada no romance em questão. Em 2012, entrou em cartaz *umnenhumcemmil*, a qual, juntamente com *A poltrona escura* e *O homem com a flor na boca*, compõe a trilogia de monólogos inspirados em obras de Luigi Pirandello, do diretor Roberto Bacci, encenados pelo ator Cacá Carvalho. Das apresentações da trilogia Pirandello, somente *A poltrona escura* possui o enredo baseado em três novelas, a saber, *Os pés na grama*, *O carrinho de mão* e *O sopro*.

Romance, novelas e o texto teatral pirandellianos foram fontes de inspiração para muitos profissionais atuantes na área das artes cênicas. Pirandello esteve presente nos palcos paulistanos desde a década de 1920. No gráfico 1, cujos números foram levantados por meio das informações contidas na tabela 1, é possível verificar o quantitativo, por década.

¹⁵ Jornal *Folha da Manhã*, 23 mar. 1958, p. 4.

Gráfico 1 – Número de peças por década

É notável a presença de obras de Pirandello no teatro da década de 20 até a contemporaneidade. Ressalta-se que há a possibilidade de ter apresentações que antecederam a década de 20, mas não foram registradas nos meios consultados para esta pesquisa. Além disso, possivelmente Pirandello foi apresentado em teatros amadores. Produções desse tipo dificilmente ganhavam alguma divulgação ou publicação de crítica.

Um fator a ser analisado em relação às peças levantadas é a questão do idioma utilizado nas apresentações, uma vez que tal aspecto apresenta indícios sobre o predomínio de companhias teatrais estrangeiras em São Paulo e o caráter elitista para esta atividade de entretenimento. Além da posição social da plateia, o quesito do idioma também refletiu a compreensão da peça por parte do público. Nota-se a influência da língua na composição do público-espectador. Conforme Macedo (2011, p. 53), o uso da língua materna facilitava o entendimento, visto que muitos iam ao teatro apenas para mostrar a sua posição social e não entenderiam os espetáculos apresentados em outro idioma. No gráfico II, é possível visualizar o quantitativo das apresentações das peças de Pirandello em italiano, em português e em outros idiomas, ao longo do tempo.

Gráfico 2 – Idioma utilizado nas apresentações

Até a década de 40, há o predomínio de apresentações de peças de Luigi Pirandello em italiano. Até então, os espetáculos eram encenados por companhias estrangeiras ou apresentados por companhias cariocas. Ao final dos anos 40 e início da década de 50, foram fundadas na cidade de São Paulo várias companhias teatrais, destacando-se o Grupo de Teatro Experimental (GTE), o Grupo Universitário de Teatro, a Escola de Arte Dramática (EAD), o Grupo de Artistas Amadores, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro de Arena. A fundação dessas e outras importantes companhias contribuíram para o aumento das produções brasileiras e também foram o pontapé inicial para a diversificação do público, principalmente no que diz respeito à classe social, uma vez que no período anterior à fundação das companhias teatrais paulistanas, o espectador do teatro era composto por pessoas de alto poder aquisitivo.

Uma das intenções do Teatro de Arena era apresentar a um público, até então ausente da plateia do teatro por questões financeiras, as inovações do teatro internacional. Houve um declínio em relação ao público do teatro, mas, ao mesmo tempo, as companhias teatrais paulistanas possibilitaram encenações em língua portuguesa, facilitando a compreensão das exhibições. Além disso, em especial o Teatro de Arena gerou a possibilidade para que pessoas de outras classes sociais, e não somente a elite econômica, tivessem a oportunidade de ter

contato com a arte teatral e, conseqüentemente, conhecimento acerca do pensamento crítico contido nas obras de diversos dramaturgos, entre eles, Pirandello.

A contribuição do Teatro de Arena ao realizar espetáculos com custo mais baixo refletiu no valor do ingresso, possibilitando que pessoas menos abastadas pudessem assistir ao espetáculo. O quadro educacional também contribuiu para as mudanças no comportamento da sociedade. A criação de universidades, como a Universidade de São Paulo (USP), influenciou na formação intelectual das pessoas e refletiu na vida cultural da época:

Pouco a pouco, após o ingresso na universidade, setores consideráveis das classes médias passam a integrar o grande círculo de relações das elites intelectuais e culturais paulistas, participando de uma série de iniciativas de valorização da arte e da cultura que, nessa época, começaram a ser colocadas em prática, sobretudo por particulares. (MATTOS, 2002, p. 236)

A mudança na sociedade interferiu nas atividades de cunho cultural, inclusive no teatro, visto que o público e os profissionais do teatro passaram a ter um perfil diferente. Acrescenta-se a criação da Escola de Arte Dramática, em 1948, a qual permitiu a formação de novos profissionais e atuação deles na cidade de São Paulo.

O TBC, apesar de possuir o perfil elitizado, permitiu que pessoas da classe média fossem inseridas na plateia. Além disso, alternavam em suas apresentações obras teatrais clássicas e comerciais como uma forma de garantir o sucesso de público.

Em meados do século XX, com a fundação das primeiras companhias teatrais paulistanas e as mudanças sociais que foram apontadas anteriormente, a vinda de companhias estrangeiras começou a cessar. Conforme Magaldi e Vargas (2001, p. 400), as companhias teatrais italianas recebiam incentivo do governo de seu país. O governo italiano financiava a vinda de algumas companhias para a realização de turnês na América do Sul. Porém, as apresentações passaram a ser vistas mais como motivo de ostentação do que algo com valor artístico, devido aos altos valores cobrados pelos ingressos. Por esta razão, o governo italiano cortou, aos poucos, o subsídio oferecido às companhias para as apresentações fora da Itália.

Outra contribuição para a redução das exibições de companhias estrangeiras em São Paulo foi o surgimento de novas modalidades de lazer a concorrer com o teatro, como o cinema e a televisão. Tal fator levou à queda de público e a ideia de viajar para realizar apresentações em outros países passou a ser uma prática desvantajosa. Conseqüentemente, ocorreu o fechamento de teatros, diminuindo os espaços de expressão teatral na cidade. Em 1946, por exemplo, segundo apontam Magaldi e Vargas (200, p. 187), a cidade de São Paulo

contava com apenas 3 teatros. Tal quantitativo também dificultava a vinda de companhias estrangeiras, visto que faltava estrutura adequada para receber elenco e equipe técnica.

Apesar de companhias teatrais estrangeiras deixarem, gradativamente, de marcar presença nos palcos paulistanos, em 1983, espectadores tiveram a oportunidade de assistir às peças *Ma non è una cosa seria* e *L'uomo, la bestia e la virtù*, ambas apresentadas pela companhia italiana Arnaldo Ninchi. A companhia escolheu apresentar duas peças de Pirandello, por considerar a importância do dramaturgo na esfera do teatro internacional. Além disso, conforme matéria publicada no jornal Folha de São Paulo¹⁶, “apesar da barreira do idioma, a plateia manifesta uma compreensão profunda da obra de Pirandello”. O diretor Arnaldo Ninchi acrescentou que “O brasileiro percebe logo a força da crueldade contida por trás dos lances humorísticos – detalhes que às vezes os próprios italianos deixam passar”.¹⁷ Por meio do relato da reportagem, nota-se o quão significativo era o nome de Pirandello no teatro paulistano, sendo que nem mesmo a apresentação de uma peça em outra língua foi fator inibidor para o público.

Além de fatores financeiros, a história brasileira, de certa forma, influenciou o teatro em relação ao idioma utilizado nas apresentações, com a Campanha da Nacionalização e a censura teatral.

1.2.1 A Campanha da Nacionalização

Além do desenvolvimento do teatro paulistano, o contexto histórico do Brasil também influenciou as apresentações em língua estrangeira, especialmente nas décadas de 30 e 40. Detalhando o quantitativo das apresentações de peças de Pirandello nesses dois períodos, obteve-se os seguintes índices:

¹⁶ Folha de São Paulo, 27 mai. 1983, p. 38.

¹⁷ Folha de São Paulo, 27 mai. 1983, p. 38.

Gráfico 3 – Peças de Pirandello entre 1930 e 1949

Nessas duas décadas, dentre os materiais pesquisados, foram apresentadas somente peças em italiano. Houve ausência de exhibições no ano de 1931, 1932, 1939 e entre 1942 e 1946. Tal fato pode ser explicado pela Revolução Constitucionalista de 1932 e pela Campanha da Nacionalização, instituída por Getúlio Vargas durante o Estado Novo.

A vinda das companhias artísticas estrangeiras foi dificultada durante a Revolução Constitucionalista de 32¹⁸, conforme apontou Macedo (2011, p. 63). Suas presenças retornaram aos palcos paulistanos novamente somente em 1933. Ressalta-se que na década de 30, a cidade de São Paulo não era sede de companhias teatrais profissionais.

Quanto à Campanha da Nacionalização, para entender as origens desse fato histórico, é necessário observar o processo migratório ocorrido no Brasil após a abolição da escravidão. Com a Lei Áurea e o crescimento da produção de café, o imigrante europeu passou a ser a nova mão de obra utilizada. Os estados da região Sul e o estado de São Paulo foram os locais que receberam o maior contingente de imigrantes italianos e alemães. Segundo Seyferth (1999, p. 211), apesar de haver um número considerável de imigrantes japoneses, o branco europeu era considerado a etnia ideal para a imigração e para o trabalho na agricultura. As

¹⁸ Durante a República Velha, havia a chamada política café-com-leite, a qual consistia no revezamento do governo entre políticos do estado de São Paulo e de Minas Gerais. Com a Revolução de 30, Getúlio Vargas tomou o poder e nomeou interventores para os Estados, diminuindo a autonomia estadual e centralizando o poder federal. Essa atitude gerou o descontentamento de paulistanos desencadeando a Revolução Constitucionalista de 32.

raças negra e amarela eram vistas como uma “ameaça à formação nacional”. No entanto, imigrantes europeus formaram colônias e nem sempre conviviam com brasileiros.

Os imigrantes italianos, por exemplo, conservaram o espírito da “*italianità*”, formaram suas colônias e mantiveram alguns hábitos do país de origem.

A luta pela italianidade levou a uma organização comunitária que incluía a ‘escola italiana’, inúmeras associações beneficentes e recreativas, a sociedade da capela, a imprensa em língua italiana, embasando uma formulação de identidade grupal associada à ‘nação italiana’. (SEYFERTH, 1999, p. 207)

Muitos imigrantes vieram ao Brasil com a esperança de conseguirem trabalho e uma condição financeira melhor, mas havia dificuldade em deixar para trás a cultura e os costumes da terra natal. Os imigrantes se auto segregaram, resistiram em utilizar a língua portuguesa e criavam meios de comunicação próprios e escolas cujo aprendizado tinha como parâmetro o currículo escolar do país de origem. Esses comportamentos eram vistos como uma ameaça para a identidade e à unidade territorial brasileira.

Tal situação contrastava com o contexto brasileiro, que a partir da Revolução de 1930, passou a ter um governo chefiado por Getúlio Vargas, cujos esforços se baseavam na centralização do poder, em detrimento da maior autonomia que os estados gozavam na República Velha, e na construção de uma identidade nacional. Assim, a presença de populações de origem europeia que buscavam preservar a sua cultura original, sem se assimilarem com a população brasileira, era vista como uma ameaça à soberania nacional.

Em 1938, Getúlio Vargas instituiu a Campanha da Nacionalização. Em um primeiro momento, a campanha consistiu em tornar obrigatório o ensino de língua portuguesa, história e geografia do Brasil em todas as escolas. As escolas estrangeiras também deveriam ter nome brasileiro, somente brasileiros natos poderiam dirigir escolas e os professores deveriam ser brasileiros ou naturalizados. Muitas escolas estrangeiras foram fechadas, pois não conseguiram cumprir as novas exigências.

Em 1942, o Brasil aliou-se aos Estados Unidos na II Guerra Mundial. A partir desse ano, a Campanha de Nacionalização foi intensificada, principalmente em relação à cultura dos países do Eixo, ou seja, Japão, Alemanha e Itália. Os imigrantes desses países que vieram para o Brasil foram mais pressionados a partir de então. Tiveram que encerrar as atividades que envolviam comunicação por meio de programas de rádios e jornais próprios da comunidade e de associações culturais e recreativas, pois passou a ser proibido falar em público utilizando

idiomas estrangeiros. Consequentemente, cultos religiosos deveriam ser proferidos em língua portuguesa e também houve a destruição de livros em línguas estrangeiras.

Ao observar o gráfico III e considerando o período histórico mencionado, notou-se a ausência de apresentações em italiano de peças de Luigi Pirandello. Contou-se com uma apresentação em 1940 e outra em 1941, porém, com o apoio aos Estados Unidos em 1942, ano em que foi intensificada a Campanha da Nacionalização, observa-se uma lacuna quanto às apresentações por companhias estrangeiras. Foi identificado o retorno de obras de Pirandello no teatro somente em 1947, dois anos após o término da II Guerra Mundial.

A Campanha de Nacionalização e a participação do Brasil na II Guerra Mundial tiveram consequências na sociedade, que refletiram no meio cultural, porém, não podem ser apontados como os fatores que, exclusivamente, levaram os palcos a terem um hiato nas apresentações em italiano de peças pirandellianas.

1.2.2 A censura no teatro

A linguagem verbal do teatro também sofreu interferências por conta da censura imposta no Brasil.

A censura prévia do teatro existe desde 1920, ano em que foi assinado o decreto nº 14.529, que regulamentava o funcionamento das casas de diversões e espetáculos públicos. Esse decreto determinava que as companhias devessem solicitar autorização prévia descrevendo o figurino que seria utilizado e o texto a ser exibido.

Em 1928, o Decreto Estadual Paulista nº 4.405 estipulava os critérios para a exibição teatral. As normas contidas no decreto possuíam trechos bastante vagos, passíveis de interpretações distintas, conforme é possível verificar no artigo 188:

Art. 188. A censura de peças teatrais, películas cinematográficas e espetáculos de variedades, de qualquer gênero, terá por fim principal impedir: ofensas à moral e bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, a seus representante e agentes; alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporações que exerçam autoridade pública ou representem confissão religiosa, assim como a ato ou objeto de seu culto e símbolos; representação de peça ou exibição de películas, números ou espetáculos de variedades que, por sugestões ou ensinamentos possam induzir alguém à prática de crimes, ou contenham a apologia, direta ou indireta, destes; procurem criar antagonismo violento entre raças em diversas classes da sociedade, ou que, finalmente, propaguem ideias

subversivas da ordem e da organização atual da sociedade (LAET, 2013, p. 50)

Em 1939, foi criada a Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Posteriormente, surgiram outros órgãos cuja responsabilidade estava no âmbito do serviço de censura como a Divisão de Cinema e Teatro do Departamento Nacional de Informações (DNI) e o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), pertencente ao Departamento Federal de Segurança Pública.

No Estado de São Paulo, a censura do teatro estava sob a responsabilidade da Divisão de Diversões Públicas (DDP), criada em 1947. A partir de 1968, a fiscalização da censura teatral passou para a esfera federal. Apesar da mudança das divisões responsáveis pelo processo de censura nos meios de entretenimento, a ideia principal contida no artigo 188 do decreto paulista não foi alterada. Os órgãos censores fiscalizavam o teor das peças teatrais e filmes em nome da “moral e dos bons costumes”.

O controle sobre os meios de comunicação e de cultura originou o Departamento de Imprensa e Propaganda. Em São Paulo, a Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública possuía uma subdivisão, a Divisão de Diversões Públicas (DDP). Dentre as responsabilidades dessa divisão, estavam analisar e dar pareceres sobre a classificação etária adequada para peças de teatro ou cortar trechos considerados impróprios ou ainda proibir integralmente a exibição de uma peça teatral.

Para submeter uma peça, a companhia teatral deveria abrir processo contendo duas cópias do texto e o requerimento direcionado à DDP. Em uma das cópias, o censor realizava anotações e, ao final, dava o parecer para a apresentação que poderia ser liberada, liberada parcialmente ou vetada. Na figura abaixo, é possível visualizar o esquema de avaliação da DDP:

Imagem 3 – Processo de verificação da censura em relação aos textos teatrais

Fonte: LAET, Maria Aparecida. *A censura prévia ao teatro paulista: um enfoque informacional*, 2013, p. 67.

Os processos de requerimento de censura avaliados pela DDP quase foram descartados. O professor Miroel Silveira conseguiu manter os documentos consigo e hoje os processos encontram-se na biblioteca da Escola de Comunicações e Arte (ECA), da Universidade de São Paulo, em arquivo que leva o nome do docente.

Em consulta ao arquivo Miroel Silveira, foram encontrados trinta e oito registros de companhias teatrais estrangeiras e brasileiras que requereram a censura prévia a fim de exibir peças de Luigi Pirandello. No Anexo I, é possível visualizar um modelo do processo de requerimento da censura de uma companhia teatral para apresentar em palco uma peça de Pirandello, bem como o parecer do censor.

A análise dos documentos permitiu verificar a restrição do público que poderia assistir a uma peça de Pirandello e também cortes que o texto sofreu por ser considerado inadequado para a representação em público. Chamou a atenção a classificação etária para a apresentação de *Sei personaggi in cerca d'autore* e para as apresentações em língua portuguesa de *Seis personagens à procura de um autor*. A peça em italiano foi encenada, em 1935, pela *Società Italiana di Cultura Muse Italiche* e, em 1947, pela Companhia Italiana de Comédias Diana Torrieri-Sergio Tofano. O censor não emitiu restrições quanto à exibição da peça nas duas ocasiões. Já *Seis personagens à procura de um autor* teve o requerimento de censura solicitado três vezes. Em 1951, foi requerido pelo Teatro Brasileiro de Comédia. A companhia anexou o texto da peça traduzido por Menotti del Picchia e a peça foi classificada

como “Imprópria para menores até 18 anos”. Em 1960, a Companhia Tonia-Celi-Autran utilizou a tradução de Brutus Pedreira e obteve o mesmo parecer que o TBC. Em 1963, a Associação Atlética Matarazzo apresentou a documentação. Nela, também anexou o texto traduzido por Menotti del Picchia, tendo o parecer do censor para *Seis personagens à procura de um autor* como “proibida para menores de 18 anos”. Diante dos pareceres, surge a dúvida se essa diferença foi devida a visões diferentes dos censores ou se não havia entendimento da língua italiana por parte de quem analisou o pedido ou ainda se houve entendimento do teor da peça, mas esta, por ser apresentada em italiano, seria compreendida por um público menor.

A restrição por idade interferiu na composição do público que assistia as peças. Além disso, houve interferência da censura nos textos de Pirandello, conforme foi detectado em *Vestir os nus*, na tradução de Pindaro Godinho. O texto traduzido foi apresentado em documento requerido pelo Grupo Teatral Nosso Teatro, em 1957, e em 1958 pelo Teatro Brasileiro de Comédia. O censor, apesar de julgar a peça “imprópria para menores de dezoito anos”, autorizou as apresentações, desde que fossem suprimidos alguns trechos e palavras, como por exemplo, o termo “prostituta”. Conforme Laet (2013), os vocábulos “amante”, “prostituta” e “divórcio” eram frequentemente suprimidos dos textos e proibidos de serem mencionadas ao público. No anexo I, é possível verificar outros trechos da peça que o censor cortou devido ao teor vinculado ao adultério e ao sexo.

Vestire gli ignudi, apresentada em 1964, em italiano, pela *Compagnia Maner Lualdi*, não sofreu cortes no texto e o censor classificou a peça como “proibida para menores de 14 anos”, somente. Surge assim o mesmo questionamento quanto às observações das apresentações de *Seis personagens à procura de um autor* em português e em italiano.

O azarento, apresentada em 1951, com texto traduzido por Aداuto Filho, foi liberada para exibição desde que o trecho abaixo, em itálico, fosse retirado:

Vamos lá, não gracejemos! Estamos na “Câmara caritades”. Quando menino, eu brincava com meus companheiros, de “tribunal”. Um fazia o acusado, um o presidente; outros faziam de juiz e advogados. Por acaso vocês já brincaram? *Posso garantir que éramos então mais sérios do que somos agora*¹⁹.

Observa-se que o tom jocoso em relação ao Poder Judiciário não foi aceito e o trecho do diálogo teve que ser excluído na exibição. Tal supressão está relacionada com o artigo 188 do decreto estadual nº 4.405, pelo trecho teatral ser interpretado como uma ofensa “às instituições nacionais e seus representantes”.

¹⁹ Texto retirado de documento localizado no Arquivo Miroel Silveira. Tradução do texto elaborada por Aداuto Filho. Vide Anexo II.

Por meio da análise dos documentos encontrados no arquivo Miroel Silveira, notou-se o modo como aspecto político e cultural brasileiro da época teve a sua influência no teatro pirandelliano.

Percebe-se que cortes e censura em relação à idade alteraram o modo de apresentar Pirandello ao público ou restringiram o público que tivesse contato com as obras por meio da exibição das peças. A língua utilizada nas apresentações foi outro fator que influenciou na composição do público que assistiu as peças de Pirandello, visto que, muitas vezes, ao ser apresentada em italiano, a apresentação teatral privilegiava uma pequena parcela que podia pagar ingressos para apreciar a apresentação de uma companhia teatral internacional, bem como o entendimento do enredo que estava sendo apresentado.

Se por um lado a barreira linguística restringiu o público e a censura dificultou as apresentações de companhias teatrais, por outro, o domínio público contribuiu para facilitar o trabalho das companhias. Na contemporaneidade, há um obstáculo que as companhias teatrais enfrentam em relação ao texto estrangeiro: a tradução para fins de apresentação do texto no palco. Esta problemática será abordada no capítulo 3 desta dissertação.

2 Tradução teatral

O texto teatral apresenta diferenças em relação a outros gêneros literários, que também modificam a forma de traduzi-lo para outros idiomas.

Neste capítulo serão apresentadas as características do texto teatral e de sua tradução, bem como as traduções do teatro pirandelliano para a encenação nos palcos brasileiros.

2.1 Características do texto teatral

Antes de iniciar a discussão sobre a tradução teatral, serão apresentadas as características do texto teatral. Conforme Ubersfeld (2005, p. 6), o texto teatral é composto, basicamente, por diálogos e didascálias. Zardo (2012, p. 70) divide a forma do texto teatral de maneira semelhante, mas adota a nomenclatura de texto principal, o qual consiste nos diálogos dos personagens e no texto secundário, que é formado pelas didascálias, também chamadas de rubricas ou indicações cênicas.

Os diálogos contêm as vozes dos personagens. Durante a apresentação de uma peça, o espectador, naturalmente, não tem contato direto com o texto teatral. Assim, sentimentos, pensamentos e conflitos pelos quais os personagens passam são transmitidos ao espectador por meio dos diálogos.

As didascálias, primeiramente, direcionam o leitor de uma peça, identificando o nome de cada personagem diante das falas. Nenhuma peça seria compreensível em uma primeira leitura sem a indicação dos personagens, e isso, conseqüentemente, geraria dificuldades para a montagem de uma peça. Além disso, as didascálias também descrevem cenários, expressões e apontam certas ações dos personagens no palco. São essenciais para o teatro, pois permitem que o diretor e o elenco possam expressar a obra no lugar do autor, conforme Ubersfeld (2005, p. 6) expõe.

Zardo (2012, p. 104), apresenta os tipos de texto presentes na obra teatral, conforme a definição de Trancón²⁰:

1. Texto verbal oral, falado ou dialogado (parlamento ou discurso das personagens).

²⁰ Santiago Trancón é filólogo, professor e escritor espanhol. Dentre os livros de sua autoria está *Teoría del teatro*.

2. Texto paraverbal (paralinguístico ou suprasegmental: indicações sobre o tom, entonação, intensidade, duração, pausas, etc.) para uma possível atualização do texto verbal dialogado.
3. Texto dinâmico-corporal (indicações sobre mímica e cinésica, gestos, movimentos, expressividade, organicidade, etc.)
4. Texto caracterizador externo (indicações sobre maquiagem, penteado, vestuário, traço físico).
5. Texto caracterizador interno (indicações sobre emoções, atitudes, caráter, temperamento, modo de ser das personagens).
6. Texto proxêmico (indicações sobre a relação e distância entre os interlocutores).
7. Texto musical e sonoro (indicações sobre a música e os efeitos sonoros).
8. Texto espacial fixo (indicações sobre cenografia, objetos, mobiliário, iluminação).
9. Texto espacial móvel (indicações sobre mudanças cenográficas, no mobiliário, os utensílios, o espaço cênico e dos espectadores).
10. Texto temporal (indicações sobre o tempo cênico e da representação ou ficção).
11. Texto rítmico (indicações sobre o ritmo das ações, cenas, atos, partes ou sequências em que se estrutura ou divide a obra, assim como ritmo ou tempo global).

(ZARDO, 2012, p. 104)

Estes tipos de textos podem estar presentes tanto nos diálogos quanto nas didascálias. Observa-se que o aspecto musical muitas vezes não é apresentado no texto teatral original. Essa característica fica a critério da companhia teatral no momento da montagem cênica. As diversas indicações no texto teatral conforme Trancón apontou não são suficientes para que o texto seja completo.

Ubersfeld (2005, p. 8) apresenta o aspecto que diz respeito ao objetivo do texto teatral, a representação cênica. Para a autora, a representação é resultante do texto escrito somado com o texto para a encenação, sendo que o texto escrito possui lacunas a serem preenchidas pelo texto da encenação. Ubersfeld (2005, p. 8) apresentou o seguinte esquema para ilustrar sua ideia:

$$T + T' = P$$

Em que T representa o texto teatral original, T' o texto destinado para a encenação e P a representação cênica. Assim, apesar de existir um texto escrito por um dramaturgo, há a necessidade de existir um texto próprio para a encenação para que a obra chegue ao palco. Seguindo este raciocínio, Zardo (2012, p. 96) defende a existência do que ela denomina de texto intermediário, o qual é utilizado para as apresentações. Complementa que o texto original nunca é utilizado integralmente na concretização.

Por texto intermediário entendemos um texto elaborado pelos produtores (diretor, atores, cenógrafos, figurinistas, etc.) ou profissionais envolvidos na encenação de um texto teatral para tornar possível a sua representação. Raras vezes um texto original pode ser representado sem que sejam realizadas mudanças, tais como adaptações, supressões, acréscimos, etc. Hoje não se concebe mais a representação como uma simples ilustração ou transposição do texto para o palco. Há a necessidade de um texto intermediário que possibilite essa transposição. (ZARDO, 2012, p. 96)

As mudanças no texto apresentadas por Zardo estão estreitamente relacionadas às lacunas do texto original apontadas por Ubersfeld, necessitando assim de um texto destinado especificamente para a concretização cênica. Soma-se a esses conceitos a ideia de Trancón mencionada por Zardo, a qual defende que a diferença entre o texto teatral e as demais obras literárias está justamente na existência da intermediação para a apresentação.

Apesar da existência das didascálias, as quais ditam orientações para a representação, o texto teatral pode ser interpretado de variadas formas, uma vez que um cenário pode ser imaginado e transposto de formas diferentes de uma companhia teatral para outra, além de adaptar o cenário de acordo com o espaço disponível no palco. A maneira de interpretar dos atores varia inclusive em uma mesma companhia e em uma mesma obra apresentada em datas diferentes. Assim, a existência do texto intermediário não completa totalmente os hiatos do texto original, pois o teatro “só chega a completar-se efetivamente no plano cênico, quando ganha corpo, movimento e voz através da interpretação dos atores e ocupa o palco para construir a fábula”. (BETTI, p. 121, 2003).

Além dessas especificações, após o final da década de 50, a polissemia passou a ter maior aceitação no teatro, permitindo diferentes visões sobre o texto e, conseqüentemente, variações nas apresentações, conforme apresenta Roubine (1998, p. 50).

Apesar de o texto teatral ter por objetivo a encenação, com os diálogos sendo expressados pelos personagens, o texto concebido pelo dramaturgo não possui necessariamente a linguagem falada no texto. No teatro, “no se habla como en vida [...], pero, al mismo tiempo, tampoco se habla ‘como en la literatura’ [...]” (TRANCÓN, apud ZARDO 2006, p. 184). Tal fato demonstra o motivo das companhias teatrais não apresentarem na íntegra o texto escrito por um dramaturgo, havendo a necessidade do texto intermediário de modo a tornar os diálogos “faláveis”, apropriado para os atores e para o palco. Acrescenta-se o fato de atores possuírem autonomia ao interpretarem no palco. Pirandello, em sua experiência como diretor teatral, e apesar de não concordar com certas maneiras de

representar, tinha ciência de que os atores não são meros memorizadores de diálogos e que seu esforço está justamente na expressão corporal.

Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto²¹. (PIRANDELLO, apud CAMILLERI 2007, p. 89)

Logo, somando-se o texto intermediário e a atuação dos atores resulta em uma apresentação com as principais ideias do texto original, mas não as mesmas palavras e expressões, segundo Pirandello.

Outra característica que demanda o texto intermediário é o tempo. Tanto o tempo de duração da peça quanto o tempo em que o enredo se desenvolve. A duração de um espetáculo teatral pode acarretar a redução do texto original para a representação, uma vez que, dependendo do público majoritário que assistirá à peça, uma apresentação excessivamente extensa poderá ocasionar uma recepção negativa. Em relação ao tempo do enredo, o escritor muitas vezes indica a época em que os personagens estão. Ao representá-la, as indicações do tempo são identificáveis no figurino, cenário e também no palavreado que os personagens utilizam. Porém, alguns vocábulos precisam ser adaptados para a linguagem contemporânea, de modo que o diálogo fique claro ao espectador e ao mesmo tempo não haja exageros de modo que a conversação dos personagens não fique inapropriada para a época em que a história se desenvolve. Mas o texto teatral permite que a atividade criativa das companhias teatrais possa trabalhar peças de textos clássicos com ares da modernidade ou em outra área geográfica: por exemplo, as peças de Shakespeare que ganharam novas versões utilizando cenários e vocabulário da contemporaneidade.

A capacidade hermenêutica das companhias teatrais está estreitamente relacionada ao estilo de seus trabalhos. Assim, o conteúdo presente em uma peça permite que cada companhia teatral apresente a peça de uma forma diferente, porém, respeitando as ideias principais do dramaturgo que a escreveu.

²¹ “Não será a mesma. Será, talvez, uma imagem aproximativa, mais ou menos semelhante; mas a mesma não. Aquele dado personagem dirá as mesmas palavras do drama escrito, mas não será jamais aquela do poeta, porque o ator recriou em si e é sua expressão quando também não são suas palavras; sua voz, seu corpo e seu gesto.” (tradução da autora)

Sabendo-se que o texto original dificilmente será utilizado na íntegra em uma concretização cênica, no caso dos textos estrangeiros, as companhias teatrais deparam-se ainda com a questão da tradução.

2.2 Aspectos da tradução teatral

A princípio, serão apresentadas as ideias de Susan Bassnett sobre a tradução de textos teatrais.

Inicialmente, Bassnett dedicou um capítulo da obra de sua autoria, *Translation Studies*, publicada pela primeira vez em 1980, aos aspectos da tradução teatral. Nesse estudo, Bassnett não se diferencia de outros autores ao definir a incompletude do texto teatral, o qual só pode ser complementado por meio da representação cênica. A autora coloca um dilema em questão: traduzir o texto teatral como uma obra literária ou visando a futura apresentação no palco? O fato de o texto teatral ser escrito e destinado a uma futura representação, a qual consistirá na completude da obra, segundo Bassnett, impede que esse tipo de texto seja traduzido da mesma maneira que um texto literário. A autora também alertou sobre a impossibilidade de separar o texto da representação, não devendo, portanto, haver a supremacia do texto original sobre a concretização cênica.

Por haver inúmeras formas de representar uma obra teatral, não existe um critério a ser seguido para o tradutor desenvolver seu trabalho. Para Bassnett, o tradutor deve considerar, prioritariamente, a performabilidade da futura encenação, visando as particularidades linguísticas e o estilo predominante no que diz respeito à encenação da cultura-alvo.

Posteriormente, Bassnett demonstra uma visão diferente a respeito da tradução teatral. As novas ideias surgiram na metade da década de 1980 e foram apresentadas por Zardo (2012, p. 125). Bassnett afirma que a tarefa do tradutor teatral é bastante árdua, pois seu trabalho consiste em traduzir um tipo de texto que contém signos linguísticos e extralinguísticos como um texto destinado somente à leitura. A principal mudança diz respeito à consideração da performabilidade ao traduzir o texto teatral. Se anteriormente Bassnett considerava a performabilidade a prerrogativa para a tradução teatral, posteriormente, ela repele esta ideia e defende a supremacia do texto escrito sobre o texto encenado. Para Bassnett, o tradutor deveria preocupar-se principalmente com as questões linguísticas do texto, uma vez que a performabilidade pode ser realizada no palco de diversas maneiras.

Zardo (2012, p. 127) apresenta as ideias de Bassnett no início da década de 1990. Os argumentos em relação à tradução teatral não variam comparados com seu pensamento na metade da década de 1980. Acrescenta a impossibilidade de definir o termo performabilidade, pois ocorrem variações entre uma cultura e outra e cronologicamente. Havendo a dificuldade de estipular o que é a performabilidade no texto teatral, não se pode contar com algo indefinido para o processo de tradução.

Pavis (2008, p. 125) expõe uma ideia oposta a Bassnett, pois pensa que ao traduzir um texto teatral não se deve considerar somente os aspectos linguísticos de transposição de um idioma para outro. O texto traduzido deve fazer a mediação entre a cultura-fonte e a cultura-alvo. Assim, a dificuldade do tradutor teatral está na futura enunciação virtual, ou seja, a concretização cênica. Porém, para iniciar o processo de tradução, deve-se, primeiramente, observar a cultura-alvo, de modo que o texto fique claro para a cultura de chegada.

A tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que o texto fonte quer dizer, é preciso que eu bombardeie com questões práticas a partir de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitindo nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e pra nós? (PAVIS, 2008, p. 125)

A tradução teatral requer, primeiramente, a apropriação para a cultura de chegada e, posteriormente, considerar a viabilidade para a enunciação. Diante desse critério, Pavis (2008, p. 126) desenhou o esquema do percurso da tradução teatral:

Imagem 4 – Esquema da tradução teatral na visão de Patrice Pavis

Fonte: PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 126.

Na concepção de Pavis, o texto teatral é traduzido, em seguida, é realizada uma análise acerca dos aspectos cênicos, concretizado e, finalmente, chega para a recepção do público.

Na Imagem 4, T0 representa o texto original, também denominado como “texto-fonte”. Segue T1, que consiste no texto escrito traduzido. Nesta etapa, o tradutor deve considerar a futura encenação no palco, visando a recepção por parte do público em T4, ilustrado como T0 no lado direito da gravura. Em T1, o tradutor imagina a concretização cênica, por isso ocorre o que Pavis denominou de “enunciação virtual”. Esta enunciação é essencial, pois “traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das ‘linguagens de cena’”. (PAVIS, 2008, p. 127). Esta argumentação de Pavis é oposta às ideias de Basnett após o início da década de 80, pois considerar a futura encenação coloca a performabilidade como um dos critérios importantes para realizar a tradução teatral.

Seguindo o processo, tem-se T2, que consiste na “análise dramaturgica”. Após a tradução em T1 e apesar de o tradutor considerar as linguagens de cena para realizar sua tarefa, o tradutor irá pensar em elementos teatrais e vocábulos de modo a tornar o texto compreensível para o público. Em T2, o tradutor assume também o papel de dramaturgo, podendo tomar decisões diante do texto pensando na futura utilização por parte dos atores e posterior compreensão do público. Assim, tem-se como exemplo os textos clássicos, os quais geralmente passam por alguma adaptação textual, substituindo, por exemplo, jargões ou expressões pouco utilizadas na contemporaneidade. A etapa T2 assemelha-se com o texto intermediário que Zardo (2012) apresentou em sua tese, pois mesmo após uma tradução que considerou a enunciação virtual, há a necessidade de deixar o texto apropriado para o trabalho dos atores.

Outro fator a se considerar na etapa T2 é a questão da gestualidade e outros recursos cênicos que envolvem a visão, como a cenografia, por exemplo. Conforme é mencionado por Pavis, ao traduzir certos diálogos é possível efetuar substituições ou supressões.

Se o comentário é muito longo ou incompreensível, o tradutor-dramaturgo tem sempre a possibilidade de fazer cortes na sua versão para o público-alvo, se possível de acordo com o encenador, pois este pode, por seu lado, encontrar meios cênicos para fazer seus comentários. Este procedimento, que pode parecer uma solução de facilidade ou uma renúncia, é muitas vezes preferível do que manter alusões incompreensíveis que desconcertariam o público-alvo. (PAVIS, 2008, p. 128)

Como exemplificação, é apresentado o excerto de uma fala: “Coloque o chapéu em cima da mesa”. Tal frase, ao ser encenada, poderia facilmente ser substituída por: “Deixe isso aí em cima”, visto que a plateia poderá ver o que ocorre naquela situação da peça por meio dos objetos que os atores portam consigo e do cenário. Dessa maneira, o diálogo sofre uma alteração sem modificar a ideia principal do texto original.

Tornar o diálogo mais curto está estreitamente ligado com a questão da sonoridade, outro item que o tradutor teatral deve observar. Outro fator que sofre influência do som é a oralidade específica que o teatro possui, muito diferente de uma linguagem utilizada no cotidiano. O ator precisa falar em um tom específico para que o público o compreenda e também há a necessidade de considerar a respiração. Além disso, há a questão do ritmo e da sonoridade, pois podem variar de uma cultura para outra, devendo o tradutor optar por ritmos condizentes com a cultura do texto-alvo. Em T2 deve ocorrer a “apropriação ao presente”, para que em T3 o texto seja concretizado.

Em T3, ocorre a concretização cênica, momento em que a peça é finalmente exibida no palco. Nesse momento, será possível ter a percepção se o texto é capaz de “fluir da boca dos atores”, conforme apontou Imbrogno (2010, p. 52). Além disso, há a necessidade de efetuar adaptações condizentes com a cultura-alvo. Observar tal aspecto leva o tradutor teatral a pensar na futura encenação, o que não significa fazer uma previsão do futuro, mas “pensar em mecanismos para tornar a concretização possível”, conforme defende Pavis (2008). Na etapa T3, não somente o texto traduzido é colocado à prova. O trabalho dos atores também será indicativo em T4. O texto é a base para o ator desenvolver o personagem. O próprio Pirandello defendeu ideias sobre a liberdade do ator para transmitir o teor de uma peça teatral:

Perché l'attore, se non vuole (né può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconscepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo; bisogna che l'immagine già espressa torni ad organizzarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale sulla scena. Anche per lui, insomma, l'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva, non solo dentro di lui, ma divenuta con lui e in lui anima e corpo²². (PIRANDELLO, apud CAMILLERI, 2007, p. 89)

²² “Porque o ator, se não quer (nem pode querer) que a palavra escrita do drama lhe saia da boca como um alto-falante ou gramofone do personagem, necessita que conceba novamente o personagem, o conceba a sua volta por conta própria; necessita que a imagem já expressa torne a organizar-se nele e tende a transformar-se o movimento que efetua e torne-se real na cena. Também para ele, em suma, a execução necessita que surja viva da concepção, e portanto, pela virtude desta, por movimentos que promovam a mesma imagem, viva e ativa, não somente dentro dele, mas torne-se com ele e em sua alma e corpo.” (tradução da autora)

Embora na visão de Pavis seja de extrema importância pensar na futura encenação ao traduzir o texto teatral, este princípio não será seguido religiosamente na concretização, visto que os atores contam com jogos de cena os quais permitem certa liberdade ao atuar, conforme descreve Pirandello, que além de produzir textos teatrais, teve sua experiência na direção de peças.

A tradução teatral também deve considerar a possibilidade de efetuar adaptações no texto original. Tal ação é recomendável para evitar rejeições por parte do público, pois o texto pode apresentar particularidades da cultura-fonte que causem estranhamento na cultura-alvo.

O tradutor não pode deixar de levar em consideração o fato de que há textos muito enraizados na cultura de partida ou pertencentes a culturas muito distantes, os quais requerem mais mecanismos pontuais de adaptação para chegar ao público, sem que por isso se efetue uma adaptação de toda a obra. (ZARDO, 2008, p. 20)

Todos os recursos utilizados de T1 a T3 serão refletidos em T4, que consiste na recepção do público. Observa-se que a figura 5, extraída do livro *O teatro no cruzamento de culturas*, não apresenta T4, mas na descrição realizada pelo autor é claro que se trata da concretização receptiva. Pavis (2008, p. 129) resume que “a tradução para o palco é, ao mesmo tempo, uma análise dramaturgica (T1-T2) e um endereçamento ao público (T4), que se ignoram.” Assim, ao mesmo tempo em que a tradução é realizada, ocorrem observações sobre a futura encenação, consequentemente, sobre o futuro público, uma vez que a concretização da peça é direcionada para a recepção do público.

Na concepção de Pavis (2008, p. 129), o texto teatral traduzido faz parte da cultura-fonte e da cultura-alvo. Assim sendo, o tradutor teatral precisa utilizar estratégias para que não ocorram problemas que impactem na representação cênica (T4). Uma tradução que evita adaptações com a cultura-alvo ou que opta por não traduzir certos termos, consequentemente, distanciará ou provocará rejeições por parte do público. Pavis considera ideal a tradução “que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza”, ou seja, realizar adaptações necessárias e coerentes da cultura-fonte para a cultura-alvo suavizando diferenças extremas, sem descaracterizar a obra original. Essa ideia também é defendida por Zardo (2008, p. 18), a qual aponta que a maior dificuldade da tradução teatral é “unir adequação e aceitabilidade, ou seja, texto e espetáculo”.

Para Imbrogno (2010, p. 52), a tradução teatral cujo objetivo seja a representação cênica, deve considerar, principalmente, a existência de um futuro espectador, ou o estágio

T4, conforme esquematizado por Pavis, e o fator determinante entre o texto e o público, conforme descreve:

Ora, qual é o meio entre o texto dramatizado e a audiência? A linguagem, sim, mas sejamos minuciosos: o som. E junto com ele, um sem-número de elementos paraverbais constituintes de sentido, que se depreendem denotativa ou conotativamente do texto mesmo: pausas, entonações, inflexões da voz e sincronia de gestos, distâncias entre as falas; um ritmo mais ou menos palpável que o tradutor deverá ouvir para recriá-lo no sistema de sua versão. (IMBROGNO, 2010, p. 52)

É notável que características voltadas para a sonoridade sejam critérios importantes que o tradutor de texto teatral deve observar ao iniciar o trabalho de construção de uma representação. Pavis (2008, p. 131) completa essa ideia, pois em sua visão a tradução teatral contribui para o trabalho do ator no sentido de evitar eufonias e auxiliar na “performance propriamente respiratória e articulatória do ator”. O texto traduzido de uma obra será a base para o trabalho do ator, que consiste, dentre outras coisas, em tornar o texto receptível ao público.

A linguagem utilizada em uma tradução refletirá no trabalho do ator e, conseqüentemente, na recepção por parte do público. Ninguém poderá apreciar um espetáculo teatral se os diálogos dos personagens não forem compreensíveis. Esse argumento está estreitamente ligado com as ideias expostas por Eco (2011, p. 57), de que, a fim de estabelecer coerência entre o conteúdo do texto fonte e a tradução, essa pode isentar-se de transpor palavra a palavra ou de conservar o grau rítmico do texto original.

Segundo Betti (2003, p. 122), apesar de a tradução teatral ter em vista o futuro espectador, o texto traduzido não é representado fielmente, uma vez que atores podem alterar os diálogos, sem modificar o sentido, a fim de facilitar construções cênicas para realizar “a tarefa mais essencial do tradutor do texto teatral: a de captar a natureza formal e estilística do trabalho a ser traduzido, a fim de adotar estratégias de expressão compatíveis com ele.” (BETTI, 2003, p. 121). Além disso, conforme Magaldi (2003, p. 110), o teatro é uma arte singular, pois uma representação cênica nunca será exatamente igual a outra, ainda que o texto dramático seja o mesmo e representado por uma mesma companhia teatral. Também enfatiza que atores não são meros seguidores de um texto. Faz parte do trabalho do ator possuir certa autonomia para dar vida ao texto teatral. Por esta razão, entende-se que apesar de ser fundamental, a tradução não é um roteiro determinante em que os atores deverão repetir cada palavra contida no texto.

A tradução deve permanecer aberta, permitir o jogo, não porém ditar *um*, ser animada por um ritmo, porém não impor *um*. Traduzir para o palco não é torcer o texto com vistas àquilo que se deseja mostrar, de como se representará ou quem representará. Não é antecipar, prever ou propor uma encenação, é torná-la possível. (DÉPRATS, p. 72, Apud PAVIS, 2008, p. 133)

A tradução é a preparação para a construção cênica, porém, nem mesmo uma boa tradução teatral acarretará um trabalho pronto para uma determinada companhia teatral, pois somente a concretização, a qual contará com a atuação de atores, cenários e outros recursos cênicos, complementará a obra.

Berman (2007) não realizou um estudo específico a respeito da tradução teatral, mas suas abordagens possuem recursos que podem ser utilizadas na tradução de peças. O próprio autor defendeu o posicionamento de que os estudos acerca da tradução não podem se resumir em uma teoria única e seu objetivo é refletir sobre os diversos modos de traduzir.

Berman (2007) inicia sua discussão com as características etnocêntrica e hipertextual. Esses dois aspectos estão presentes de alguma forma na tradução teatral, uma vez que o primeiro é definido como a valorização da cultura própria em detrimento de outras e o segundo refere-se a um texto gerado a partir de um original, como por exemplo as paródias e as adaptações.

Na tradução teatral, o etnocêntrico está presente, uma vez que há a necessidade de evitar que o texto e, conseqüentemente, a apresentação provoque o estranhamento na plateia. Para evitar tal problema, torna-se necessário recorrer a algumas apropriações da cultura de chegada que acarretam uma tradução etnocêntrica. O etnocêntrico e o hipertextual estão estreitamente relacionados, pois a tendência de valorizar, excessivamente, a cultura alvo, pode levar a uma adaptação, ou seja, a uma tradução hipertextual.

Berman (2007) apresenta aspectos da tradução, os quais define como “tendências deformadoras”. Essas tendências, conforme a negatividade presente no próprio nome, têm como consequência um excesso no etnocentrismo e na hipertextualidade. Berman classifica e define as “tendências deformadoras” da tradução da seguinte maneira:

- Racionalização: Colocação de frases em uma sequência e utiliza a pontuação de uma maneira que nem sempre obedece a letra. Além da ordem sintática, a racionalização permite a substituição por vocábulos de classes de palavras diferentes.

- Clarificação: Diz respeito ao nível de “clareza” das palavras. Evita-se polissemia e opta-se pela monossemia a fim de escolher um vocábulo que evite uma interpretação contrária a da letra.
- Alongamento: Como o próprio nome diz, é traduzir deixando o texto mais longo. Berman alega que as traduções geralmente são mais longas que os textos originais, mas há acréscimos em uma tradução que não contribuem para o entendimento de uma determinada obra. Berman considera que “[...] o acréscimo não acrescenta nada, que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância e significância.” (BERMAN, 2007, p. 51)
- Enobrecimento: Advém da ideia de que o texto bem escrito deve ser belo e com vocabulário rebuscado. Para Berman, a tradução que faz uso do enobrecimento produz um texto “elevado”, porém, sacrifica o sentido do original ao abusar do preciosismo.
- A destruição dos ritmos: Berman aponta que outros gêneros literários, além da poesia, possuem um ritmo característico que deve ser considerado na tradução para que não haja a perda da essência do texto e da estilística do autor.
- Destruição das redes significantes subjacentes: Não percepção, ao traduzir, de alguns vocábulos que não foram escolhidos ao acaso pelo autor do texto original.

As “tendências deformadoras” de Berman são válidas para a tradução teatral. A racionalização, por exemplo, pode ser adotada na tradução teatral, de forma a facilitar a performance do ator, uma vez que permite a colocação das frases em uma ordem mais fácil de ser pronunciada. A ideia da clarificação está estreitamente relacionada com o enobrecimento. A clarificação é bem-vinda, uma vez que evita o uso de vocábulos desconhecidos no repertório da grande maioria que compõe a plateia de uma peça, embora o uso excessivo possa acarretar o alongamento. Nesse sentido, Berman (2007) defende que, se uma determinada obra é escrita utilizando palavras populares, não há razão para optar por palavras mais rebuscadas em uma tradução e ressalta que realizar uma tradução utilizando o linguajar popular não significa vulgarizar o texto.

A destruição dos ritmos e a destruição das redes significantes subjacentes, no entanto, podem realmente acarretar perdas para a tradução teatral que visa uma futura apresentação,

pois ao desprezar uma especificidade marcante de um autor, o público tomará conhecimento de sua obra teatral de forma incompleta.

A tradução teatral contraria a ideia de Berman de que a tradução é mais longa que o texto original. Conforme os apontamentos apresentados anteriormente, a tradução teatral não irá apresentar no palco cada palavra escrita pelo autor, uma vez que há a necessidade de facilitar o diálogo para o elenco. No entanto, “O tradutor que traduz para o público é levado a trair o original, preferindo seu público, a quem também trai, já que apresenta uma obra ‘arrumada’”. (BERMAN, 2007, p. 65). A tradução teatral, assim como a tradução de prosa, demanda que o tradutor recorra a estratégias para tornar o texto compreensível para a língua de chegada. Tal traição é necessária para que uma obra estrangeira seja apresentada ao conhecimento de um leitor ou público.

2.3 A tradução de obras de Luigi Pirandello no Brasil

No Brasil, há o problema da carência de traduções de peças de dramaturgos estrangeiros. Magaldi (2003) constatou tal fato, pois editoras tendem a evitar colocar textos teatrais no mercado, tendo-se a visão de que esse tipo de material é direcionado para ser visto e não lido. Magaldi (2003) ainda defende que a publicação de textos teatrais traduzidos, além de facilitar o trabalho e reduzir parte dos custos para a montagem de um espetáculo, ampliaria a oportunidade de espectadores conhecerem a obra original e de companhias teatrais montarem representações.

O acesso às fontes, por meio das publicações, facilitará, por certo, o processo das montagens. [...] E o conhecimento do livro representa, sem dúvida, uma publicidade para o espetáculo. Muitos leitores têm curiosidade de assistir à montagem, única maneira de se avaliar corretamente o teatro. [...] Tenho certeza de que, se estivessem à mão traduções felizes de vários textos, não se teria perdido a oportunidade de montá-los em determinadas circunstâncias. (MAGALDI, 2003, p. 112)

As traduções de obras teatrais poderiam ser um facilitador para o trabalho das companhias teatrais, mas considerando a ideia de Ubersfeld (2005), haveria ainda a necessidade de ter o texto para a representação para preencher as lacunas do texto escrito. Se o esquema apresentado por Pavis for seguido, as companhias iniciariam seus trabalhos a partir de T2. Em conformidade com as ideias apresentadas por Magaldi, Betti (2003) acrescenta a

carência de traduções teatrais no Brasil e valoriza o trabalho do tradutor teatral, pois o mesmo também está na condição de um “formador”, uma vez que pode permitir que pessoas as quais não possuem conhecimento em determinada língua estrangeira, a oportunidade de conhecer peças teatrais.

No caso do texto teatral, há a dificuldade maior em realizar a tradução por se tratar de uma obra incompleta pela sua especial natureza. Além disso, a tradução pode ser destinada à leitura ou à apresentação cênica. Por isso, a tradução pode ser realizada em maneiras diferentes, de acordo com o objetivo.

Conforme Grilo (2010, p. 20), ao traduzir o texto dramático, direcionado para a leitura, a preocupação maior do tradutor não será se o texto estará adequado para que atores o utilizem como base para uma encenação. A questão central está no modo como o texto será exposto para um futuro leitor, sendo considerados apenas os signos verbais. Ao contrário da tradução do texto dramático, o texto para a encenação está sujeito a adaptações e supressões, de acordo com a demanda da companhia teatral, bem como o espaço cênico que será utilizado.

Conforme Hallewell (2005, apud Castelan, 2013, p. 54)²³, o trabalho do mercado editorial brasileiro começou a crescer a partir de 1808 com a vinda da família real portuguesa ao Brasil. Antes desse período, não havia publicações e as vendas de livros eram escassas, devido à falta de um público consumidor, pois a maior parte da população era analfabeta. A pequena parcela alfabetizada lia obras em língua estrangeira.

No artigo “Da outra margem: um olhar para Collodi, Papini e Pirandello”²⁴, os autores acrescentam informações sobre a formação do público leitor brasileiro. Esse fato repercutiu no crescimento editorial no país, bem como na tradução de obras estrangeiras. Destaca-se a presença de professores estrangeiros em escolas particulares e seu incentivo aos alunos na leitura de obras canônicas, impulsionando, aos poucos, a procura por livros de escritores com grande repercussão internacional. Enfatiza-se a presença marcante de *Pinocchio*, traduzida por Monteiro Lobato, em 1933.

Maciera (2013, p. 104) relata que a disposição tardia da produção editorial no Brasil refletiu na carência de obras traduzidas de escritores estrangeiros. Maciera (2013, p. 105) apresenta o histórico das traduções de Pirandello no Brasil, especificamente, durante o período de 1900 a 1950. A repercussão mundial de Pirandello em relação à sua obra teatral

²³ PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (org.). *Literatura italiana traduzida no Brasil 1900-1950*. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2013.

²⁴ PETERLE, Patricia (Org). *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália*. Tubarão: Copiart, 2011.

somada ao Prêmio Nobel conquistado em 1934 foram determinantes para as primeiras traduções em território brasileiro.

Antonio Tisi foi responsável pela publicação brasileira da coleção denominada “Colleção Itálica”, em 1923. Dentre as obras italianas traduzidas, estava *Novelle per un anno*, de Pirandello. Foram selecionadas algumas novelas traduzidas por Francisco Pati. A obra foi publicada em três volumes com o título em português *Novelas escolhidas*.

Em 1932, a Editora Piratininga publicou novamente as novelas traduzidas por Francisco Pati, com o título *A luz de outra casa: novelas escolhidas*. Em 1933 e em 1941, a Editora Globo publicou a romance *Il fu Mattia Pascal*, traduzido por De Souza Júnior.

Em São Paulo, havia o Instituto Progresso Editorial. Esta editora colocou no mercado obras traduzidas de escritores estrangeiros. De autoria de Luigi Pirandello, foi publicado, em 1947, o livro *Os velhos e os moços*, e, em 1949, *A excluída*, ambos traduzidos por José Geraldo Vieira.

Em 23 de março de 1958, em notícia no jornal Folha da Manhã, foi comunicada a assinatura de contrato entre a Livraria Martins Fontes e os herdeiros de Pirandello. Tal contrato, segundo o jornal, consistia na publicação em língua portuguesa de obras de Luigi Pirandello. A Livraria Martins Fontes pretendia colocar à disposição dos leitores brasileiros as peças *Henrique IV*, *Seis personagens à procura de um autor*, *Assim é, se lhe parece*, e *Pense, Giacomino*, além dos romances *A excluída* e *Um, nenhum e cem mil*. Provavelmente, o projeto da Livraria Martins Fontes não foi concluído com sucesso, pois conforme será possível visualizar na tabela 2, não foram detectadas traduções com o selo editorial em questão.

Em relação à tradução da obra teatral, Maciera (2013, p.102) menciona somente a tradução de *Così è (se vi pare)* por Paulo Gonçalves, que não foi publicada. Foi utilizada para a apresentação de “Pois é isso...”, primeira peça de Pirandello exibida no Brasil, pela Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, em 1924.

Nota-se que a tradução de obras de Luigi Pirandello foi disponibilizada no Brasil tardiamente, em comparação com as publicações italianas. Nem mesmo o teatro, modalidade considerada responsável pela sua consagração, obteve espaço no que diz respeito à tradução. Até mesmo na contemporaneidade, a obra teatral de Pirandello foi pouco traduzida. Por meio do levantamento apresentado por Fabris e Fabris (2009, p. 398), foi complementada a pesquisa acerca das traduções brasileiras. Os dados podem ser conferidos na tabela III.

Observa-se que foram consideradas as traduções publicadas²⁵ em livros ou revistas. As traduções realizadas por companhias teatrais para apresentação foram desconsideradas.

Tabela 2 – Traduções brasileiras de textos teatrais de Luigi Pirandello

Ano	Obra	Tradutor	Editores/revista
1966	Vestir os nus	Ruggero Jacobbi	Brasiliense
1972	Seis personagens à procura de um autor	Brutos Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci	Civilização Brasileira
1972	Liola	Brutos Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci	Civilização Brasileira
1977	Seis personagens à procura de um autor	Brutos Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci	Abril Cultural
1978	Seis personagens à procura de um autor	Brutos Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci	Abril Cultural
1981	Seis personagens à procura de um autor	Sem indicação do tradutor	Abril Cultural
1982	O Jarro	Sem indicação do tradutor	Cadernos de teatro
1983	Bellavita	Sem indicação do tradutor	Cadernos de teatro
1990	Henrique IV	Aurora Fornoni Bernardini	EDUSP
1998	Cada um a seu modo	J. Guinsburg e Pérola de Carvalho	Perspectiva
1999	Seis personagens à procura de um autor	J. Guinsburg e Roberta Barni	Perspectiva
1999	Esta noite se representa de improviso	J. Guinsburg e Sérgio Coelho	Perspectiva
2003	O enxerto	Homero Freitas de Andrade e Aurora Fornoni Bernardini	EDUSP
	O homem, a besta e a virtude	Homero Freitas de Andrade e Aurora Fornoni Bernardini	EDUSP
	Seis personagens à procura de um autor	Fernando Correa Fonseca	Nova Cultural
2004	Seis personagens à procura de um autor	Sérgio Flaksman	Peixoto Neto
2005	Os gigantes da montanha	Beti Rabetti	7 letras
2007	Vestir os nus	Millôr Fernandes	Civilização Brasileira
2009	A razão dos outros	Davi Pessoa	Lumme editor
2010	Ou de um ou de nenhum	Davi Pessoa	Lumme editor

²⁵ Traduções portuguesas foram desconsideradas.

2011	Assim é (se lhe parece)	Sérgio Nunes Melo	Tordesilhas
2013	Os gigantes da montanha	Beti Rabetti	7 letras

A tabela 2 evidencia a carência de traduções existentes no Brasil de textos teatrais de Pirandello. Das quarenta e três composições teatrais do autor, somente catorze foram traduzidas para o português. Houve ainda a ocorrência de uma mesma obra ser trabalho de tradutores diferentes, como “Seis personagens à procura de um autor”, a qual apresenta quatro, e “Vestir os nus”, duas.

Magaldi (2003, p. 112) defende que a existência de traduções facilitaria o trabalho das companhias teatrais, porém, o modo de traduzir pode não ser o mais adequado para o desenvolvimento do trabalho do ator. As traduções de Jacó Guinsburg em parceria com Roberta Barni, Pérola de Carvalho e Sérgio Coelho foram elaboradas visando a leitura. Por isso, Guinsburg justificou que procurou manter “a mesma norma da linguagem original”, cabendo aos profissionais do teatro fazerem as adaptações necessárias para a exibição.

Retomando as noções de Magaldi (2003, p. 112) acerca da tradução, não resta dúvida de que a existência de títulos traduzidos no mercado editorial seria um meio de propagar a dramaturgia de autores consagrados e despertar o interesse do leitor em assistir às montagens que sejam apresentadas.

Pirandello, no ensaio *Illustratori, attori e traduttori*, de sua autoria, expõe duas comparações sobre o ato de traduzir. Primeiramente, o autor apresenta a ideia de que traduzir é como plantar uma árvore em um terreno diferente daquele ao qual a vegetação está acostumada, sendo que a árvore pode viver em outro solo, porém as folhas e as flores não serão as mesmas. Posteriormente, Pirandello compara o pensamento ao corpo e a forma à alma de um texto. Ao elaborar uma tradução, surge um novo corpo, o qual não pode possuir a mesma alma que possuía o original. Dessa maneira, na concepção do escritor, o texto traduzido passa a ser um texto diferente.

Apesar da existência da tradução de *O di uno o di nessuno*, o Grupo TAPA elaborou a própria tradução para iniciar os trabalhos da apresentação de *De um ou de nenhum*. Conforme entrevista com o diretor Eduardo Tolentino de Araújo e a atriz Rita Giovanna, havia desconhecimento acerca do texto traduzido por Davi Pessoa. Posteriormente, o grupo tomou conhecimento da tradução da peça. Na opinião do diretor e da atriz, a peça em português publicada não era ideal para a expressão dos atores.

No próximo capítulo, será delineada a história da formação do Grupo TAPA e será exposto o modo de trabalho da companhia teatral para, em seguida, comentar a visão sobre o

texto pirandelliano e a montagem desse texto na contemporaneidade brasileira, de modo a analisar as folhas e as flores da árvore plantada em solo paulistano e o novo corpo e a nova alma que o Grupo deu ao texto de Luigi Pirandello.

3 A tradução para a encenação e a tradução literária

O processo de tradução do texto teatral e do texto literário possui semelhanças. Mas a tradução teatral direcionada à leitura dificilmente pode ser aproveitada para uma futura apresentação, dada a necessidade de tornar viável o trabalho dos atores envolvidos.

Neste capítulo, após apresentação da trajetória do Grupo TAPA, será apresentado o cotejo da tradução do Grupo TAPA e a tradução de Davi Pessoa para o texto pirandelliano *O di uno o di nessuno*.

3.1 O Grupo TAPA

A trajetória do Grupo TAPA²⁶ teve início em 1974, quando uma turma de estudantes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro decidiu criar um grupo teatral. Em um primeiro momento, o grupo possuía o caráter amador, por isso foi adotada a sigla T.A.P.A.: Teatro Amador Produções Artísticas, para nomear a companhia teatral recém-criada. Em 1979, a denominação do grupo deixou a sigla e adotou o nome TAPA, uma vez que os componentes do grupo desejavam deixar o amadorismo e realizar trabalhos teatrais profissionalmente. A profissionalização do grupo é marcada após os componentes terem realizado um curso com o Teatro dos 4²⁷.

Sampaio (2003, p. 49) divide a trajetória do grupo TAPA em: fase pré-amadora (1973-1977), fase amadora (1979-1983) e fase profissional no Rio de Janeiro (1983-1985).

As primeiras representações cênicas organizadas pelos jovens membros do grupo foram marcadas pelas peças infantis *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado, e *Apenas um conto de fadas*, de Eduardo Tolentino de Araújo, o qual fez parte do grupo desde o início dos

²⁶ O resumo histórico do Grupo TAPA que será apresentado neste capítulo teve como principal referência bibliográfica a dissertação de mestrado intitulada “GRUPO TAPA: histórico, repertório nacional e perfil sociopolítico”, de autoria de Maria Everalda Almeida Sampaio. Na dissertação, a autora realizou entrevistas com membros do grupo e registrou o histórico da companhia teatral. Dentre os materiais pesquisados foi a referência mais completa encontrada sobre o a história e os trabalhos desta companhia teatral. No site: <http://www.grupotapa.com.br> Acesso: 1º de janeiro de 2015, foi possível encontrar informações sobre a formação do grupo, mas não de maneira detalhada como na referida dissertação. A enciclopédia digital Itaú Cultural possui o verbete “Grupo TAPA”, o qual apresenta o resumo histórico da companhia. Esse material, inclusive, teve como referência a dissertação de Maria Everalda Almeida Sampaio.

²⁷ Teatro dos 4 foi uma companhia carioca formada por Paulo Mamede, Mimina Roveda e Sergio Britto. A principal característica do Teatro dos 4 era a apresentação de peças inéditas nos palcos brasileiros com alta qualidade artística. No auge de seus trabalhos, entre o final da década de 1970 e início da década de 1980, a companhia teatral contava, principalmente, com o incentivo de capital privado para realizar as montagens dos espetáculos teatrais. O grupo Teatro dos 4 foi extinto na década de 1990 por falta de financiamento.

trabalhos e hoje dirige grande parte das peças. Para o desenvolvimento da apresentação de *Apenas um conto de fadas*, o grupo contou com a presença de Roberto Frota, ator e professor de teatro, que auxiliou e ensinou ao grupo conceitos básicos do teatro profissional.

Componentes saíram e outros entraram ao longo da existência do grupo. Membros realizaram cursos voltados para a representação cênica e se profissionalizaram. As peças que na fase pré-amadora eram representadas em escolas e para pequenas plateias, passaram a ganhar espaço nos teatros e temporadas de exposições mais extensas. Apostou-se em montagens de textos voltados ao público adulto, sendo o primeiro trabalho a peça *Uma peça por outra*, de Jean Tardieu.

O Grupo TAPA conquistou plateias e prêmios como o Shell, o Molière e o Mambembe em diversas categorias. No entanto, amargou fracassos, passou por dificuldades financeiras e problemas em consolidar uma sede própria.

Em 1985, o grupo estreou a peça *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley. Diversos contratempos surgiram e ocasionaram o insucesso de público. Esse fato motivou o diretor Eduardo Tolentino de Araújo a procurar um teatro na cidade de São Paulo. Com a desocupação do Teatro Aliança Francesa a partir de agosto de 1986, houve o contato e oferecimento para que o Grupo TAPA se apresentasse naquele local. Ao contrário do que aconteceu nos palcos cariocas, em São Paulo, a apresentação de *O tempo e os Conways* teve sucesso de público.

Com as apresentações no teatro Aliança Francesa houve a divisão do Grupo TAPA, sendo que parte do elenco realizava espetáculos em São Paulo e a outra, na cidade do Rio de Janeiro. A intenção era realizar os trabalhos no teatro Aliança Francesa e, posteriormente, retornar ao Rio de Janeiro, porém, oportunidades surgiram em São Paulo e o grupo permaneceu na cidade. Com o tempo, Eduardo Tolentino, que além de diretor era um dos sócios do TAPA, julgou ser inviável a divisão do grupo e a realização de trabalhos em cidades diferentes e distantes. Assim, em 1989, Eduardo Tolentino registrou patente do TAPA Produções Artísticas e o grupo se instalou definitivamente na cidade de São Paulo, onde teve, por 15 anos, o Teatro Aliança Francesa como sede própria. Atualmente, o Grupo TAPA possui sede em um galpão localizado no bairro da Barra Funda.

O Grupo TAPA é considerado uma das companhias teatrais mais importantes do teatro atual brasileiro. O grupo não costuma escrever textos próprios para realizar as montagens das peças e seus trabalhos são de autoria de escritores clássicos brasileiros e estrangeiros. Dentre

os trabalhos realizados, destacam-se²⁸ os seguintes autores estrangeiros: William Shakespeare com *A Megera Domada*, Bernard Shaw, com *Major Bárbara*, Anton Tchekov, com *Ivanov*, August Strindberg, com *Camaradagem*, Oscar Wilde, com *A Importância de Ser Fiel*, Nicolau Maquiavel, com *A Mandrágora*, e Luigi Pirandello, com *Vestir os Nus*. Dos autores brasileiros, o grupo apontou Arthur de Azevedo, com *A Casa de Orates*, Nelson Rodrigues, com *Vestido de Noiva* e Jorge Andrade, com *Rasto Atrás*.

Conforme foi possível verificar no *site* do Grupo TAPA, a própria companhia considera Luigi Pirandello um dramaturgo de destaque e de importância para os trabalhos do TAPA. A seguir, será apresentada a relação do Grupo TAPA com os textos de Pirandello, bem como a contribuição dessa companhia teatral ao apresentar as obras pirandellianas ao público paulistano contemporâneo.

3.2 O Grupo TAPA e as peças de Luigi Pirandello

O Grupo TAPA colocou em cena três espetáculos em que utilizou obras pirandellianas. A primeira peça foi *Amargo siciliano*, que estreou em 2008, pouco tempo depois que as obras do escritor entraram para o domínio público. A peça é composta pelos textos teatrais *O dever do médico*, *Os limões da Sicília* e pela novela *Andorinho, andorinha*. Conforme declarou Eduardo Tolentino, o qual dirigiu a peça com Sandra Corveloni, para trabalhar pela primeira vez com obras de Pirandello, o Grupo TAPA optou por utilizar textos do início da carreira do dramaturgo.

Em *Amargo siciliano* não houve interligação entre as peças e as novelas utilizadas para a concretização. As obras foram apresentadas separadamente, em sequência, iniciando com *Os limões da Sicília*. Posteriormente, prosseguiu-se com *Andorinho, andorinha* e *O dever do médico* fechou o espetáculo.

Em seguida, a novela *Andorinho, andorinha* foi retirada do roteiro de *Amargo siciliano*, conforme informou Eduardo Tolentino em entrevista²⁹ realizada em 19 de julho de 2016. Segundo o diretor, “a peça ficou mais enxuta sem a novela”. Tolentino acrescentou que o fato de ser um material adaptado para a concretização cênica não foi o fator determinante para a

²⁸ Conforme site do Grupo TAPA: <http://www.grupotapa.com.br>. Acesso: 1º de janeiro de 2015.

²⁹ Entrevista realizada em 19 de julho de 2016, no galpão do Grupo TAPA, localizado na Rua Lopes Chaves, 80, Barra Funda, São Paulo. O diretor Eduardo Tolentino de Araújo autorizou a transcrição, bem como a publicação nesta pesquisa, da entrevista. Tal autorização deu-se via e-mail encaminhado em 1º de setembro de 2016.

retirada desse material. Em sua visão, a escolha não foi boa em relação às outras duas peças que compuseram “Amargo siciliano”.

Conforme o *site* do Grupo TAPA, em 2009 foi apresentada a peça *Vestir os nus*. Em relação a esse espetáculo, não foram encontrados registros de exibições na cidade de São Paulo. Foi possível detectar apresentações nas cidades de São Carlos e Suzano e, por esta razão, a peça não foi contabilizada no levantamento realizado na primeira parte deste trabalho. Segundo relato de Eduardo Tolentino, *Vestir os nus* estreou, a princípio, fora de São Paulo. Havia intenção de apresentar a peça nos palcos paulistanos, mas a estreia foi adiada, pois, antes, houve a apresentação de *Doze homens e uma sentença*, de Reginald Rose. Esta peça, além de ter feito sucesso, ocasionando a permanência em cartaz por mais tempo, era composta por um elenco que também atuava em *Vestir os nus*. Tolentino declarou que pretende apresentar *Vestir os nus* em São Paulo, mas terá que recomeçar o trabalho com essa obra, pois os atores que participaram da primeira apresentação não estão com idade compatível com a dos personagens.

Em 2012, houve a estreia de *De um ou de nenhum*, a qual utilizou a obra *O di uno o di nessuno*, obra pirandelliana inédita nos palcos brasileiros.

O di uno o di nessuno foi escrita, primeiramente, em 1915, na forma de novela. Em 1929, Pirandello transformou o enredo da novela para o texto teatral. Em 4 de novembro desse mesmo ano, *O di uno o di nessuno* foi encenada no teatro em Turim. Antes de iniciar as discussões em relação às abordagens do Grupo TAPA para a montagem de *De um ou de nenhum*, serão apresentados, primeiramente, os aspectos particulares da peça e da novela.

Na peça *O di uno o di nessuno*, Tito Morena e Carlino Sanni são dois amigos que cursaram universidade em Pádua. Nessa cidade, conhecem e fazem uso do serviço da prostituta Melina, conhecida como a “amiguinha” dos estudantes de Pádua. Ao conseguirem emprego, mudam-se para Roma e levam Melina junto. Em Roma, Melina, não mora na mesma pensão que Tito e Carlino. Ela realiza tarefas domésticas para ambos, como lavar e passar roupas e recebe o pagamento dos dois rapazes pela execução dessas atividades. Além do trabalho doméstico, Melina também oferece seu ofício original, porém, limitado a Tito e a Carlino. O conflito entre os três inicia quando Melina descobre que está grávida e não há meios de saber qual dos dois é o pai.

Apesar de possuírem o mesmo título e os mesmos personagens protagonistas, os enredos da novela e do teatro divergem em determinados pontos.

A presença dos personagens no teatro determina diálogos que permitem o entendimento do que acontece ao longo da trama. Dessa forma, personagens como o advogado Merletti e

Elvira, a dona da pensão, ganham destaque. Na novela, a dona da pensão sequer é mencionada e o advogado ganha espaço na história somente ao final. Porém, o filho de Melina possui uma maior participação, tendo sua trajetória apresentada em idade mais avançada na infância. Na peça teatral, toma-se conhecimento acerca dos sentimentos dos personagens por meio dos diálogos. Em sua concretização, o desempenho dos atores como expressões faciais e corporais são elementos adicionais que levam ao entendimento do enredo. Já na novela, há o narrador onisciente que esmiúça com maior profundidade as emoções e comportamentos dos personagens.

Além da presença/ausência do narrador, respectivamente na novela e na apresentação no palco, há a questão temporal. A novela tem início com a narração sobre a gravidez de Melina e, em seguida, apresenta a passagem de tempo de cinco anos, detectável por meio da indicação da idade do filho de Melina. Ao longo da leitura da novela, não há rompimento na relação entre Carlo, Tito e o filho. Há a descrição do desenvolvimento da criança, nomeada por Melina de Nillì, que ficou sob os cuidados de uma ama de leite e passou a residir na cidade de Alatri. Nillì recebia constantemente a visita dos dois rapazes que poderiam ser o pai biológico. O relacionamento de Tito e Carlino com Nillì acaba por criar certa afetividade com a criança, mas entre os dois jovens, o sentimento de raiva torna-se ciúme e competitividade. Já no teatro, o enredo inicia com uma longa discussão entre Carlino e Tito e, adiante, o advogado Merletti entra em cena para ouvi-los. Após extensos diálogos entre os personagens, tem-se conhecimento do problema que envolve Melina, Tito e Carlino. A história se desenvolve em um período de tempo reduzido, visto que o desfecho ocorre logo após o nascimento do bebê e a morte de Melina. O destino da criança é definido após a decisão de que seja adotada por uma família rica, cujo bebê morrerá.

O desfecho da novela e da peça também possui aspectos que não são comuns dos dois. Chama a atenção o final dos personagens Carlino e Tito. Na novela, os dois retomam a antiga amizade. Tal fato é claro no último parágrafo: “E assim Carlino Sanni e Tito Morena, agora que o filho não podia ser nem de um nem de outro, voltaram pouco a pouco a ser amigos como antes.” (PIRANDELLO, 2011, p. 618). Tal fato não é evidente na peça. Nos diálogos finais entre os personagens Médico e Merletti, há o encorajamento de que os Carlino e Tito devem reatar os laços de amizade, uma vez que o motivo da inimizade entre os dois não existe mais, pois Melina falecera e o filho será adotado. A peça é finalizada com a didascália descrevendo a cena: “Carlino, dopo aver per un po’ singultato nello stomaco, alle prime parole di Merletti, non reggendo più, va a buttarsi piangendo tra le braccia di Tito, che piange anche lui.” (PIRANDELLO, 1994, p. 1001)

É perceptível que Pirandello não realizou uma simples transformação de um texto narrativo para um texto teatral. A questão central de *O di uno o di nessuno* e as consequências sofridas pelos personagens envolvidos possuem o mesmo destaque nas duas obras.

A novela e a comédia [*Ou de um ou de nenhum*] são bastante próximas, quase configurando o caso muito difuso em toda a produção pirandelliana do segundo decênio, de uma mesma ‘história’ oferecida em dois estados distintos: um pouco como um remédio que é comercializado sob forma de comprimidos ou de ampolas para a injeção; a composição não muda, mudam no máximo os efeitos, a possibilidade de absorção. No caso, a única diferença sensível entre a administração por via narrativa ou dramática está na diversa temporalidade referente à destinação do filho: esse fato, na novela, é distribuído em um lapso de tempo dilatado, ao passo que em cena ele ocorre ipso facto, recorrendo ao expediente técnico chamado justamente de golpe de cena. (BARILLI, apud DIAS, 2011, p. 14)

Assim como Pirandello alterou o rumo dos destinos dos personagens para melhor levar o enredo ao palco, o próprio texto teatral sofreu mudanças, devido a possibilidade que oferece para que diretor e elenco possam utilizar a criatividade e o talento ao concretizar uma obra. Após a apresentação das divergências entre a novela e o texto teatral, será retomada a análise da obra, considerando o trabalho do Grupo TAPA.

Na peça representada pelo Grupo TAPA, atuaram os atores Bruno Barchesi, no papel de Tito, e Daniel Volpi, que interpretou Carlino. Melina foi representada pela atriz Natália Moço; Rita Giovanna e Renato Caldas representaram, respectivamente, Elvira e o advogado Merletti.

Imagem 5 – Cartaz da peça *De um ou de nenhum*, do Grupo TAPA

Cartaz da peça *De um ou de nenhum*, exibida no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo. Fonte: Arquivo de Eduardo Tolentino de Araújo.

Imagem 6 – Foto do espetáculo *De um ou de nenhum*, do Grupo TAPA

Daniel Volpi (Carlino) e Natália Moço (Melina). Fonte: Arquivo de Eduardo Tolentino de Araújo.

Imagem 7 – Foto dos personagens principais da peça *De um ou de nenhum*, do Grupo TAPA

De cima para baixo: Bruno Barchesi (Tito), Natália Moço (Melina), e Daniel Volpi (Carlino). Fonte: Arquivo de Rita Giovanna.

Imagem 8 – Foto do espetáculo *De um ou de nenhum*, do Grupo TAPA

Daniel Volpi (Carlino) e Rita Giovanna (Elvira). Fonte: Arquivo de Rita Giovanna.

Imagem 9 – Foto do espetáculo *De um ou de nenhum*, do Grupo TAPA

Bruno Barchesi (Tito) e Daniel Volpi (Carlino). Fonte: Arquivo de Eduardo Tolentino de Araújo.

Imagem 10 – Foto do espetáculo *De um ou de nenhum*, do Grupo TAPA

Bruno Barchesi (Tito) e Daniel Volpi (Carlino). Fonte: Arquivo de Eduardo Tolentino de Araújo.

Para a montagem da peça “De um ou de nenhum”, a atriz Rita Giovanna e o diretor Eduardo Tolentino elaboraram a tradução a partir do texto original. Conforme entrevista³⁰ com a atriz, foi elaborada a tradução integral do texto. Posteriormente, diretor e elenco integrante da peça a ser concretizada analisaram a tradução e modificaram trechos de forma a deixar os diálogos viáveis para a encenação.

Trechos e algumas repetições utilizadas por Pirandello foram suprimidos e diálogos foram resumidos e fundidos. Segundo Rita Giovanna, tais recursos foram úteis para facilitar o trabalho dos atores e também para reduzir o tempo do espetáculo. Conforme seu ponto de vista, o público atual não está acostumado a assistir peças teatrais muito extensas e, por se tratar de uma obra que está mais envolvida com o diálogo dos personagens e menos com a ação em palco, poderia haver o risco de entediar o espectador. Já Eduardo Tolentino, em sua experiência com a direção, afirma que o público tem dificuldade em acompanhar a dramaturgia de argumentação de Pirandello, e que, portanto, houve a necessidade de recorrer à condensação de alguns trechos.

Rita Giovanna acrescentou que esses motivos também levaram o grupo a realizar uma adaptação do terceiro ato do texto, visto que o teor das discussões entre os personagens Tito e

³⁰ Entrevista realizada em 12 de abril de 2016, em local público.

Carlino não era diferentes das apresentadas no primeiro e segundo ato. Eduardo Tolentino acrescentou que a adaptação do terceiro ato foi necessária porque Pirandello “cria toda uma cena realista que ‘sobra’ na peça”³¹.

Conforme depoimentos de Rita Giovanna e Eduardo Tolentino, o Grupo teve conhecimento da existência da tradução da peça *O di uno o di nessuno* elaborada por Davi Pessoa somente depois de ter iniciado o trabalho com a tradução do texto teatral. No entanto, essa tradução, publicada pela Lumme Editor, não atenderia a necessidade do Grupo TAPA, cujo objetivo era a encenação, sendo indispensável, portanto, o trabalho coletivo da companhia teatral em torno do texto.

Diante das diferenças entre a tradução específica para o palco e a tradução destinada ao mercado editorial, serão analisados alguns aspectos dessas relações, bem como as divergências com o texto original de Pirandello. Observa-se que a tradução que compõe o *corpus* deste trabalho em relação ao material do Grupo TAPA é a tradução elaborada em conjunto pelos membros. Não foram utilizadas a tradução inicial feita individualmente por Rita Giovanna e outra por Eduardo Tolentino, respectivamente.

No ensaio *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello destaca a participação do ator no teatro. Em seu ponto de vista, o ator, por mais respeito que tenha em relação ao texto teatral, nunca concretizará a obra da maneira como o dramaturgo imaginou.

A ideia de que a realidade é uma para cada um e nunca a mesma para todos, apresentada por Pirandello em suas obras, parece criar certa resistência quanto à interpretação teatral. Tanto que no ensaio em questão, Pirandello declara que diante das apresentações, o pensamento constante do dramaturgo é “No! Così, no!”³². Esse modo de pensar de Pirandello limita e contraria os trabalhos de interpretação dos profissionais envolvidos com o teatro, pois se até mesmo um espetáculo não é interpretado exatamente da mesma forma durante uma temporada por uma determinada companhia, dificilmente será igual ao texto original. São exatamente as diferenças de apresentações que tornam o espetáculo atrativo ao público. Em relação ao pensamento de Pirandello, quanto à fidelidade da apresentação diante do texto original, Bárbara Heliadora apresenta uma posição diferente. A crítica teatral faz referências ao diretor teatral, defendendo que as mudanças no texto ou no espetáculo são fatores determinantes para estabelecer o diálogo com o público, principalmente em se tratando de textos escritos em outras épocas, mas com teor passível de ser discutido e abordado na contemporaneidade.

³¹ Ver entrevista no Apêndice I.

³² “Não. Assim, não!” (tradução da autora)

Se um diretor consegue, por meio de determinadas alterações de texto ou espetáculo, transmitir a essência da intenção do autor, ou se outro diretor, por intermédio de outras determinadas alterações, consegue transmitir uma outra ideia, sua, diferente, porém vital e relevante, é imperdoável que não lhe seja dada a oportunidade de fazê-lo. Mudar por mudar pode sem dúvida constituir um engano, porém nenhum engano é tão grave quanto o de se julgar que é preciso *não* mudar. (HELIODORA, 2007, p. 307)

O texto traduzido cujo objetivo era a representação apresenta variações e supressões. Além das mudanças no texto, há as outras particularidades, as quais não serão abordadas nesta pesquisa, que dizem respeito ao trabalho dos atores e sua relação com os personagens. Serão analisadas a tradução do texto pirandelliano *O di uno o di nessuno* visando a representação e a tradução publicada para leitura. Assim, para realizar o cotejo, foram utilizadas a tradução elaborada pelo Grupo TAPA para a exibição de *De um ou de nenhum* e a tradução de Davi Pessoa, a qual foi publicada em 2010, pela Lumme Editor.

Inicialmente, foi possível observar as didascálias bem resumidas na tradução do Grupo TAPA. Em muitos casos, ao longo da peça, houve a supressão das mesmas. Esse aspecto demonstra a liberdade para a atuação do diretor da peça a ser concretizada. A descrição de ações dos personagens e o modo como os objetos são organizados no palco não seguem exatamente o que o escritor detalhou. Salienta-se ainda que as ações dos personagens e o cenário precisam ser adaptados ao palco em que a peça será apresentada. A tradução direcionada para a leitura não possui tal necessidade e procura manter a integralidade do texto original.

Para realização do cotejo entre as traduções, inicialmente, foi feito um levantamento com as ocorrências semelhantes, como por exemplo, o uso da colocação pronominal e a supressão de trechos. Posteriormente, há os comentários sobre as particularidades ou problemáticas encontradas nas traduções.

Tabela 3 – Escolhas estratégicas

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
La Pedoni: Ecco il caffè. (Posa le due tazze sul tavolino, che è sul davanti della scena e fa per andarsene; quando è presso l'uscio si volta per dire) Potrebbero aprire gli scuri oramai: è già chiaro. La luce io la pago. Scommetto che hanno tenuto le lampade accese tutta la notte.	La Pedoni: Eis o café. (Coloca as duas xícaras sobre a mesinha, que está na parte posterior (<i>sic</i>) do cenário, e vai embora; quando está para sair pela porta, ela volta (<i>sic</i>) para dizer:) Poderiam abrir as venezianas agora: já está claro. Eu apago (<i>sic</i>) a luz. Aposto que deixaram as luminárias acesas durante toda a noite.	Elvira: O café. (Vai sair pela porta, volta e diz) Podiam abrir as janelas. Já é dia claro, quem paga a luz sou eu. Aposto que ficou acesa a noite toda.
Carlino: Sì, sì, meglio che non parli, meglio che non parli, signora Elvira! Lamentarsi per la luce, dopo una notte come quella che abbiamo passata io e Tito, creda, è proprio un di più.	Carlino: Sim, sim, é melhor que não fale, dona Elvira! Lamentar-se da luz, depois de uma noite como aquela que passamos Tito e eu, acredite, é demais.	Carlo: É melhor não falar, Dona Elvira... Reclamar da luz, depois da noite que Tito e eu passamos é um pouco demais.
Carlino: Lo spreco di un po' di luce?	Carlino: Desperdiçando luz?	Carlo: O consumo de um pouco de luz?
La Pedoni: Io? ha il coraggio di dirmi che dovrei vergognarmi io? con una figlia per casa che m'ajuta - lo sanno - a rifare le camere degl'inquilini.	La Pedoni: Eu? Você tem a coragem de me dizer que devo me envergonhar? Com uma filha que me ajuda – vocês sabem – a arrumar a cama (<i>sic</i>) dos inquilinos.	Elvira: Eu? E ainda tem coragem de dizer que devo me envergonhar? Sabem que tenho uma filha que me ajuda a arrumar os quartos dos inquilinos.
Carlino: Tanto meglio per la signorina Bice che si risparmiere la fatica di rifarlo.	Carlino: Melhor para a senhorita Bice que poupará o cansaço para arrumá-la.	Carlo: Bem melhor para a sua filha que não vai ter o trabalho de fazer a cama.
La Pedoni: mi lasci dire! - potrebbe avere almeno l'accortezza di guastare il letto su cui non ha dormito, per non turbare la ragazza con tutte le supposizioni che si possono fare.	La Pedoni: Deixe-me dizer! Poderia ter ao menos a prudência de desfazer a cama em que não dormiu, para não perturbar a moça com todas as suposições que podem ser feitas.	Elvira: Me deixe falar. Poderia, ao menos, ter a gentileza de desarrumar a cama em que dormiu, para não perturbar a moça, com suposições que possa fazer.
Tito: Te l'avevo detto io: «Andiamocene via da questa camera»?	Tito: Eu disse a você: “Vamos embora desse quarto”?	Tito: Eu não te disse, vamos sair daqui!
La Pedoni: Lei? E perché!	La Pedoni: Você? E por quê?	Elvira: O senhor ? E por quê?
Tito: Buon giorno,	Tito: Bom dia, advogado.	Tito: Bom dia, doutor

avvocato.		advogado!
Carlino: (seguitando a non comprendere)	Carlino – Não querendo compreender	Carlo – ainda sem compreender
Merletti: (ridendo): Meno male che non c'è più!	Merletti (rindo): Ainda bem que acabou!	Merletti: (Sorrindo) Ainda bem que ele não está mais aqui.
Carlino: Ma non ti sei più provato a muovergliene il discorso?	Carlino: Mas você não tentou que mudasse de conversa?	Carlo: Não tentou mais tocar no assunto?
Carlino: - ma non è possibile, figliuola mia!	Carlino: Mas é impossível, minha querida!	Carlo: Mas isso não é possível, minha filha!
Carlino: (sedendo): Ah, brava, signora Elvira. Sì, ho molto appetito.	Carlino: Ah, obrigado, senhora Elvira. De fato, tenho muita fome.	Carlo: (Sentando) Puxa Dona Elvira! Estou com uma fome!

Nos excertos acima, é notável a estratégia do Grupo TAPA para trabalhar mais facilmente com o texto na oralidade. Ao anunciar a chegada do café e se queixar sobre a luz, em comparação com a tradução literária, verifica-se a concisão da tradução para a encenação, bem como a seleção de palavras mais simples como “janela”, ao invés de “veneziana”, e a expressão “Aposto que ficou acesa a noite toda” de forma mais condensada. Ocorrência semelhante com o vocábulo “reclamar”, que demonstra maior facilidade de pronúncia e é mais recorrente na linguagem utilizada em situações informais do que a expressão “lamentar-se”, assim como na utilização de “não vai ter o trabalho de fazer a cama”. Além de deixar o diálogo de modo que as palavras sejam faladas pelos atores, há também a necessidade de tornar as falas informais, uma vez que o enredo é constituído de personagens com certo grau de intimidade entre si. Ao optar por formas mais comuns, a tradução permitiu a coerência entre diálogo e a situação dos personagens envolvidos. Tal recurso contribui para compreensão por parte do público. A tradução literária de Davi Pessoa apresenta formalismos que não soariam bem em cena, visto que são diálogos corriqueiros do cotidiano. Enquanto a tradução para a apresentação optou por “Poderia, ao menos, ter a gentileza de desarrumar a cama”, a tradução literária de Davi Pessoa selecionou palavras de modo a escrever a frase da seguinte maneira: “Poderia ter ao menos a prudência de desfazer a cama”. Nessa frase de Elvira, também pode-se considerar o nível de escolaridade da personagem, que provocaria estranheza se pronunciada em uma apresentação. Ocorrência semelhante é identificada em “Puxa Dona Elvira! Estou com uma fome!” e “Ah, obrigado, senhora Elvira. De fato, tenho muita fome.”, que acaba demonstrando um excesso de polidez perante à intimidade entre os personagens e à situação.

Por contar com elementos visuais, a tradução teatral pode sofrer redução. Tal fato ocorre no trecho “Eu não te disse, vamos sair daqui!” “Eu disse a você: ‘Vamos embora desse quarto’?”, remetendo à ideia de Pavis (2008) de que os recursos visuais disponíveis, como cenário, figurino e ação gestual dos atores podem facilmente substituir algumas palavras e contribuir para o dinamismo da encenação.

No entanto, em relação ao uso do pronome de tratamento, nota-se a opção mais formal na tradução do Grupo TAPA comparado com a tradução literária, como o uso de “senhor” e de “doutor advogado”. Apesar de optar pela formalidade, a tradução para a representação não fez uso de recursos que pudessem comprometer o entendimento por parte dos espectadores, uma vez que utilizou um tipo de tratamento bastante comum para a profissão de advogado no Brasil. A expressão “minha filha” foi traduzida de forma mais fiel em comparação ao texto original. A tradução literária optou por “minha querida!”.

Até mesmo na rubrica foram identificadas formas divergentes ao traduzi-la. Os trechos apresentados “ainda sem compreender” e “Carlino – Não querendo compreender” permitem entendimentos diferentes, pois a primeira tradução, direcionada à leitura, leva a interpretação de que o personagem de fato está confuso com a situação. Já a segunda tradução, do Grupo TAPA, ao optar pelo verbo “querendo” permite a interpretação de que há certo cinismo do personagem em evitar a compreensão.. Os excertos “Ainda bem que ele não está mais aqui.” e “Ainda bem que acabou!” possuem tradução que induz à interpretação diferente. Esse diálogo é norteado pela situação de discussão entre Carlo, Tito e Merletti. Nervoso com o rumo dos argumentos expostos e nenhuma solução para o problema, Tito sai de cena. O Grupo TAPA priorizou a ausência e o comportamento temperamental do personagem Tito, enquanto a tradução literária centralizou a ideia no ato do beijo de Carlino em Merletti em diálogo anterior a essa ação. Embora de maneiras diferentes, tanto a tradução do Grupo TAPA quanto a tradução de Davi Pessoa transmitiram a ideia principal, não havendo grandes alterações em relação ao texto original de Pirandello, cabendo as palavras de Eco (2011), quando define a tradução como dizer quase a mesma coisa em outro idioma.

Tabela 4 – Colocação pronominal

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
La Pedoni: Mi lasci dire!	La Pedoni: Deixe-me dizer.	Elvira: Me deixe falar.
La Pedoni: Ma che scapoli	La Pedoni: Solteiros, ah,	Elvira: Que solteiros!

più, mi facciano il piacere!	façam-me o favor!	Faça-me o favor!
Tito: (non potendone più): Basta, perdio, posa quella tazza! Mi fai stizzare!	Tito (não aguentando mais): Por Deus, chega, largue essa xícara! Você me irrita!	Tito: (Não se contendo) Chega! Larga essa xícara. Me irrita!
Carlino: Conosci la ragazza? L'hai mai veduta?	Carlino: Você conhece a moça? Nunca a viu?	Carlo: Você a conhece? Já a viu alguma vez?
Tito: Per servirci, ci disse arrivando	Tito: Para nos servir, disse-nos logo que chegou.	Tito: “Para servi-los”, nos disse ao chegar.
Merletti: Basta, lasciamene andare. Addio.	Merletti: Chega! Deixe-me ir embora. Adeus.	Merletti: Chega! Deixe-me ir! Até logo! (Sai)
Merletti: Cari miei, se è così, che volete da me? - siete da invidiare - la fortuna ha assistito il vostro giudizio - avete trovato l'àraba fenice - una donna che vi ama e vi costa poco - vi cura, v'assiste - scommetto che con la macchina da cucire vi fa anche le camice...	Merletti: Meus caros, se é assim, o que querem de mim? – <u>os invejo</u> – a sorte bateu em suas portas – vocês encontraram a fênix árabe – uma mulher que <u>os ama</u> e que custa pouco – cuida de vocês, os ajuda – aposto que faz também para vocês camisas com a máquina de costura...	Merletti: Meus caros, se é assim, o que querem de mim? É de dar inveja. A sorte bateu na porta de vocês. Encontraram a Fênix! Uma mulher que <u>ama vocês</u> , toma conta de vocês e custa pouco. Aposto que com a máquina de costura até faz suas camisas.
Tito: Non puoi capire un corno, tu! Che vuoi capire, il valore che assume per la nostra coscienza - almeno per la mia - la maternità in quella ragazza? <u>A impedirla - ?</u> Merletti: - sarebbe un delitto! - Carlino: (subito, con orrore): - ma non ci pensiamo nemmeno! Tito: - dico a non rispettarla - che si possa tenere il figlio quando le nascerà - per la nostra coscienza - almeno per la mia - sarebbe come impedirle - ecco perché m'è scappato prima impedirle - non la maternità - impedirle di raccogliere il frutto di tutto il bene che le si è fatto. - Lo capisci questo? Son sicuro che non lo capisci. Non lo puoi	Tito: Não pode compreender uma pinoia, você! O que pode compreender, o valor que assume para a nossa consciência – ao menos na minha – a maternidade naquela moça? Vamos <u>impedir que ela tenha?</u> Merletti: Seria um crime! Carlino (rápido, com horror): mas nem pensamos nisso! Tito: Digo, não respeitá-la (tirando o filho dela logo ao nascer) – pela nossa consciência – ao menos pela minha – seria como <u>impedir-lhe</u> – eis porque antes me escapou “ <u>impedir-lhe</u> ” – não a maternidade – <u>impedir-lhe</u> de colher o de fruto de todo o bem que ela fez para si mesma. Você compreende isso? Estou	Tito: Não entende droga nenhuma! Como pode entender o valor que tem pra nossa consciência, pelo menos pra minha, a maternidade dessa menina? <u>Impedir?</u> Merletti: Seria um crime! Carlo: (rápido, com horror) Nem sequer passou pela nossa cabeça! Tito: Digo: Não respeitar a vontade dela! Que possa ficar com o filho quando nascer. Pela nossa consciência, pelo menos a minha, seria como <u>impedi-la</u> por isso escapou “ <u>impedir-lhe</u> ”, não impedir a maternidade, impedir de colher o fruto de todo o bem que fez. Entende isso? Tenho certeza que não entende! Não pode entender!

capire.	certo que não compreende. Não pode compreender.	
La Pedoni: Ah no no, mi scusi! qua, no! qua lei non entra! in casa mia non voglio di queste storie! Via, via, carina! Non posso tollerare...	La Pedoni: Ah, não, não, desculpe-me! Aqui não! Aqui você não entra! Na minha casa não quero saber dessas histórias! Vá, vá, querida! Não posso tolerar...	Elvira: Ah, não, não! <u>Me desculpa!</u> Aqui não! Aqui você não entra! Não quero saber dessa história na minha casa! Rua, rua, meu bem! Eu não posso tolerar...
Carlino: (infuriandosi alla vista di Melina fuori dell'uscio): Ma mi faccia il piacere! (Corre a prendere Melina per un braccio.) Come osa impedire...? (Fa entrare Melina nella camera) Venga, entri, signorina! (Melina entra, tutta sbigottita, con un grosso involto sotto il braccio.)	Carlino: (irritando-se ao ver Melina do lado de fora) <u>Mas me faça o favor!</u> (Corre para pegar Melina pelo braço) Como a senhora ousa impedir? (Leva Melina para o quarto) Venha, entre, senhorita! (Melina entra, toda assustada, com um pacote grande debaixo do braço)	Carlo: (Irritando-se ao ver Melina) <u>Faça-me o favor!</u> (Corre e pega Melina pelo braço) Como ousa impedir? Venha, entre senhorita! (Melina entra assustada com um embrulho debaixo do braço)
Melina: Io ti chiedo scusa...	Melina: <u>Desculpe-me...</u>	Melina: <u>Me desculpe</u> , eu não queria.
Melina: - lasciami dire! - penserei a tutto io; non avreste alcuna spesa - ti giuro! - né per il corredino, né per la nascita, né per l'allevamento	Melina: <u>Deixe-me dizer!</u> – eu pensaria em tudo; vocês não teriam nenhuma despesa – juro a você! – nem com o enxoval, nem com o nascimento, nem com a educação	Melina: <u>Me deixa falar!</u> Vocês não terão nenhuma despesa, juro! Nem pro enxoval, nem quando nascer, nem pro sustento.

Na tradução do Grupo TAPA, o uso do pronome oblíquo no início da frase ocorre com frequência. Embora gramaticalmente incorreto, reproduz a fala em situações informais do Brasil.

As duas primeiras falas apresentadas na tabela acima são de Elvira, a dona da pensão. A escolha da companhia teatral por traduzir dessa maneira demonstra a forma popular do uso da língua verbal utilizada pela personagem. O segundo trecho apresenta a colocação pronominal de forma correta, nota-se a utilização de uma frase pronta, comumente utilizada na comunicação cotidiana em língua portuguesa. Na situação desse diálogo, Elvira dirige-se a Carlino e a Tito, ocorrendo então o erro quanto à concordância verbal.

Observa-se o uso da colocação pronominal correta nas falas de Carlino, de Tito e do advogado Merletti. Os três personagens possuem maior grau de escolaridade e suas conversações não apresentam ocorrências gramaticalmente errôneas da ênclise (pronome posposto ao verbo) e da próclise (pronome antes do verbo) na tradução do TAPA. A utilização incorreta do pronome, de acordo com a norma culta da língua, no início da frase, é perceptível somente com as falas de Elvira e Melina. No entanto, há a ocorrência do uso errôneo da próclise na fala de Tito “Me irrita” na tradução do Grupo TAPA. A expressão, é comumente utilizada em situações informais e no diálogo em que há a ocorrência, trata-se de uma conversa entre dois amigos.

Na tradução de Davi Pessoa, a colocação pronominal errônea não foi utilizada. Mesmo se tratando de discussões e conversações do dia a dia, o uso do português correto foi mantido, muito provavelmente por se tratar de uma obra voltada para a leitura.

Um caso particular em relação ao uso da colocação pronominal ocorre no diálogo entre Tito e Merletti. Tanto a tradução teatral quanto a tradução literária utilizaram, respectivamente, as expressões “impedi-la” e “impedir-lhe”. Em ambos os casos a tradução do trecho “por isso escapou ‘impedir-lhe’” ficam fora do contexto, visto que no diálogo anterior, o qual é referência posteriormente, foram utilizadas as expressões “Impedir?” e “impedir que ela tenha?”, respectivamente na tradução teatral e na literária.

Tabela 5 – Domesticação

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
Tito: Uh quante storie! Stavo ancora a sentire...	Tito: Nossa, quanta conversa! E eu ainda estava escutando...	Tito: Quanta bobagem. Era só o que faltava!
Carlino: Basta, basta, per carità! Lei è tanto buona, signora Elvira!	Carlino: Chega, chega, por caridade! A senhora é tão boa, senhora Elvira.	Carlo: Já chega, por favor! A senhora é muito boa, Dona Elvira...
Carlino: e Dio sa quanto ci sembra ingiusto pagar la tassa di scapoli...	Carlino: e Deus sabe o quanto nos parece injusto pagar a taxa de solteiros...	Carlo: E Deus sabe o quanto é injusto pagar o preço de ser solteiro.
Carlino: Basta, la prego; divento cattivo anch'io, sa, se poi mi... mi... Guardi, mi faccia la grazia - (possiamo alterarci tutti, e allora non sappiamo più quello che diciamo!) mi faccia la	Carlino: Chega, imploro à senhora; eu também posso ficar malvado, sabe, depois me... me... Olhe, faça-me o favor, leve logo o café ao advogado Merletti.	Carlo: Chega, por favor! Já estou começando a me irritar também. Por favor, nós todos podemos nos alterar e não saber mais o que dizemos. Por favor, leve o café ao Doutor

grazia, porti subito il caffè all'avvocato Merletti.		Merletti.
La Pedoni: (rientrando): Oh, allora apparecchio per la colazione qua in camera per tutti e due? Tito: No, per me no: non c'è più bisogno, ormai; io ritorno alla trattoria. La Pedoni: (a Carlino): Allora per lei solo. Vedrà che bel pollo lesso le ho preparato! Ne mangerà metà ora e metà stasera. E sentirà che brodo!	La Pedoni: (entrando novamente): Ah, então preparo o café da manhã aqui no quarto para vocês dois? Tito: Não para mim; não precisa agora; eu vou voltar ao restaurante. La Pedoni: Então, somente para você! Vai ver que lindo frango cozido eu preparei para você! Pode comer metade agora e a outra a noite. E vai experimentar que caldo! (Sai pela porta dos fundos).	Elvira: (Entrando) Então, sirvo o almoço para os dois aqui mesmo? Tito: Para mim não precisa. Vou almoçar fora. Elvira: (Para CARLO) Então é só pro senhor. Vai ver a canja deliciosa que eu fiz. Vai comer metade agora e a outra metade à noite. Vai ver que caldo! (Sai).
Carlino: Per tutte quelle mocciose di Merletti che vengono sotto colore di clienti, non dice nulla; e per te, brutta pettegola...	Carlino: Para todas as asneiras do Merletti ditas aos seus clientes, ela não diz nada; e para você, fofqueira.	Carlo: Pra essas "zinhas" que vem ver Melletti e se passam por clientes, não diz nada! Mas para você... Mocréia...
Carlino: Sì, prendevo un boccone... Ma com'è che sei venuta?	Carlino: Sim, um pouco... Mas por que você veio?	Carlo: Fazendo uma boquinha, mas o que te traz aqui?

Nos trechos acima apresentados, é possível verificar exemplos de apropriações por meio da utilização de expressões próprias da língua portuguesa do Brasil.

Tem-se na peça uma característica própria do cotidiano da Itália, quando é citada a *tassa di scapoli*. Também denominada de *tassa sul celibato*, esta taxa foi imposta em fevereiro de 1927³³. Consistia um imposto que os homens solteiros, entre 25 a 65 anos, deveriam pagar. Tal taxa foi criada com o objetivo de incentivar os matrimônios e, consequentemente, aumentar o índice de natalidade. Nenhuma das duas traduções fez menção a tal particularidade histórica italiana, transmitindo a ideia de que há dificuldades no estado civil de solteiro, além da financeira.

A tradução do Grupo TAPA utilizou vocabulário inteligível e pertinente a situação e a época em que o enredo está situado. No primeiro exemplo, a expressão “era só o que faltava”, além de se encaixar na discussão dos personagens, é um modo mais

³³ Informações encontradas no site: <http://lettura.corriere.it/la-tassa-sui-celibati-ma-non-sulle-nubili/> Acesso em 1º de março de 2017.

conciso de dizer “e eu ainda estava escutando”, embora essa tradução também seja condizente para a leitura do texto.

Houve atenção especial para a tradução da palavra *colazione*. Este vocábulo pode ter o significado de café da manhã ou almoço. O Grupo TAPA optou por traduzir a expressão como almoço. Ao optar por traduzir desta maneira, levou-se em consideração aspectos comuns do cotidiano brasileiro, como por exemplo, a refeição servida: metade de um frango cozido, pão, uma laranja e um copo de Marsala. Culturalmente, no Brasil, a canja é um prato típico para servir a alguém que está doente ou se recuperando de uma doença, como é o caso do personagem Carlino. Porém, dificilmente é servido no café da manhã, contendo meio frango e acompanhado com um copo de vinho. Além disso, na didascália do segundo ato há a indicação de tempo de que está perto do meio-dia, cuja refeição habitual próxima a esse horário é o almoço.

Outro exemplo de tradução adaptada para o vocábulo comum da língua portuguesa e condizente com a época em que o enredo está situado diz respeito a expressão “essas zinhas”, utilizada na tradução teatral. Comparando com a tradução literária, percebe-se que essa sofreu uma perda do teor pejorativo e crítico da fala do personagem.

As demais ocorrências mostram muitas diferenças entre a tradução para encenação e a tradução destinada à leitura. A tradução de Davi Pessoa manteve a linguagem formal e o uso da norma culta da língua, apesar da maior parte do enredo estar em torno de discussões entre personagens que possuem certo grau de intimidade. A tradução do TAPA aproxima-se mais da linguagem informal, porém sem exageros. O vocabulário pode ser facilmente compreensível ao público contemporâneo e houve cautela para não utilizar palavreados que provocassem estranheza em relação ao tempo da história em questão.

A opção por manter a fidelidade das palavras de Pirandello que poderiam soar estranhas se fossem ditas no palco, como por exemplo “eu também posso ficar malvado” e “Chega, chega, por caridade!”. “Per carità”, é comumente utilizada em italiano. A expressão é utilizada em outras ocasiões na peça. Davi Pessoa optou traduzir “por caridade” todas as ocorrências que aparecem ao longo da peça, enquanto o TAPA preferiu traduzir com “por favor”. Além de não ser comum em meio a uma conversação brasileiros dizerem “por caridade”, ao verbalizar essa expressão, as sílabas iniciais provocam cacofonia.

Tabela 6 – Tradução e interpretação distintas

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
La Pedoni: Lo sappiamo bene, lo sappiamo bene a che ora è rincasato lei! a che ora rincasano, una notte per uno, da quattro mesi a questa parte - ed è lo scandalo di tutto il casamento dai tetti alla cantina, lo sappiamo!	La Pedoni: Sabemos bem, sabemos bem a que horas o senhor voltou! A que horas voltam, uma noite para cada um, há quatro meses – e é o escândalo de todo casamento (<i>sic</i>), da casa ao bar, vocês sabem!	Elvira: Eu sei! Eu sei muito bem a hora que chegou. Cada noite é um. Faz quatro meses... É o escândalo da casa, do térreo ao sótão.
Tito: L'avrà strombazzato lei a tutti gl'inquilini!	Tito: A senhora está alardeando todos os inquilinos!	Tito: Porque a senhora comenta isso com todos os inquilinos.
La Pedoni: Anche gl'inquilini mi disturbano...	La Pedoni: Os inquilinos também me importunam...	Elvira: Ainda por cima, incomodam os outros inquilinos!
Tito: Perdio, la donna - una donna - per dei giovanotti!	Tito: Meu deus, a mulher – uma mulher – para dois jovens?	Tito: Por deus, a mulher! Uma mulher para um rapaz!
Merletti: Se ne vuol tornare a Padova?	Merletti: Se ela quiser voltar para Padova?	Merletti: Ela quer voltar para Pádua?
La Pedoni: Permesso? A quest'ora, di solito, loro sono all'ufficio, e si rifà la camera. Vorrei sapere se oggi lei non va, perché io debbo uscire.	La Pedoni: Com licença! A essa hora, habitualmente, eles estão no escritório, então se arruma a cama. Queria saber se hoje você não vai, porque eu devo sair.	Elvira: (Entra com chapéu e para na porta.) Licença! Essa hora, vocês já estão no trabalho e nós arrumando o quarto. Gostaria de saber se hoje não vai trabalhar, porque tenho que sair.

No primeiro exemplo do quadro acima, a tradução para a leitura provoca certa estranheza ao manter o vocábulo italiano *casamento* como a palavra casamento em português. De acordo com o dicionário Zingarelli – *Vocabolario della lingua italiana*, *casamento* pode ser definido como: *Grande casa popolare, composta di numerosi appartamenti*. A tradução teatral, ao optar pela palavra “casa” somando-se o contexto dos diálogos, transmite a ideia de que se trata das dependências em que a pensão de Elvira está instalada. Os vocábulos “térreo” e “sótão” dão sentido às dependências da pensão e a dimensão do que a personagem Elvira considera escandaloso. Já na tradução literária, a palavra “casamento” ficou fora da totalidade da discussão. Assim como “bar” ao traduzir *cantina*, que poderia ser traduzida como um cômodo da casa.

Nos seguintes trechos apresentados também ocorrem certas diferenças de sentidos entre as traduções. “Alardear” produz impacto mais forte em relação às atitudes da personagem, enquanto “comentar” torna a atitude mais sutil.

Os excertos “Ainda por cima, incomodam os outros inquilinos!” e “Os inquilinos também me importunam...” ocorrem posteriormente à declaração de Tito e Carlino, que explicam que acordaram o advogado Merletti, também inquilino da pensão, ocasionando maior irritação em Elvira. Na tradução para o palco, é compreensível que a dona da pensão não gostou da atitude de Carlino e Tito, já a tradução literária generaliza os moradores, não transmitindo a ideia de que a queixa se refere somente aos dois jovens de Pádua, além de acusar que outros inquilinos são causa de incômodos para a dona da pensão.

Na frase “uma mulher para um rapaz” da tradução teatral, além da diferença em relação ao original e à tradução literária, o quantitativo não ficou condizente com a situação do conflito, ao contrário da tradução de Davi Pessoa: “uma mulher – para dois jovens?”, embora ao invés de uma afirmação, optou-se colocar um questionamento.

Nas ocorrências “Ela quer voltar para Pádua?” e “Se ela quiser voltar para Padova?”, temos a tradução do Grupo TAPA e a tradução literária, respectivamente, em que é possível notar que a tradução teatral optou por deixar o nome da cidade em língua portuguesa. A tradução literária manteve o nome da cidade em italiano, podendo levar a leitura para uma pronúncia errônea em português, visto que nesse idioma todas as proparoxítonas são acentuadas. Além disso, a tradução foi elaborada com uma hipótese interrogativa, deixando o diálogo fora das outras opções que Merletti oferece verbalmente.

No último caso apresentado, a tradução teatral, além de ter acrescentado a didascália, considerou somente o cotidiano dos inquilinos ao se dizer “Essa hora, vocês já estão no trabalho...”. A tradução “A essa hora, habitualmente, eles estão no escritório...” provoca certa estranheza, pois a personagem Elvira dirige-se a Carlino e não a um terceiro para utilizar o pronome pessoal “eles”.

Tabela 7 – Redução e supressão

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
Al levarsi della tela il letto di destra, su cui ha dormito Tito Morena, è disfatto, e la lampadina ancora accesa. Il	Quando a cortina é aberta, a cama à direita, em que dormiu Tito Morena, está desfeita, e a luminária	

<p>letto di sinistra è intatto. Gli scuri della finestra, ancora accostati. Il lampadario che pende dal soffitto, anch'esso acceso. - Sono in scena Tito Morena e Carlino Sanni: quello, in pigiama da notte; questi, vestito come uno che venga da fuori. - Sono stati a discutere tutta la notte. - Entra la Pedoni dall'uscio di fondo, ancora con la cuffia in capo e i capelli attorti nei diavolini, recando un vassojo con due tazze di caffè.</p> <p>La scena rappresenta una bella, grande camera d'affitto con due letti. I due letti sono disposti, con le testate sulla parete di fondo, uno a destra e l'altro a sinistra dell'uscio comune, e hanno accanto, ciascuno, un comodino, con sopra un braccio d'ottone, infisso alla parete, che regge la lampadina elettrica col paralume di seta gialla; sul piano di bardiglio, una boccia d'acqua col bicchiere capovolto, un portacenere, un portorologio. - Nella parete destra, un usciolo immette in uno stanzino da bagno e guardaroba. Nella parete sinistra, una finestra guarnita di tende.</p>	<p>ainda acesa. – Estão em cena Tito Morena e Carlino Sanni: aquele em pijama; este vestido como quem vem de algum lugar. – Estiveram discutindo toda a noite. – Entral La Pedoni pela porta dos fundos, ainda com a touca na cabeça e os cabelos presos nos bóbis, carregando uma bandeja com duas xícaras de café.</p> <p>O cenário representa um belo e grande quarto de aluguel com duas camas. Estas estão dispostas com as cabeceiras voltadas para as paredes dos fundos, uma à direita e a outra à esquerda da porta principal, e cada uma tem ao lado um criado mudo, com braço de ferro, colocado na parede, que sustenta a luminária elétrica com o para-luz de seda amarela; sobre a bancada de mármore, uma garrafa de água com um copo colocado de cabeça para baixo, um cinzeiro, um porta-relógio. – Na parede direita, uma pequena porta leva a um closet e a um guarda-roupa. Na parede esquerda, uma janela adornada com uma cortina.</p>	
<p>La stessa scena dell'atto precedente. Sono passati nove giorni.</p> <p>Carlino è steso sul letto in pigiama da camera; ha il petto scoperto, e il Medico, curvo su lui, vi applica l'orecchio per fare l'auscultazione dei bronchi e dei polmoni. La Pedoni assiste alla visita. È quasi</p>	<p>A mesma cena do ato anterior. Passaram-se nove dias. Carlino está deitado na cama, de pijama; tem o peito descoberto, e o médico, ao seu lado, observa seu ouvido, fazendo uma auscultação dos brônquios e dos pulmões. La Pedoni acompanha a visita. É</p>	<p>Nove dias se passaram. Carlo, de pijama, está deitado na cama com o peito nu. O médico, inclinado sobre ele, ausculta os brônquios e pulmões. Dona Elvira observa. Quase meio dia.</p>

mezzogiorno.	quase meio-dia.	
<p>La prima delle due camerette dell'alloggio di Melina. - È a un tempo ingresso, cucina e saletta da pranzo. La porta d'ingresso è nella parete destra; e nella stessa parete, più in fondo, è prima l'acquajo, con sù, appesa al muro, una rustica piattaja, poi, in muratura, il focolare con quattro fornelli e, sopra, alcune stoviglie da cucina in disordine. Nella parete di fondo è una grande finestra con l'inferriata, perché la casa è a pianterreno. A destra di questa finestra è una piccola credenza, molto modesta e, a sinistra, una vetrinetta. Nella parete sinistra è l'uscio che immette nella camera da letto di Melina. Troveranno posto in questa parete un vecchio divano, seggiole, qualche tavolinetto. La tavola da mangiare e nel mezzo della scena coperta da un tappeto rosso cupo. Vi pende sopra un semplicissimo lume a gas, filo e padella; ma tutt'in giro a questa padella è stato adattato con garbo un mantino verde che fa da paralume.</p> <p>È notte. La scena è illuminata appena da questo lume verde sul tappeto rosso della tavola. Ma dalla finestra in fondo entra di sguincio il giallo riverbero d'un fanale acceso nella via.</p> <p>Al levarsi della tela s'intravede in fondo nel riverbero che entra dalla finestra, prima presso la credenza, poi presso l'acquajo, Melina, come una larva, in una vestaglietta di</p>	<p>O primeiro dos dois quatinhos do alojamento de Melina é, ao mesmo tempo, entrada, cozinha e salinha de almoço. A porta de entrada está na parede direita; e nas mesma parede, mais ao fundo, está a pia, e sobre esta um escorredor, suspenso na parede, depois, sobre os tijolos, um forno com quatro fogareiros, e sobre estes, algumas louças de cozinha, desordenadas. Na parede dos fundos existe uma grande janela com grades, porque a casa está no térreo. À direita da janela existe uma pequena dispensa, muito modesta, e, à esquerda, um pequeno armário. Na parede esquerda está a porta que dá para o quarto de Melina. Nessa mesma parede existe um velho divã, cadeiras e criado-mudo. A mesa de jantar está no centro da cena, coberta por um pano vermelho escuro. Sobre a mesa se vê um simples candeeiro, uma faca e uma frigideira (<i>sic</i>); mas tudo ao redor da frigideira (<i>sic</i>) foi arrumado com elegância; uma mantinha verde cobrindo o abajur.</p> <p>É noite. A cena está iluminada apenas pelo abajur verde, que está sobre o pano vermelho da mesa. Mas da janela dos fundos entra obliquamente o amarelo refletido por um farol aceso na rua. Quando a cortina se abre, se vê, ao fundo, no clarão que entra da janela, antes, pela</p>	<p>Sala do casebre de Melina. É noite.</p>

<p>tenerissimo colore azzurro, leggera. S'è levata di letto, moribonda; ma è sostenuta da una prodigiosa forza nervosa, che fa quasi ilare, rapidissima e convulsa tutta la sua azione. Prepara per il suo bimbo, che è nato da tre giorni e che ora piange di là affamato, un po' di pane che ha tratto dalla credenza e che ora pone in un fazzolettino per andarlo a bagnare all'acquaio; farà di quel fazzolettino, col pan bagnato dentro, una specie di capezzolo che darà a succhiare alla sua creaturina. La sorprende in questi preparativi la Vicina che entra dalla porta d'ingresso socchiusa; e ne resta spaventata.</p>	<p>dispensa, depois, junto a pia, Melina, como um fantasma, vestindo um velho roupão macio de cor azul, leve. Levantou-se da cama moribunda; mas se sustenta com uma milagrosa força, que torna quase cômico o seu movimento muito trêmulo e rápido.</p> <p>Melina pega para seu filhinho, que nasceu há três dias e que chora no seu canto esfomeado, um pouco de pão que tirou da dispensa; coloca-o num lencinho para ir molhá-lo na torneira; transformará o lencinho, com o pão molhado, numa espécie de mamilo que dará para sua criaturinha chupar. A Vizinha, que entra pela porta da entrada entreaberta, a surpreende durante esses preparativos e fica assustada com aquilo.</p>	
<p>Tito: (dopo una pausa, durante la quale avrà tirato la tenda alla finestra e spento i lumi): Dobbiamo aspettare Merletti?</p> <p>Carlino: Eh, mi pare; se vogliamo che ci ajuti a veder chiaro... Veramente è entrato un bel sole...</p> <p>Tito: No, dico per pigliarci il caffè. Sarà già freddo.</p> <p>Carlino: Ah già. Il caffè.</p> <p>Pigliàrcelo, tu dici.</p> <p>Pigliàmocelo.</p>	<p>Tito: (depois de uma pausa, durante a qual abriu-se a cortina da janela e apagaram-se as luzes): Devemos esperar Merletti?</p> <p>Carlino: Hum, acho que sim; se quisermos que nos ajude a esclarecer... Na verdade entrou um lindo sol...</p> <p>Tito: Não, digo para tomarmos o café. Já estará frio.</p> <p>Carlino: Pois é. O café. Você diz para tomá-lo, então, vamos tomá-lo!</p>	<p>Tito: (Depois de abrir as cortinas e apagar a luz) Devemos esperar Merletti?</p> <p>Carlo: Acho que sim, se queremos que nos ajude a enxergar melhor... (na janela) O dia está mesmo lindo!</p> <p>Tito: Vamos tomar o café... Já deve estar gelado.</p> <p>Carlo: Ah! O café... Vamos tomar você disse? Tudo bem, vamos tomar.</p>
<p>Carlino: Sono andato io a svegliarlo in camera, poco fa.</p>	<p>Carlino: Eu fui acordá-lo pouco tempo atrás no seu quarto.</p>	<p>Carlo: Eu o acordei.</p>
<p>Merletti: Ma non ci sarà mica bisogno che glielo diciate</p>	<p>Merletti: Mas não existe necessidade que vocês lhe</p>	<p>Merletti: Não precisa dizer agora.</p>

così subito...	digam logo...	
La Pedoni: Ah, giusto: sarà bene stabilirlo; non vorrei che poi, per una parola detta così in un momento...	La Pedoni: Ah, muito bem: é bom deixar claro; não queria que depois, por uma palavra dita assim de repente...	Elvira: É bom que fique claro...
La Pedoni: Ma come faccio a portargli il caffè, se ancora non lo chiama?	La Pedoni: Mas como faço para levar o café até ele, se ainda não acordou?	
Merletti: L'amore sempre, ragazzi! l'amore sempre! l'amore sempre!	Merletti: Sempre o amor, rapazes! Sempre o amor! Sempre o amor!	Merletti: O amor sempre, rapazes! O amor sempre!
Tito: Lo vedi? lo vedi che ci caschi? lo vedi che ci caschi?	Tito: Você está vendo? Vê como ele nos ridiculariza? Vê como ele nos ridiculariza?	Tito: Vê? Vê como debocha?

Na didascália do primeiro ato, Pirandello descreve detalhadamente o ambiente, pormenorizando até mesmo tipo de matérias dos objetos. O terceiro ato, apresentado no terceiro exemplo da tabela, é ainda maior a descrição do cenário, direcionando até o jogo de luzes do cenário para o início da cena. Apesar da importância de ter informações iniciais como a composição básica do cenário e disposição de personagens, o Grupo TAPA não realizou a tradução de didascálias mais extensas, encontradas no início de cada ato, uma vez que basta a leitura para permitir que o trabalho em torno da arte do cenário seja desenvolvido. Nem sempre serão considerados todos os mínimos detalhes. O principal é o ambiente onde inicia a cena dos personagens. O cenário pode ter pequenas modificações, pois depende do tamanho do palco do teatro. O próprio diretor, Eduardo Tolentino, declarou que houve mudança no modo de apresentação na cena em que Melina está para morrer. Conforme seu depoimento, a cena exibida no Teatro Cacilda Becker foi diferente da apresentada no Teatro de Arena, por questão espacial do palco. As rubricas presentes na tradução para a representação contêm as informações, de forma bem resumida, sobre as reações e ações dos personagens e indicações de pausas entre um diálogo e outro. O texto escrito não padece espaços mínimos ou máximos e pode realizar a tradução na íntegra, apenas transpassando para outro idioma o texto original.

Nos exemplos acima, é clara a concisão da tradução teatral em relação ao texto original e a tradução literária. Além de considerar o tempo do espetáculo, o diálogo reduzido é o facilitador para o ator. Não há a redução de todas as falas, mas os trechos

apresentados demonstram que dizer palavras a menos, excluir repetições excessivas ou a simples omissão de uma frase não compromete o entendimento da peça.

Tabela 8 – Junções e resumos

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
<p>Carlino: Ma finirà! Dopo questo, finirà! Lo dirò a Tito questa sera. Già avevamo intenzione... Si sente picchiare all'uscio. Ah, ecco: portano... - Avanti! (Entra pianino pianino una goffa vecchia signora con un buffo cappellino in capo e i guanti alle mani, reggendo in due piattini, con spaventata cautela, nell'uno un bicchierino colmo di Marsala, nell'altro un panino e una saliera - Carlino ne è contento). Ah, ecco - anche il Marsala.</p> <p>(La vecchia signora: proseguendo cautissima verso la tavola e accennandola un momento con gli occhi): Poso là?</p> <p>Carlino: (liberandola dall'incubo del bicchiere): No, dia, dia qua. Ma, scusi, chi è lei?</p> <p>La vecchia signora: Una buona amica della signora Pedoni.</p> <p>(Dopo aver posato l'altro piattino): Comanda altro?</p> <p>Carlino: Nient'altro, grazie. Mi dispiace che si sia incomodata...</p> <p>La vecchia signora: Per l'amicizia si fa questo ed altro. - Buon giorno. (S'inchina e va via).</p> <p>Carlino: (col bicchiere ancora in mano): Buon giorno.</p>	<p>Carlino: Isso vai acabar! Depois disso tudo, vai acabar! Direi isso ao Tito essa noite. Já tínhamos intenção... (Escuta uma batida na porta): Ah, pronto: tragam... – Entre! (Entra devagarzinho uma velha senhora deselegante com um ridículo chapeuzinho na cabeça e com luvas nas mãos, segurando dois pratinhos, com muita cautela, num estava um cálice cheio de Marsala, no outro, um pãozinho e um saleiro. – Carlino fica feliz): Ah, pronto – um pouco de Marsala também.</p> <p>A Velha Senhora (prossequindo com muita cautela em direção à mesa e indicando-a um momento com os olhos): Coloco ali?</p> <p>Carlino (liberando-a do pesadelo do cálice): Não, dê-me aqui. Mas, desculpe, quem é a senhora?</p> <p>A Velha Senhora: Uma grande amiga da senhora Pedoni (Depois de ter colocado o outro pratinho): Deseja algo mais?</p> <p>Carlino: Nada mais, obrigado. Desculpe-me que tenha sido incomodada...</p> <p>A Velha Senhora: Por amizade se faz isso e muito mais. Bom dia. (Inclina-se e vai embora).</p> <p>Carlino (com o cálice ainda na mão): Bom dia.</p>	<p>Carlo: Mas isso vai acabar! Depois disso, vai acabar! Vou dizer a Tito esta noite. Já tínhamos a intenção... Chegou! (Oferecendo a Melina) Toma. Marsala. Deve ser bom. Envelhecido.</p>

Offrendo a Melina: Bevilo tu. Marsala. Dev'esser buono. Vecchio.	(Oferecendo a Melina): Beba! Marsala. Deve ser bom, envelhecido.	
<p>Melina: - ma non voglio essere ringraziata - debbo io al contrario ringraziar voi - e promettervi che non vi mancheranno mai, mai, le mie cure - ne potete esser certi! - Ma ecco, vedi, badando a voi come bado, alla vostra biancheria, ai vostri vestiti, m'avanza ancora tanto tempo - tanto che, lo sai, ho imparato a leggere e a scrivere, da me!</p> <p>Carlino: - sì, cara! -</p> <p>Melina: - bene - guarda, Carlino - ora lascerò questo e cercherò altro lavoro -</p> <p>Carlino: - tu? perché? -</p> <p>Melina: - da fare a casa -</p> <p>Carlino: - per conto d'altri? -</p> <p>Melina: - di signore! di signore! - lavori di bianco - rivoltare vestiti... -</p> <p>Carlino: - ma no! perché devi far questo? -</p> <p>Melina: - per il mio piacere! per il mio piacere, Carlino! Sarò felice, credimi! credimi! -</p>	<p>Melina: Mas não quero receber agradecimentos – devo eu, ao contrário, agradecer a vocês – e lhes prometer que nunca faltarão os meus cuidados – vocês podem estar certos disso! Mas, veja, cuidando de vocês como cuido, das suas roupas, das coisas de vocês, ainda me sobra tanto tempo – tanto que, você sabe, a prendi a ler e a escrever, sozinha!</p> <p>Carlino: sim, querida!</p> <p>Melina: bem – olhe, Carlino – agora não quero mais e vou procurar outro trabalho.</p> <p>Carlino: você? Por quê?</p> <p>Melina: para fazer em casa.</p> <p>Carlino: Para outras pessoas?</p> <p>Melina: Para senhores e senhoras! – trabalhos de costura – conserto de vestidos...</p> <p>Carlino: Mas não! Por que você deve fazer isso?</p> <p>Melina: Pelo meu prazer! Pelo meu prazer, Carlino! Serei feliz, acredite e mim! Acredite!</p>	<p>Melina: Não quero que me agradeçam. Eu é que devo agradecer e prometo que nunca vou deixar de cuidar de vocês. Olha, mesmo cuidando de vocês, das suas roupas, das suas coisas, ainda me sobra tempo tanto que até aprendi ler e escrever sozinha! Olha Carlino, eu decidi. Vou arranjar outro trabalho pra fazer em casa. Vou trabalhar pra senhores de posse, lavar roupas, passar, costurar...</p> <p>Carlo: Pros outros?</p> <p>Melina: É.</p> <p>Carlo: Não! Por que precisa fazer isso?</p> <p>Melina: Por que eu quero, Carlino! – acredite, eu serei feliz! - acredite!</p>
<p>Carlino: - che tra pochi anni! tra pochi anni sarà peggio, non lo comprendi? -</p> <p>Melina: - no, stammi a sentire -</p> <p>Carlino: - come no? col bambino che cresce -</p> <p>Melina: - non pensare al bambino!</p> <p>Carlino: - se te lo vuoi tenere! -</p> <p>Melina: - pensa a te, pensa a te, Carlino! e pensa a Tito</p>	<p>Carlino: Que poucos anos! Daqui a poucos anos será pior, não compreende?</p> <p>Melina: Não, escute-me.</p> <p>Carlino: Como não? Com o crescimento da criança.</p> <p>Melina: Não pense nela!</p> <p>Carlino: Se você a quer ao seu lado!</p> <p>Melina: Pense em você, pense em você, Carlino! E pense em Tito – assim como eu pensei, durante todos esses dias!</p>	<p>Carlo: Daqui alguns anos será pior, entende?</p> <p>Melina: Até quando você acha que essa vida vai durar? Vocês não vão poder continuar toda a vida juntos O que vou ser daqui alguns anos? Com certeza não vou mais servir pra vocês; vão se cansar de mim. Então, dentro de alguns anos ainda vai existir uma criança.</p> <p>Carlo: Oh, Deus, isto é um</p>

<p>- come ci ho pensato io, tutti questi giorni! - Carlino: - tu, hai pensato a noi? - Melina: - a voi! non ho pensato altro che a voi! Perché so che il vero caso grave è per voi - per questa orribile incertezza in cui siete tutt'e due, che fa appunto così tremenda la disgrazia - Carlino: - tu dunque lo capisci? lo capisci? Melina: - come vuoi che non lo capisca? Carlino: - insopportabile! insopportabile! - Melina: - ma io voglio appunto renderla sopportabile, dato che è avvenuta! Carlino: - e come? facendo come vuoi fare? - Melina: - sì - levandovi d'ogni responsabilità! Carlino, un delitto sarebbe sempre, come vorreste fare voi, anche se ciascuno s'approfitta dell'incertezza, per non farsene un rimorso, pensando che il figlio possa essere dell'altro! Per la sorte a cui condannereste un innocente, tutt'e due d'accordo - il delitto resta! E anche di fronte a me che non voglio per lui questa sorte - se voi mi costringeste! - Sono venuta perciò a dirvi che non vi chiedo nulla, che non voglio nulla! - Sono qua per voi, finché mi vorrete... - Ma quanto pensi tu, che possa durare ancora per voi questa vita, Carlino? Tra pochi anni che sarò io più? Non sarò più certo buona per voi; vi sarete stancati di</p>	<p>Carlino: Você, você pensou em nós? Melina: Em vocês! Pensei somente em vocês! Por que sei que o caso é verdadeiramente grave para vocês – por causa dessa incerteza horrível, em que todos os dois se encontram e que torna ainda maior a desgraça. Carlino: Então você entende? Entende? Melina: Como você quer que não entenda? Carlino: Insuportável! Insuportável! Melina: Mas eu quero, de fato, tornar a coisa suportável, já que aconteceu! Carlino: E como? Fazendo como quer fazer? Melina: Sim. Tirando de vocês qualquer responsabilidade! Carlino, seria sempre um crime, assim como vocês gostariam de fazer, mesmo que cada um se aproveite da incerteza, para não ter remorso, pensando que a criança possa ser do outro! Pelo destino que vocês condenariam um inocente, todos os dois de acordo – o crime permanece! E mesmo diante de mim, que não quero para ela esse destino – se vocês me obrigassem! Por isso, vim para dizer a vocês que não peço, que não quero nada! Estou aqui por vocês, até que queiram.. Mas você pensa que até quando duraria essa vida para vocês, Carlino? Em poucos anos ainda serei a mesma? Certamente não serei mais</p>	<p>tormento!... Um verdadeiro tormento! Melina: Não entende que agora que me acostumei a viver assim, não posso mais viver sem ele, voltar a vida de antes? Não posso! Vou trabalhar, ele não vai dar nem despesa e nem preocupação, todo o peso será meu; minha responsabilidade! O que mais posso dizer? Não posso cometer esse crime; e não quero! Vão me obrigar? Ele vai ficar comigo; será meu conforto e minha companhia quando vocês não estiverem: e depois, quando não me quiserem mais, vou ter meu filho!</p>
--	--	--

<p>me... –</p> <p>Carlino: - No, chi te lo dice? -</p> <p>Melina: - eh via... Che potete sapere delle cose che vi potranno accadere tra pochi anni? Non potrete mica sempre seguitare a vivere così, tutt'e due uniti... E allora, guarda: di qui a pochi anni, sarai ancora un bambino -</p> <p>Carlino: - e dici che hai pensato a noi? Ma come faremmo noi...? -</p> <p>Melina: - perché? - Non stiamo mica insieme! Se volete, potrete anche non vederlo; neanche accorgervi che ci sia! -</p> <p>Carlino: - ma non sarà possibile, sapendo che c'è! - Tu non ti figuri che tormento sarebbe per ciascuno di noi due? È già solo un tormento a pensarci! Vederlo là... -</p> <p>Melina: - darò ad allevarlo fuori! non lo vedrete! non lo vedrete mai! -</p> <p>Carlino: - ah, Dio, questo è un tormento! - questo è un tormento! - un vero tormento!</p> <p>Melina: Ma non lo capisci che ora che ho imparato a vivere così, non posso, non posso più buttarlo via, tornare alla vita di prima! Non posso! vi dico che lavorerò, vi dico che non vi darà né spesa né fastidio, vi dico che nemmeno lo vedrete, che tutto il peso sarà mio; la responsabilità sarà mia; che debbo dirvi di più? Per me è un delitto che non posso commettere; non lo voglio commettere! mi volete costringere a</p>	<p>boa para vocês; vocês estarão cansados de mim...</p> <p>Carlino: não, quem lhe disse isso?</p> <p>Melina: Vamos... Como vocês poderiam saber o que lhes aconteceria daqui a poucos anos? Nem poderiam de forma alguma continuar sempre vivendo assim, os dois unidos... Portanto, olhe: daqui a poucos anos, será ainda uma criança.</p> <p>Carlino: E ainda diz que pensa em nós? Mas como nós faremos?</p> <p>Melina: por quê? Não estamos mesmo juntos! Caso queiram, vocês nem precisam vê-la; nem mesmo darem conta de que exista!</p> <p>Carlino: Mas não será possível, sabendo que existe! Você não percebe que seria um tormento para cada um de nós dois? Já é um tormento pensar nisso! Vê-la ali...</p> <p>Melina: Vou criar a criança bem longe! Não vão vê-la! Vocês nunca vão vê-la!</p> <p>Carlino: Ah, meu Deus, isso é um tormento! Isso é um tormento! Um verdadeiro tormento!</p> <p>Melina: Mas você não compreende que agora que aprendi a viver assim, não posso mais jogar a criança fora, voltar a vida de antes! Não posso! Estou dizendo que trabalharei, que vocês não precisam ter nem despesa nem cansaço, nem sequer vão ver a criança, que todo o peso será meu; a responsabilidade será minha; o que devo dizer</p>	
---	---	--

<p>commetterlo per forza? Lo terrò con me; non ve lo farò vedere; sarà il mio conforto e la mia compagnia, quando voi non ci sarete: e poi, quando voi non mi vorrete più, avrò lui almeno, avrò lui!</p>	<p>mais a vocês? Para mim é um crime que não posso cometer; Não quero cometer! Vocês querem me obrigar a cometer esse ato à força? Ela ficará comigo; farei com que vocês não a vejam; será o meu conforto e a minha companhia, quando vocês não me quiserem mais, ao menos a terei comigo, ao menos ela!</p>	
<p>Il medico: E il figlio non può essere che di uno - Merletti: - o di nessuno! - Quel che dico io! - Ma che sia di nessuno - deposto a un ospizio - questa povera madre non lo può tollerare!</p>	<p>Médico: E o filho pode ser apenas de um. Merletti: Ou de nenhum! Como digo eu! Mas que seja de nenhum – colocado num orfanato – essa pobre mãe não pode suportar!</p>	<p>Médico: E filho só pode ser de um. Merletti: Ou de nenhum! Que seja de nenhum, é melhor que vá prum orfanato.</p>
<p>Merletti: Ma così serii! e che credevate d'aver fatto tutto così bene e con tanto giudizio - Carlino: - ebbene? Merletti: - ebbene, non vedi? viene la natura e vi butta all'aria tutto! Credevate d'aver pensato ad ogni cosa giudiziosamente, e scatta all'improvviso, come da una scatola, con un pupino in braccio, e vi sghigna in faccia: «Ma a questo non ci avevate pensato!» - Sarò un buffone, caro Tito, sì - ma - buffone io, buffona lei - m'aspetto di tutto io dalla natura, e ci scoppio a ridere da me. Voi che siete così serii, ci restate male, e fate ridere di voi. <i>Pausa.</i> Amici miei, amici miei, credetelo, con così scarse intese con la natura, edificare sul serio, non è senza rischio: vivere così seriamente come fate voi altri, può, può prestarsi</p>	<p>Merletti: Muito sérios! E acreditam ter feito tudo muito bem e com tanto juízo – Carlino: e daí? Merletti: e daí, você não percebe? A natureza chega e joga tudo pelo ar! Vocês acreditam ter pensado em cada coisa com juízo, e ela salta de repente, como de uma caixa, com um bebê nos braços, e ri na cara de vocês: “Mas vocês não pensaram nisso?” Eu posso ser um tolo, caro Tito, sim – mas tolo eu, tola ela – mas eu espero tudo da natureza, e aí desato a rir de mim. Vocês que são, assim, sérios, ficam mal por isso e podem rir de si mesmos. <i>(Pausa).</i> Meus amigos, meus amigos, acreditem nisso, com tão raros acordos da natureza, pensem seriamente, não é sem risco: viver assim seriamente como vocês fazem, pode, pode ser motivo de riso: não se</p>	<p>Merletti: Assim tão sérios e acreditando ter feito tudo com tanto bom senso. Chega a natureza e põe tudo a perder. Acreditavam ter refletido sobre cada coisa e de repente a natureza pula de uma cartola com uma criança na mão e grita na cara de vocês: “por essa vocês não esperavam”. Sou um palhaço, meus amigos, mas a natureza também é. Dela eu espero tudo e morro de rir até de mim mesmo. Meus amigos levar a vida assim tão a sério é motivo de riso. E não se ofendam. Constrói-se, constrói-se: Um terremoto e tudo vai abaixo! Sou um palhaço, mas também um pouco sábio como todos os palhaços. O que pensam fazer agora? Vocês estão abatidos.</p>

<p>anche a! riso: non dovete offendervi. <i>Pausa.</i> Edificate, edificate: un terremoto: tutto all'aria! <i>Pausa.</i> Mi pare che sia un po' il caso vostro, no? <i>Pausa.</i> Sono un buffone, ma anche un po' saggio - come tutti i buffoni. Pausa. Non c'è verso di smuoverli da! lugubre silenzio in cui sono piombati. Dunque sù, sù, ditemi che contate adesso di fare. Vi vedo avviliti... <i>Pausa.</i></p>	<p>ofendam. (<i>Pausa</i>) Pensam, pensam: um terremoto: tudo pelo ar! (<i>Pausa</i>) Sou um tolo, mas também um pouco sábio – como todos os tolos. (<i>Pausa. Não existe meio de sair do lúgubre silêncio em que caíram</i>) Portanto, força, força, digam-me agora o que pretendem fazer. Vejo vocês humilhados... (<i>Pausa</i>)</p>	
<p>Carlino: Ti pare - in confidenza - che Tito possa dare a una donna l'impressione d'essere più forte di me? Merletti: Perché tu dubiti...? Carlino: No, non di Melina! Si parla adesso d'attrazione inconsciente... - Ce n'hai fatto nascere tu l'idea...</p>	<p>Carlino: Você acha – confidencialmente- que Tito possa dar a uma mulher a impressão de ser mais forte do que eu? Merletti: por que, você duvida? Carlino: Não, não por Melina! Estamos falando agora de atração inconsciente... – você que lançou a ideia...</p>	<p>Carlo: Cá entre nós, você acha que Tito possa dar a uma mulher a impressão de ser mais forte do que eu? Não que eu duvide de Melina, mas se for uma rejeição inconsciente... Você que implantou essa ideia...</p>
<p>Il medico: E quest'ansia trepidante per il bambino... Ha visto? Ha voluto prima vedere come s'attaccava alla bàlia... Tre giorni, senza poterlo allattare... Voleva allattarlo lei, si figuri! in questo stato... Per fortuna, s'è trovata questa bàlia... - Dico fortuna: sapesse invece che tragedia, qua a due passi! Merletti: Ah, già - come s'è trovata? Il medico: Ero qui, anche l'altra sera, e sono stato chiamato all'improvviso, dalla villa qua accanto: una</p>	<p>Médico: E essa ânsia trepidante pelo menino... Você viu? Quis primeiro ver como o menino ficava com a ama-de-leite... Três dias, sem poder amamentá-lo... ela queria amamentá-lo, imagina! Nesse estado... Por sorte encontramos essa ama-de-leite – digo sorte: se soubesse que tragédia, aqui a dois passos! Merletti: Ah, certamente – como ela se encontrava? Médico: Eu estava aqui, também na outra noite, e fui chamado, de repente, da casa de campo aqui ao</p>	<p>Médico; Estava muito angustiada. Três dias sem poder amamentar. Queria amamentar neste estado, imagina! Sorte eu ter encontrado esta ama de leite na casa ao lado. Quer dizer, sorte se não pensar na tragédia que aconteceu. Ontem à noite recebi um chamado urgente da casa de uma família rica. Haviam planejado tudo para o nascimento do primeiro filho! A ama já estava lá. Coitada, o peito da coitada latejava de tanto leite. Mas infelizmente</p>

<p>villa di signori... Avevano pensato a tutto, sa? per la nascita del primo figlio! Tenevano pronta da tre giorni anche la bàlia - la quale, poverina, comprenderà, spasimava, col petto che le scoppiava... La mando subito qua, per alleviarsi, e fare il bene anche di questa creaturina che piangeva senza latte – Merletti: - ah, benissimo... -</p> <p>Il medico: - sì - per qua, benissimo - ma sa che questa sera io ho dovuto di là sacrificare il bambino per salvare la madre? e non so ancor bene se l'ho salvata: spero di sì!</p>	<p>lado: um lar de senhores... Tinham pensado em tudo, sabe? Para o nascimento do primeiro filho! Tinham até conseguido a ama-de-leite há três dias – a qual, pobrezinha, o senhor vai entender, sofria, com o peito que explodia... Eu a trouxe logo para cá, para desmamar e fazer bem também a essa pobre criatura que chorava sem leite.</p> <p>Merletti: Ah, ótimo... Médico: sim – para cá, felizmente – mas sabe que nessa noite, na casa ao lado, eu tive que sacrificar o menino para salvar a mãe?: E não sei bem ainda se a salvei: espero que sim!</p>	<p>nessa madrugada tive que sacrificar a criança para salvar a mãe.</p>
--	--	---

No excerto apresentado em que há a presença da personagem denominada “La vecchia signora”, nota-se a ausência desta. Por se tratar de uma personagem secundária, cuja aparição restringe-se a uma curta cena, o Grupo TAPA a omitiu, seguindo a proposta de cortar alguns personagens secundários da peça. Na tabela abaixo, é possível verificar os personagens criados por Pirandello para a composição do texto *O di uno o di nessuno*, os quais foram mantidos na tradução literária como consta abaixo, diferentemente dos personagens presentes na apresentação do Grupo TAPA:

Tabela 9 – Personagens

Texto original	Davi Pessoa	Grupo TAPA
<p>Carlino Sanni Tito Morena Melina L'avvocato Merletti La Pedoni Il Medico Il signor Franzoni, <i>della villa accanto</i> La Vicina Una vecchia signora <i>E poi, personaggi che non parlano: un prete, un</i></p>	<p>Carlino Sanni Tito Morena Melina O advogado Merletti La Pedoni – senhora Elvira O Médico O senhor Franzoni A Vizinha Uma velha senhora E depois, os personagens que não falam: um padre, um sacristão, uma ama-de-</p>	<p>Carlino Sanni Tito Morena Melina O advogado Merletti Elvira O Médico</p>

<i>sagrestano, una bàlia, una frotta di giovanastri che passano sonando chitarre e bandolini.</i>	leite, um bando de jovens vadios que passam tocando violões e bandolins.	
---	--	--

Nota-se a quantidade enxuta de personagens para a concretização da peça, mantendo-se os principais e somente dois coadjuvantes, ao contrário do texto original, que indica a colocação em cena de tantos outros que sequer possuem participação em diálogos. A autora deste trabalho teve a oportunidade de assistir a peça em exibição ocorrida em 14 de novembro de 2013, no Teatro de Arena. Na concretização, as ações de levar o sal e o pão a Carlino após a entrada de Melina ficaram a cargo de Elvira. A dona da pensão apresentava má vontade e olhares de reprovação em cena que substitui a personagem “La vecchia signora”. A discussão extensa e fragmentada com diversos questionamentos entre Carlino e Melina também foi traduzida de forma mais simplificada para a representação, mantendo-se somente os principais argumentos dos personagens com o resumo e junção de diálogos.

Conforme declarações de Eduardo Tolentino e Rita Giovanna, no terceiro ato foi realizada a adaptação. Na tradução teatral, o terceiro ato inicia-se com Merletti conversando com o médico sobre o frágil estado de saúde de Melina, enquanto no texto original, o terceiro ato tem início com uma longa didascália descrevendo o ambiente e a situação de Melina. Na sequência, a personagem denominada “La Vicina” inicia a conversa com Melina, a qual acabou de dar à luz. Por meio do diálogo entre essas duas personagens, Pirandello apresenta a problemática de outra mulher que estava para ter um filho, porém, houve a necessidade de sacrificar o bebê para salvar a vida da mãe. Este caso é retomado posteriormente em diálogo entre o Médico e Merletti e ao final para solucionar o problema de Carlo e Tito, uma vez que se sugere que o bebê de Melina seja adotado por essa família. Apesar do Grupo TAPA definir o terceiro ato como uma adaptação, há diálogos traduzidos integralmente da obra original, bem como resumos, supressões e junções de diálogos.

No terceiro ato, o personagem “Il signor Franzoni” também não aparece na apresentação do Grupo TAPA. O destino do bebê de Melina é relatado por Merletti, substituindo assim, as falas de Franzoni.

Em relação à adaptação, que o próprio diretor alegou ter realizado com o terceiro ato da peça, observou-se a particularidade na última aparição de Melina. A maioria das falas foi mantida nessa situação, mas a personagem foi retratada como um espectro no

palco. Em apresentação realizada em 14 de novembro de 2013, no Teatro de Arena, Melina aparecia em vestimentas claras no cenário pouco iluminado e o rosto maquiado de modo a evidenciar a palidez da personagem. Conforme descrição de Eduardo Tolentino, em apresentação no teatro Cacilda Becker, foi possível elaborar um cenário de modo que a atriz que interpretou Melina ficasse situada atrás de transparências, criando o efeito de uma penumbra. Eduardo Tolentino optou por concretizar a cena desta maneira, pois, em seu ponto de vista, era um modo de representar a presença de Melina no pensamento de Tito e Carlino.

A visão diferente do diretor em retratar o desfecho da personagem Melina está relacionada com a possibilidade de interpretação do texto somada ao pensamento artístico do teatro.

Ainda refletindo sobre a relação do TAPA com o texto, querer dizer o mesmo que o texto quer dizer não significa apenas e novamente o respeito ao autor; significa que o texto está sintonizado com a inquietação do grupo, com o hoje, com a atualidade social, que na maioria das vezes está ligada a problemas recorrentes há bastante tempo no cotidiano brasileiro e que por algum motivo o grupo decide rever. A relação do grupo com o texto é muito séria, tanto que existem algumas peças aguardando o amadurecimento do diretor, que às vezes se sente despreparado perante certos autores. Para Eduardo Tolentino, é fundamental entender o que o autor está dizendo e esta tarefa é muito mais difícil do que criar efeitos especiais. (SAMPAIO, 2003, p. 244)

Além do modo de representar certas cenas, traduzir o texto de maneira a não alterar as principais ideias do autor e, ao mesmo tempo, efetuar certas modificações para adequá-lo aos atores e ao palco, também é parte do trabalho árduo do Grupo TAPA. Conforme apresentado na tabela acima, optou-se por realizar junções de diálogos e a supressão de outros. Tal atividade exige cuidado para que o texto não perca a essência original.

Quando Eduardo Tolentino busca incansavelmente a compreensão do texto e o respeito ao autor, isso não significa que ele esteja realizando a encenação literal, cuja característica principal é apenas seguir à risca o autor, sem nada acrescentar; ao contrário, Eduardo Tolentino está praticando a encenação convergente, a qual ocorre quando o diretor obedece ao autor, mas acrescenta a sua leitura, que corre convergente, ao encontro do desejo do autor [...] (SAMPAIO, 2003, p. 245)

Ao final, por meio da análise da tradução, nota-se novamente o uso criativo do teatro para organizar o discurso para a concretização do texto. Tal fato corre em meio ao diálogo entre Merletti e o Médico:

Merletti: Vão se matar como dois animais se houver qualquer indício de que o filho possa ser de um ou de outro.

Médico: E o filho só pode ser de um.

Merletti: Ou de nenhum! Que seja de nenhum, é melhor que vá prum orfanato.

No texto original e na tradução de Davi Pessoa, esse trecho está situado no início do terceiro ato. Na tradução do Grupo TAPA, o excerto foi inserido no final da peça, encerrando o espetáculo, fazendo a alusão e a justificativa com o título da peça.

Considerações finais

Luigi Pirandello apresentou sua opinião sobre a divergência entre o texto teatral original e a montagem. Apesar de ter atuado na direção de espetáculos teatrais, o escritor possuía o posicionamento de que sempre há inferioridade na apresentação em relação ao texto original. Tal pensamento é um tanto contraditório, uma vez que, além de compor obras teatrais, Pirandello exerceu a função de diretor teatral, permitindo-o adquirir conhecimento sobre o processo de transpor o texto escrito para o palco, ato que permite diferentes interpretações, bem como a particularidade de cada ator ao assumir determinado personagem no palco.

Assim como a leitura de um romance ou novela permite que cada leitor imagine o enredo de diversas maneiras, o mesmo ocorre com o texto teatral. Cada companhia teatral possui seu modo de trabalhar e a leitura e o pensamento em torno da futura concretização nunca serão iguais. *Seis personagens a procura de um autor*, por exemplo, foi apresentada em São Paulo por nove companhias teatrais estrangeiras e por onze companhias brasileiras. Certamente nenhuma companhia realizou a montagem no exato modo que outra. Coloca-se em evidência a estética própria e o trabalho criativo do grupo teatral ao apresentar para o público a essência de um texto consagrado, ao tornar uma determinada história concreta aos olhos de espectadores.

Conforme foi possível verificar nesta pesquisa, a primeira alteração e a primeira apropriação do texto ocorrem ao ser realizada a tradução. As estratégias de tradução demandam uma opção para que o texto, ao mesmo tempo em que mantém a fidelidade de ideias do autor original, não provoque estranhezas no futuro espectador. Além disso, segundo teóricos do teatro e conforme o trabalho desenvolvido pelo Grupo TAPA, o texto necessita de modificações para que facilite o trabalho dos atores. O diretor descreveu a necessidade de realizar adaptações de acordo com o espaço físico disponível. Vale considerar também a alteração realizada em *Amargo Siciliano*, por verificar após algumas apresentações que um dos textos escolhidos não estava adequado para a dinâmica no palco.

Para concretizar um texto teatral, não basta ter a obra traduzida. Segundo o depoimento do diretor Eduardo Tolentino, a existência de uma obra traduzida pode auxiliar os trabalhos de profissionais do teatro, mas não impede que o texto tenha uma ou outra alteração. Tomando como exemplo a tradução brasileira de *O di uno o di*

nessuno, notou-se que a tradução preocupa-se com o uso gramaticalmente correto da língua e com a integralidade do texto, uma vez que é destinada a um leitor que não necessariamente irá utilizá-la para fins de encenação.

Nesta pesquisa, foi possível verificar que não são somente a tradução e o trabalho dos grupos teatrais os responsáveis pela alteração no texto. Por meio da análise de alguns fatos históricos brasileiros, observaram-se consequências no campo cultural afetando as atividades no teatro. A maior modificação e consequência para a área artística foi a censura. Companhias foram pressionadas a cortar vocábulos e trechos considerados escandalosos para a apresentação em público. Tal fato, sem dúvida, ocasionou a inferioridade das apresentações em relação ao texto, por restringir a liberdade criativa dos grupos teatrais e ferir a obra original.

Diante dos aspectos particulares da história brasileira e as características das traduções brasileiras, tanto da obra traduzida e disponibilizada no mercado editorial, quanto da tradução cujo objetivo foi a encenação, pode-se dar margem a desenvolvimento de pesquisas futuras, como o aprofundamento das consequências para o teatro de Pirandello em meio a censura brasileira, a recepção das obras do escritor siciliano no teatro, incluindo novelas e romances adaptados para o palco e os possíveis diálogos estabelecidos entre Brasil e Itália ao transpor uma obra pirandelliana para o teatro.

É inegável que o texto pertence nominalmente àquele que o escreveu, o que o torna de um. Mas o ato de traduzir permite que o tradutor se aproprie da obra para que, posteriormente, o leitor tenha acesso e imagine à sua maneira o enredo que está lendo. Esse leitor, por sua vez, pode ser um profissional do teatro que levará o texto para a cena. Assim, são agregados ao texto múltiplos significados, tanto na tradução como na montagem, e o texto torna-se de qualquer um.

Referências bibliográficas

ANGELINI, Franca. *Il teatro del novecento: da Pirandello a Fo.* 2 ed. Roma: Laterza, 1990.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.* Tradução: Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo.* Tradutores: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. *Caderno de Literatura Brasileira*, n. 15, p. 121-138, jul. 2003.

BORSELLINO, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello.* Roma/Bari: Laterza, 2000.

BRANDÃO, Tânia. Apresentação. In: *Luigi Pirandello: Um teatro para Marta Abba.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRAGA, Claudia (org.). *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMILLERI, Andrea. *Pagine scelte di Luigi Pirandello.* Milão: BUR, 2007.

CAMPOS, Geir. *Tradução e ruído na comunicação teatral.* São Paulo: Álamô, 1982.

COSTA, Amanda Ioost da. Traduzir o texto ou a cena? *Moringa*, João Pessoa, n. 2, 2012.

COSTA, Rodrigo de Freitas. Luigi Pirandello no Brasil: Significados teatrais e sociais por meio do diálogo entre arte e sociedade. *Revista Fênix*, n. 2, jul./dez. 2015.

_____. O processo de modernização do teatro brasileiro e as propostas artísticas de Luigi Pirandello: Intercâmbios entre Brasil e Itália. *Mouseion*, n. 16, p. 27-35, dez. 2013.

COUTINHO, Nana Izabel Pontes. Sobre a tradução do drama: Reflexões teóricas para o projeto de tradução de *Widowers' Houses* de George Bernard Shaw. *Scientia Traductionis*, n. 9, p. 191-205, UFSC, 2011.

D'AMICO, Alessandro; TINTERRI, Alessandro. *Pirandello capocomico: La Compagnia del Teatro D'Arte di Roma*. Palermo: Sellerio, 1987.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DIAS, Maurício Santana. Baú de Máscaras: O laboratório teatral de Luigi Pirandello. In: PIRANDELLO, LUIGI. 40 novelas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG J. (org.). *Pirandello: Do teatro no teatro*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.

GARCIA, Clovis. *Os caminhos do teatro paulista: Um panorama registrado em críticas*. São Paulo: Prêmio, 2006.

GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello: Do teatro no teatro*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IMBROGNO, Carla. O tradutor imediato. *Humboldt*, n. 101, pp. 52-53, 2010.

KREMER, Karen. *Análise descritiva das traduções brasileiras de Vestire gli ignudi de Luigi Pirandello*. Florianópolis: UFSC, 2012.

LAET, Maria Aparecida. *A censura prévia ao teatro paulista: um enfoque informacional*. São Paulo: Annablume, 2013.

LIMA, Mariangela Alves de. TAPA brilha em batalha por poder e dinheiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 21 fev. 2003.

LUPERINI, Romano. *Introduzione a Pirandello*. Roma: Laterza, 1992.

MACEDO, Carlos Eduardo Martins (org.). *Theatro Municipal de São Paulo: 100 anos – Palco e plateia da sociedade paulistana*. São Paulo: Dado Macedo Produções, 2011.

MAGALDI, Antônio Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875 – 1974*. São Paulo: Senac, 2001.

MAGALDI, Antônio Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista – Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950*. São Paulo: Códex, 2002.

NAKASONE, Claudinei Benitez Luque. *Um tapa na Pauliceia: a contribuição do grupo Tapa para o teatro na cidade de São Paulo (1987 – 1999)*. 2001. Dissertação de mestrado – ECA/USP, São Paulo, 2001.

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

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PETERLE, Patricia (Org). *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália*. Tubarão: Copiart, 2011.

PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (org.). *Literatura italiana traduzida no Brasil 1900-1950*. Rio de Janeiro: Editora Cominutà, 2013.

PIRANDELLO, Luigi. *L'Umorismo*. Milão: Oscar Mondadori, 2009.

_____. *Maschere Nude*. Milão: Grandi Tascabili Economici Newton, 1994.

_____. *Ou de um ou de nenhum*. Tradução: Davi Pessoa. São Paulo: Lumme Editor, 2010.

_____. *40 Novelas*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: Um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RISSO, Carla de Araujo. *O ato da sociedade paulista – Opinião pública e censura ao teatro de 1957 a 1968: manifestações populares presentes nos processos do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP*. 2012. Tese de doutorado – ECA/USP, São Paulo, 2012.

SAADI, Fátima. Traduzindo teatro. *Cerrados*, n. 23, p. 67-72, 2007.

SAMPAIO, Maria Everalda Almeida. *GRUPO TAPA: Histórico, repertório nacional e perfil sociopolítico*. 2003. Dissertação de mestrado – ECA/USP, São Paulo, 2003.

SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana para o teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo: Quíron, 1976.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões de Almeida Junior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZARDO, Mônica. *Tradução teatral: Novos desafios da investigação tradutória*. 2012. Tese de doutorado – UFRGS, Porto Alegre, 2012.

_____. Texto teatral: tradução, versão ou adaptação? *Transfer III*, n. 2, p. 14-24, nov. 2008.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli 2012: vocabolario della lingua italiana*. Bolonha: Zanichelli, 2011.

ZURBACH, Christiane. Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 12, p. 17-36, 2005.

Referências digitais

Acervo digital do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp>. Acesso em: 15 mar. 2013.

Agência Estado. TAPA encena texto de Luigi Pirandello inédito no Brasil. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,tapa-encena-texto-de-luigi-pirandello-inedito-no-brasil,877397,0.htm>. Acesso em: 5 nov. 2012.

Corriere della Sera. Disponível em: <http://lettura.corriere.it/la-tassa-sui-celibbi-ma-non-sulle-nubili/> Acesso em 1º de mar. 2017.

Dicionário Virtual Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 16 mai. 2015.

Eduardo Tolentino dirige a peça “De um ou de nenhum”. Disponível em <http://www.globoteatro.com.br/bocadecena-1184-grupo-tapa.htm>. Acesso em: 6 nov. 2012.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 1 fev. 2013.

Grupo TAPA. Disponível em: <http://www.gripotapa.com.br/#!o-grupo/c139r> . Acesso em: 1 jan. 2015.

Pirandello web. Disponível em: http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti_teatro_e_letteratura.html. Acesso em: 1 fev. 2013.

Apêndice I – Entrevista com o diretor da peça *De um ou de Nenhum*, Eduardo Tolentino de Araújo

Juliana: As obras de Luigi Pirandello entraram para o domínio público em 2007. Isso foi fator determinante para o grupo utilizar os textos do dramaturgo?

Eduardo Tolentino: O domínio público sem dúvida é fundamental hoje. Antes, o prazo era de 50 anos. Pirandello teria entrado no domínio público em 87, mas houve mudança na lei por conta do personagem Mickey. Quando o Mickey entraria para o domínio público, os americanos conseguiram transformar 50 em 70 anos. Uma série de autores que hoje estaria no domínio público não está por causa do Mickey.

O Grupo TAPA tem uma trajetória formativa tanto dos atores quanto da plateia. Mas tem alguns autores como o Strindberg e o Pirandello que, além de grandes autores, foram homens que mudaram a trajetória do teatro e é isso que me interessa no Pirandello. É um autor que ainda não investiguei tudo o que eu gostaria. Ele sem dúvida é um reformador da cena. Existem autores que você monta porque os conhece. Nelson Rodrigues é um autor que conheço muito. Já montei quatro Nelson Rodrigues e há autores que abrem dimensões e portas, tiram da zona de conforto e fazem questionar o andamento cênico e Pirandello é um deles. Dos autores trabalhados, Pirandello e Strindberg são os que mais se caracterizam nesse sentido.

Juliana: O Grupo TAPA montou “Vestir os nus”, “Amargo siciliano” e “De um ou de nenhum”. No caso de “Amargo siciliano”, foram utilizados dois textos teatrais e uma novela.

Eduardo Tolentino: Sim. Em “Amargo siciliano”, posteriormente, a novela foi retirada do espetáculo. Foram mantidas somente as duas obras dramáticas. No Rio de Janeiro também montei “Sonho, talvez não”, do Pirandello. Não foi uma produção minha, entrei como diretor convidado.

Juliana: Houve algum motivo específico para a seleção dessas obras?

Eduardo Tolentino: Foi em função do material humano que eu tinha no momento. Para a montagem de “Amargo siciliano”, parte do elenco veio de “Camaradagem”, do

Strindberg, peça que estava trabalhando no momento. Tinha uma nova geração de atores, a Natália Moço, o Daniel Volpi e o Bruno Barchesi. Achei que seria interessante para eles atuarem em “De um ou de nenhum”. Eu tinha personagens para eles. Eu monto muitas peças em função do material humano que tenho à disposição.

Juliana: Por que a novela “Andorinho, andorinha” foi retirada do espetáculo?

Eduardo Tolentino: Porque não funcionava do modo como foi feito. Acho que a peça “Amargo siciliano” ficou mais enxuta sem a novela.

Juliana: Por ser uma novela, você acha que isso atrapalhou a adaptação para o teatro?

Eduardo Tolentino: Não foi uma boa escolha da novela. Não era muito dramática. Isso atravancava a peça. Precisava de uma narrativa um pouco mais forte.

Juliana: Sábato Magaldi defendia que se houvesse no mercado editorial mais textos teatrais traduzidos facilitaria o trabalho das companhias teatrais. No caso do Grupo TAPA, isso afeta positivamente o trabalho de vocês?

Eduardo Tolentino: Sem dúvida. Por exemplo, estou traduzindo outro Pirandello, *Il berreto a sonagli*. A falta de tradução é um problema porque existe uma literatura dramática vasta no mundo inteiro e pouca tradução em português. Existe a tradução da editora Cotovia, que possui um vasto catálogo de obras teatrais e, em geral, voltadas para a encenação. Portugal traduz mais textos teatrais que o Brasil. No Brasil não tem mercado. As pessoas não conseguem ler teatro. É como ter uma pesquisa de uma doença rara. Nós sentimos falta deste material, mas não existe mercado consumidor a não ser gente que pesquisa teatro.

Tanto que foi muito boa a tradução de 4 volumes do Tennessee Williams com participação da prof.^a Maria Sílvia Betti. Traduzimos aqui.

Comecei a traduzir nos anos 90 com Ivanov do Tchecov. A obra publicada pela EDUSP e recebeu indicação ao prêmio Jabuti de melhor tradução. Comecei a traduzir pela exata ausência de tradução no mercado.

Juliana: Em entrevista realizada com a atriz Rita Giovanna foi informado que vocês tomaram conhecimento posterior acerca da tradução de *O di uno o di nessuno* feita por Davi Pessoa.

Eduardo Tolentino: Sim. A tradução de Davi Pessoa é literária. Normalmente, a qualidade da tradução para o palco é detectada quando o texto é colocado em cena. Há casos que algumas coisas não estão exatamente corretas por mais qualidade que tenham e que deixam lacunas muito grandes. Sobretudo um autor como Pirandello que faz vários jogos de palavras. Há dificuldade, pois se fala uma coisa e entende-se outra. Pirandello, às vezes, utiliza analogias sonoras para dar sentidos diferentes e muitas vezes as traduções brasileiras são muito literais e não resolvem esses problemas. Existem coisas erradas que você só detecta na encenação, às vezes não “soa legal”. Os atores brasileiros da década de 50 devem ter sido excepcionais, pois as traduções dessa época não eram boas.

Juliana: A atriz Rita Giovanna comentou sobre o processo de tradução para a montagem da peça “De um ou de nenhum”. Segundo ela, foi realizada uma tradução e, posteriormente, houve o estudo em torno dessa tradução.

Eduardo Tolentino: Na verdade, existem duas traduções. Eu também traduzi o texto. Não sou fluente em italiano e sempre que possível consulto pessoas fluentes na língua. Agora, estou com mais experiência e estou traduzindo outros textos de Pirandello.

Juliana: Serão levados ao palco?

Eduardo Tolentino: Não sei. Traduzi o I ato da peça *Trovarsi. Il berretto a sonagli* acho que vou trazer para a cena ainda este ano. Estou fazendo outra versão de “Sonhos, talvez não” e pretendo apresentar como algo experimental.

Juliana: Há a intenção de encenar “Vestir os nus” em São Paulo?

Eduardo Tolentino: Estreamos a peça fora de São Paulo e no meio disso aconteceu “Doze homens e uma sentença”. Alguns atores que participaram de “Vestir os nus” também atuaram em “Doze homens e uma sentença”. “Doze homens e uma sentença”

fez muito sucesso por isso adiamos a estreia de “Vestir os nus” em São Paulo. Os atores que trabalharam em “Vestir os nus” não possuem mais idade para interpretar os personagens, então, tenho que recomeçar. Tenho muita vontade de trabalhar com este texto, pois tenho uma leitura interessante de “Vestir os nus”. A ideia da celebridade, de tornar a vida privada em pública acho isso muito contemporâneo. Tem a ver com o mundo em que a gente está vivendo e acho que Pirandello aborda isso muito bem.

Juliana: Há teóricos que defendem a existência de um texto intermediário para a encenação, pois o texto original traduzido não corresponde com o trabalho em cena. Vocês costumam trabalhar com um texto intermediário?

Eduardo Tolentino: Depende. Li uma tradução da Itália Fausta de “Mirandolina”, do Goldoni. Fantástica! Este texto traduzido poderia ser encenado na íntegra, sem nenhum problema. Uma tradução dos anos 40, excepcional. Existe uma coisa difícil na tradução porque a tradução envelhece mais do que o texto, pois a linguagem muda. Por exemplo, a coisa que mais envelhece é o uso de gírias, são momentâneos. Dependendo da tradução, a gíria pode soar artificial. Artificial não porque todo texto teatral é artificial. Soa postiço.

Juliana: “De um ou de nenhum” possui um tempo marcado. Você enxergou o problema em relação à apropriação da língua entre a utilizada hoje e na época em que se passa o enredo da peça?

Eduardo Tolentino: O que fizemos pode ser chamado de texto intermediário. No III ato, realizamos uma adaptação porque ele cria toda uma cena realista que eu acho que sobra na peça. Pirandello fez o I e o II ato excelentes e quando chegou no III ato ele ainda estava preso às convenções naturalistas da época. O início do III ato retarda a ação de uma maneira brutal.

Juliana: Rita Giovanna comentou que, em seu ponto de vista, Pirandello retoma muito as discussões em *O di uno o di nessuno*. Segundo ela, o público não possui paciência para assistir a um espetáculo muito extenso. Tal fato também foi considerado para a adaptação do III ato?

Eduardo Tolentino: Não. Pirandello possui uma dramaturgia de argumentação e de alguma maneira o público brasileiro tem muita dificuldade em acompanhar o raciocínio do autor. Porque não é um público formado no sentido da abstração. O próprio Pirandello enfrentou isso na Itália na época em que era vivo. Tanto que fez mais sucesso fora na Itália. Hoje não, ele é patrimônio nacional. Vários espetáculos dele foram muito vaiados. Inclusive, Eduardo di Felippo, autor napolitano, quando apresentou sua peça “A grande magia”, escutou gritos da plateia: “Pirandello! Pirandello!”. Nessa peça sua dramaturgia estava mais sofisticada e saía de suas raízes populares. Acho que são culturas com pouco apreço pelo lado filosófico. Nós não somos formados filosoficamente, mas faz parte da nossa função forçar um pouco o gosto do público, trazendo peças que não está acostumado a ver. Eu sinto que as repetições de Pirandello não me incomodam de modo algum. O que eu sinto é que Pirandello é um autor em busca de uma renovação teatral, mas ainda às vezes preso a cânones de um tipo de dramaturgia. Coisas que ele rompe com “Seis personagens à procura de um autor” e “Esta noite se improvisa”. Mas nas peças mais realistas ele fica muito preso.

Juliana: Chamou a atenção a adaptação do III ato foi a aparição final da personagem Melina como um espectro. Por que a escolha em apresentá-la desta maneira?

Eduardo Tolentino: Melina ainda está viva e está na cabeça de Carlo e Tito. A grande questão de “De um ou de nenhum” é a relação dos dois. Melina é um mero objeto de alguma coisa que não pode acontecer entre eles. Eles destroem Melina e vão carregar essa culpa. Ela é um objeto inconsciente na cabeça deles. Eles carregam isso. O procedimento naturalista da cena tiraria isso, tiraria essa ideia que está dentro deles. Eles vão arrastar o ato de inconsequência na vida deles. Fazem uma besteira e querem justificar numa imagem melhor deles mesmos. Quando vem o filho, há a quebra dessa imagem que eles possuem deles mesmos. No teatro de Arena a apresentação foi realizada deste modo. Quando apresentamos em outro teatro, Melina aparecia por trás de uma transparência. O teatro de Pirandello é crivado de irresponsabilidades humanas e culpas. Essa voz de Pirandello é representada na figura de Merletti e Melina é o espectro feminino na cabeça de Carlo e Tito.

Anexo I - Documento do Arquivo Miroel Silveira referente à peça Vestir os nus³⁴

Prontuário N.º 4.533-A-

DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS
SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SÃO PAULO — BRASIL

Nome: VESTIR OS NÚS

Autor:
Luigi Pirandello

13-0000-HAC-SBP-MCM-SCIP-2001

³⁴ Observa-se que os requerimentos exigiam a anexação do texto teatral na íntegra para que o censor pudesse avaliar a peça. O anexo I apresenta somente a primeira página da peça, visto que colocá-la na íntegra envolveria questões sobre o direito autoral do tradutor.

Rio, Senhor
 Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de
 Investigações.

C&FET&L - 6684 1.ª ed.
 SECRETARIA DA JUSTIÇA PUBLICA
 P. 26 MAR 1958 003849
 Data: 26 MAR 1958
 Escriba: *[assinatura]*
 Senhor Diretor da Divisão:

Como requer
 S. Paulo, 26 de Março de 1958
[assinatura]
 Direto

"Sociedade Brasileira de Comédia" representada neste
 ato pelo Gerente Geral Ary Prado Marcandres com escritório na Rua Major Diego,
 315, fone 36-4408; vem, muito respeitosamente, solicitar ao digno V. S. autorizar
 a ~~de~~ *censura* da peça em 3 atos, abaixo qualificada, da qual junta (2) cópias além da
 documentação exigida por lei.

Nome: (da peça) Vestir os Nús
 Nome do autor: Luigi Pirandello
 Local de Representação: Teatro Brasileiro de Comédia
 Preço dos ingressos: R\$ 120,00 vesp. 80,00
 Gênero da representação: Drama
 Relação dos atores principais: Fernanda Montenegro
 Vera Barbaes Furtado, Fernando Torres, Natalia Timberg
 Italo Rossi, Leonardo Vilar e Oscar Felipe.
 Extraída dia 11 de Abril.
 Tradução de Ruggiero Jacobbi

Nestes Termos
 P. Deferimento

1958
 92
 1958

ARMANDO SALLES
 Diretor da Divisão de Diversões Públicas do Departamento de Investigações
 Representado por *[assinatura]*
 Ary Prado Marcandres
 S. Paulo, 26 de 3 de 1958
 Em testem: *[assinatura]*
 EXPLOS D. OLIVEIRA - Secretário Auxiliar

A documentação apresentada,
para a censura da obra,
confer.

26/4/58

[Signature]

Recebi a obra e o certificado

S. Paulo, 22 de Abril de 1958

[Signature]

Setor de Registro e Arquivo
DIVISÃO DE DIVERSOS PÚBLICOS

Senhor Diretor

A obra *"História dos Nôvas"*

de fls. *1* a *102* fol por mte

112 e *113* cortes de 15

com *impropriedade* até 18 anos (depois) anos

São Paulo, 10 de Abril de 1958

[Signature]
Responsável

Arquive-se

S. Paulo, de de 19

JOAQUIM BOLLER SOUTO
Diretor

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA
SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SÃO PAULO

CERTIFICADO N.º 1.522

CERTIFICO que a peça intitulada

com três atos e dois quadros, do gênero de Drama
original de Luís de Almeida
tradução de Albino Ribeiro
adaptação de Albino Ribeiro
foi concedida a requerimento de Albino Ribeiro
concedida registrada
no livro 3 à fls. 180, sob n.º 1.522, em
10 de abril de 1958, foi julgada apta para ser representada
em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRIÇÕES: Proibida a representação em locais fechados (10) anos.

São Paulo, 10 de abril de 1958

Benedito Ferreira de Fátima
Censor Responsável

Vaclav M. Fernandes
Escriturário

VISTO:

Henrique A. Monteiro
Diretor da Divisão

Delegado de Polícia responsável pelo
expediente da Divisão

CONFERE:

Luiz de Almeida
Chefe de Seção

(Assinatura)

Processo de livre
533
 Segurança Pública - Departamento de Investigações
 Divisão de Diversões Públicas

Senhor Diretor da Divisão:

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
 DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
 DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
 PROCESSO N.º 11200
 Data: 16 NOV 1957 de 19
[Signature]
 ESC. JUR. 1957

S. Paulo, 16 de 19 57
[Signature]
 JOAQUIM VILHES

O grupo teatral "Nosso Teatro", neste ato representado pelo diretor Renato Baraglia, com residência na rua Capote Valente nº 205, vem, respeitosamente, solicitar ao Signo V. S. autorizar a ~~revisão~~ ~~de~~ censura da peça abaixo qualificada, em três atos, da qual junta uma cópia, além da documentação exigida por Lei.

Nome da peça- Vestir os Nus.
 Nome do autor- Luigi Pirandello
 Local da representação- Teatro Leopoldo Froos
 Data da representação- 30 de novembro de 1957.
 Nome do Tradutor- Pinheiro Solimão
 Sem cobrança de ingressos
 Gênero da representação- Drama
 Artistas principais- Tina Rinaldi, Walter Mendonça, Gina Rinaldi, Manoel Mendonça, Laerte Mafrezo, Vera Posselt.

Nestes termos
 F. deferimento

Em 16 de novembro de 1957
[Signature]

20.º TABELA
 ANGO SÃO PAULO

76 X 7
[Signature]

SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA SEGURANÇA PÚBLICA
 SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS
 DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
 SÃO PAULO

CERTIFICADO N.º 4.533

CERTIFICO que a peça intitulada VESTIR OS NUS
 com tres atos e ... quadros, do gênero de Drama
 original de Luigi Pirandello
 tradução de Pindaro Godinho
 adaptação de ...
 foi censurada a requerimento de Grupo Teatral Nosso
Teatro registrada
 no livro C, à fls. 189, sob n.º 4.533, em
22 de novembro de 1957, foi julgada apta para ser representada
 em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRIÇÕES: IMPROPRIO PARA MENORES ATÉ DEZCITO (18) ANOS
RESPEITANDO CORTES DE FLs. CINCO (5) VINTE SEIS (26) VINTE NOVE
(29) TRINTA (30) TRINTA E UM (31) E TRINTA E DOIS (32)

São Paulo, 22 de novembro de 1957

Donato G. Rocha Corrêa
 CENSOR
 Donato G. Rocha Corrêa

Nadir da Penha
 Escrivante

VISTO:
Dr. Joaquim Balzer Scuto
 (Dr. Joaquim Balzer Scuto)

CONFERE:
Walter Ferraz
 Chefe de Seção
 (Walter Ferraz)

- 8/5
- Nota - (rindo e contendo-a como se ela estivesse brincando) Nada disso minha cara. Tu não. Quem pôde ir embora é a outra, a do romance, que não es tu!
- Ersilia - (sombria, desconfiada) Como não sou eu? Não acreditas, então?
- Nota - (como na fala anterior) Creio, sim, creio! Agora, porém, eu quero imaginar-te numa vida nova: qual será e como poderá ela ser doravante, contigo, e quero que tu também a imagines, essa tua nova vida, esquecendo completamente todas as coisas tristes que te aconteceram.
- Ersilia - (com um sorriso de pena) E então - nem aquela que tinhas imaginado, nem esta uma outra, afinal?
- Nota - Sim, uma outra - tal como poderás ser.
- Ersilia - (voltando-se maravilhada) Eu? (sacudindo a cabeça e movendo as mãos um quase nada, que estão sobre os joelhos) Nunca pude ser nada.
- Nota - Ora, como nada?
- Ersilia - Nada...nunca...
- Nota - Mas tu és alguma!
- Ersilia - Que sou eu?
- Nota - Em primeiro lugar, uma bela pequena!
- Ersilia - (com tristeza, dando de ombros) Bela, nada. E depois, as não soube aproveitar-me...
- Nota - Bem, quando não se sabe aproveitar é triste. Pode até sentir vontade por desesperação...no ultimo momento, antes de tomar uma extrema resolução...lançar-se nalguma louca aventura...
- Ersilia - (sombria, mirando-o) Oh, Deus...que está dizendo?
- Nota - Não, não- estou dizendo apenas o que imaginei, o que imaginei naquela outra...no romance. E desesperada por não saber mais o que fazer...já é noite...mirando-se no espelho de hotel...uma imprevista resolução: tentação de louca...Sem dinheiro nenhum ou apenas com alguns níqueis na bolsinha, e o hoteliro a exigir o pagamento da conta...
- Ersilia - (aterrorizada e com ansia) Mas tudo isso não estava escrito no jornal?
- Nota - Não, eu imaginei. (surpreso, interrompe a palavra e indica inclinando-se para ela) Mas - isso é verdade?
- Ersilia - (escondendo o rosto entre as mãos e tremendo de nojo e vergonha) É...
- Nota - (quase para si mesmo, satisfeito) Ah, mas - mas como acertei! (em seguida novamente compungido; ansioso) Saíste para rua, à noite?
- Ersilia - (mesma atitude anterior) Sai...
- Nota - (idem) E foste... assim, como uma da rua? Com um...com um...qualquer que passava?
- Ersilia - (idem) E...e depois...não sabia como fazer, depois...
- Nota - (prontamente) Parar o dinheiro? (e como Ersilia não responde, ele continua como seoubesse) E não conseguiu nada. Ah, exatamente, exatamente. E veio -te então o nojo, o horror daquela via e feia tentativa...Perfeito, perfeito! (Ersilia põe-se a soluçar) Não...não choras! Para que agora? Não...não...(tenta abraçá-la para confortá-la).
- Ersilia - (levantando-se aviltada, humilhada) Deixa-me...agora deixa-me... agora deixa-me ir embora...
- Nota - Como! Que estás dizendo? Porque?
- Ersilia - Agora, já sabe disso...
- Nota - Mas eu já sabia -já sabia!
- Ersilia - Sabia como?
- Nota - Porque já o tinha imaginado! Não viste? Tinha imaginado perfeita mente.
- Ersilia - Mas eu tenho tanta vergonha...(neste momento, lá em baixo na rua, irrompe um barulho infernal como por atropelamento, choque de dois carros; vozerio, gritos ameaçadores, implorativos impressos

- E agora, sabes? É mais difícil; é quase impossível! Só pude fazer o que fiz, porque além de dominado pelo seu desespero a respeito da criança, passei ainda pelo último dos aviltamentos. Só por isso!
- Grotti - Nem mesmo assim pudesste deixar de mentir?
- Ersilia - Foi quase sem o querer! Além disso, lá Smyrna, ela se tinha comprometido!
- Grotti - Sim, para divertir-se!
- Ersilia - Não é verdade. Se fosse assim, ele teria sido, então, duplamente vil, pois sem saber nada do que acontecera lá, entre nós dois, depois que ele veio embora, ele ficou noivo de outra aqui, e já estava para casar-se.
- Grotti - Mas, e tu? Tu sabias o que tinha acontecido entre nós dois e mentiste!
- Ersilia - E o que ele estava por fazer não era ainda pior? Sem nada saber da minha indignidade lá ele me traía aqui, tranquilamente, casando-se com outra!
- Grotti - Pois aí está a prova de que ele, lá, não te levava a sério!
- Ersilia - Não é verdade! Ele mesmo o disse! E se assim não fosse, agora ele não estaria tal como tu mesmo o viste! E tu dizes isso apenas porque te convém para encontrares uma desculpa ao que fizeste lá, logo que ele partiu!
- Grotti - E tu fizeste todo esse escândalo aqui para impedir que ele se casasse com outra?
- Ersilia - Não! Nem pensei nisso! Só falei porque pensei que ia morrer! Não quis impedir coisa alguma; e não quero! Não quero!
- Grotti - E se ele não te tivesse traído, ao encontrar-se aqui, livre e disposto a manter o compromisso?
- Ersilia - (com horror) Não, não! Nunca! Eu não o enganaria! juro-te pela alma da menina que não o enganaria! Nem fui procurá-lo; ele mesmo te pode dizer, e foi por causa dessa sua traição e da parte dele foi uma verdadeira traição, que eu pude dizer aquela mentira, que me suicidava por sua causa!
- Grotti - Não foste procurá-lo?
- Ersilia - Não!
- Grotti - E como sabeste então do seu próximo casamento?
- Ersilia - Ah, sim... fui... lá... lá no Ministério da Marinha...
- Grotti - E dizer que não foste procurá-lo?
- Ersilia - (com furor contido; ameaçadora) Tu deves agradecer-me
- Grotti - Porque? Por teres ido procurá-lo?
- Ersilia - Não! - que eu tenha desistido de toda e qualquer vingança, quando lá me informaram do seu próximo casamento e que ele tinha deixado a Marinha. Pensei apanhar-me em falta, fingendo que subias escadas do Ministério com a intenção de enganá-lo? Chegada aqui, desorientada, expulsa daquele modo por tua mulher, depois que ela nos surpreendeu naquele horrível momento entre a gritaria da gente que recolheu a menina que tinha caído do terraço - tu não sabes com que ânimo eu subi aquelas escadas do Ministério! Eu estava desesperada. Sentia-me assim como uma mendiga, que não via outra saída senão na morte ou na loucura. E como uma louca, fui procurá-lo para dizer-lhe tudo.
- Grotti - Sobre nós dois?
- Ersilia - Não! de ti! De ti, que depois da sua partida, te aproveitaste!
- Grotti - Só eu?
- Ersilia - Sim; do estado em que eu tinha ficado! Olho que eu agora posso dizer tudo, tudo - mesmo o que ninguém ousa dizer; tenho chegado já ao fundo, bem ao fundo, eu sou capaz de gritar a verdade tal como os loucos - dizer as coisas mais brutais, com os que não pensam mais em se reerguer, nem em disfarçar a sua mais íntima vergonha! Tu me agarraste ainda quente do fogo que ele acendera na minha carne -

244 (30)

Ersilia - chamasse. Que foste fazer naquele terraço?
 Grotti - Eu bordava e a criança brincava.
 Ersilia - Não! Foste para lá de propósito, para que eu te procurasse.
 - És muito vil. Tu me procurarías mesmo que eu tivesse no
 quarto ao lado da tua mulher.
 - Não não.
 - Nega-o! Como se não tivesses feito isso outras vezes! E então,
 não me sentindo em segurança nem mesmo ali...
 Grotti - Porque tu também querias - tu também querias!
 Ersilia - Não! O que deves dizer é que ante tua insistência, a tua infame
 tentação eu também acabaria por querer! Assim é que deves
 dizer! Exasperada, querendo evitar que tua mulher percebesse
 de lá... Ah, agora estás certa, estás certa que uma vez íntima
 me fazia, me dizia que não deixasse aquela cadeira lá, porque
 a menina, que se divertia com seus brinquedos no terraço,
 poderia subir nela e cair. E não pude dar ouvidos a essa voz
 íntima, porque tu - lembra-te? Insistias, insistias da portin-
 nhola que conduzia ao terraço! E agora eu sonho com ela, sonho
 com ela, sonho sempre com ela - vejo-a lá - aquela cadeira - e
 no meu sonho, que é um pesadelo, nunca chega a tempo de
 retirá-la... (desata em pranto: pausa)
 Grotti - (absorto como que por uma necessidade de rever a sua vida
 antes daquele desastre horrível, enquanto Ersilia continua
 a chorar desalentadamente) Eu trabalhava... eu andava...
 andava com que longa de mim mesmo, sempre... tudo para os
 outros... não pensava senão em trabalhar; para encher o vá-
 cuo que sentia na minha vida, do lar que tinha sonhado e
 que não me fôra dado possuir, por causa da mulher que me
 roubara - triste, adôntica, neurastênica. Vieste tu...
 como te tratei, a princípio, como te tratei?
 Ersilia - (manejando em prantos) Bem...
 Grotti - ~~Porque~~ Porque tinha necessidade, quando mais me sentia
 amargurado por toda tristeza que enchia a minha vida, de
 fazer bem aos outros, de suportar todo o peso, para que
 os outros pudessem ter uma vida desafogada. E queria
 torna-la bela, ao menos para os outros; Era a satisfação
 que podi a ter: ver os outros felizes. E como falei a
 teu respeito com ela, quando ela lá esteve, naquela via-
 gem de instrução? Que coisas não lhe disse a teu respeito
 para que ela se enamorasse de ti? Fui mais afetuoso que
 nunca com minha mulher, para que também ela se sentisse
 contente e despiatar, assim, e auxiliar o namoro de vocês,
 cooperando para o bom êxito dos meus planos em teu favor -
 feitos unicamente pelo prazer de sentir que a tua felicidade
 de havia sido conquistada com um pouco da minha ajuda. E
 quando vi vocês dois que estavam enamorados... não, não -
 não foi porque tivesse compreendido que tinhas te abando-
 nado demais, que tinhas te entregado a ela... isso indigno
 a minha mulher, não a mim, fiz com que ela retirasse
 toda estima.
 Ersilia - Mas eu, antes, nunca me entregara a ninguém. Foi uma ver-
 tigem que senti lá... foi na noite que antecedeu a sua par-
 tida.
 Grotti - Eu sei. E me compadecei de ti... nem sequer pensei em espro-
 bar o teu procedimento. Eu não me teria aproveitado disso,
 se tu...
 Ersilia - ...eu!
 Grotti - (prontamente) ...não digo que tinhas feito de propósito.
 Mas... não sei... a maneira como uma noite me oñaste, ao le-
 vantarmos da mesa... Por que tu não acreditavas - senti
 que não acreditavas que eu pudesse ter sido tão bom somente
 para fazer a tua felicidade. Foi isso, foi isso...

- 25 35
- debruçando-se para a rua e fazendo sinal ao mascate para esperar e fica destruçãda. logo após pela porta comum entra Franco Laspiga sombrio dominando a eusto a sua agitação)
- Laspiga -(entre o barulho que sobe da rua, pergunta da soldãira da porta duas vezes) Da licença 'Da licença'
- Onoria -(voltando-se e fechando a janela) Ah' é o senhor? Sante-se, sente-se, O orn. Nota não demorara com o senhorita. (e suave insinuando) Isãsta, insiste, que ela se rendere'
- Laspiga -(olha-a primeiro como si a não a compreendesse depois com raiva contida irônica) Sim, sim, a senhora vera. Vera como eu insistirei.
- Onoria -(confidencialmente) Ela o poz no devido lugar, sabe? Aquele senhor Consul. Garanto-lhe quem ela o pòs no devido lugar.
- Laspiga (entre os dentes) Miseravel...Canalha...
- Onoria -Tem razão, o senhor tem razão. Pobre senhorinha.
- Laspiga -(enraivecido, inefreavel) Mas que senhorita Senhorita coisa xig alguma! Sabe o que ela é? É uma prostituta, prostituta!
- Onoria -(quase cambaleando) Oh' meu Deus', não é possível. Que está dizendo. (neste momento entra pela porta comum Lodovico Nota de chapau a cabeça)
- Nota -(vendo Laspiga) Ah' Já está aqui? (a Onoria aludindo a Erailia) Ela ainda não voltou?
- Onoria -(voluta-se para olha-lo atordada e depois sem lhe responder volve-se para Laspiga) Não, não é possível'...
- Nota (que não compreende o que se passa) Que é que ha?
- Laspiga (resoluto com raiva vibrante) O que ha é que a mulher do Consul Grotti, tendo sabido que hoje de manhã ele veio encontra-se aqui com sua amante...
- Nota -(Prontamente atordado) Com quem?
- Onoria -(mesma atitude anterior) Ela do Consul?
- Laspiga -Isso mesmo, a amante, a amante dele. Hje de manhã a mulher dele foi a casa dos pais da minha noiva para denunciar todo o ambiente.
- Nota -Da senhorita Drey com o marido dela?
- Onoria -Azante do marido?
- Laspiga -Isso mesmo! E não sei si ela ja o era, quando eu a pedi em casamento la em Smyrna. Isso e que quero saber e para isso que vim aqui.
- Onoria -Mas como?...Mas então...Oh' meu deus...Até que a cabeça esta me rodando!
- Laspiga -E sabe como a mulher descobriu essa patifaria? Exatamente quando a menina caiu do terraço.
- Onoria -(com um grito cobrindo o rosto com as mãos) Oh, Deus'
- Laspiga -Surprende-os em flagrante, e a expulsou como a uma assassina, pois os dois haviam deixado sczinha a menina no terraço'
- Onoria -Assassinos! Ah, assassinos, mesmo'
- Laspiga -Si ele não estivesse tambem comprometido, eles e iram para a prisão! Para a prisão! E depois de ter feito tudo isso compriende
- Onoria -E teve coragem.
- Laspiga -De vir transtornar-me!
- Onoria -Mas a toip o mundo, com a piedade que despertou!
- Laspiga -Mas ja compreenderam bem o que ela me fez?
- Nota -(quase para si mesmo) Parece incrível...
- Onoria -Com aquele ar de amrtir...Impostora!
- Laspiga -Jogou tudo pelos ares... A vergonha publica...a repulsa da minha noiva...Pareceu-me que ia enloquecer! E não sei, mesmo como não enloqueci!
- Onoria -Foi por isso, foi por isso que ela quíz escapar! Quando viu o senhor, e acube que o outro estava aqui! Impostora! Previu que a mentira dela seria descoberta! (mudando de tom com raiva) Maldita seja ela por todas as lagrimas que me fez chorar! (a Lodovico para quem se volta bruscamente) E rua, rua com ela, Não a quero mais a qui em casa. Não admito tais vergonhas aqui em casa

Anexo II – Documento do Arquivo Miroel Silveira referente à peça O Azarento

P. 6. P. 126
3.2.48

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
PROCESSO N.º 06760
Data 3 de Dezembro de 1957
ESCRITURÁRIO *[assinatura]*

EXMO. SR. DIRETOR DA DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
DA SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA

Como requer
S. Paulo, 3 de 12 de 1957
[assinatura]
JOAQUIM BOLLER-SOLTO
Diretor

Hercoles Tecino Sanches, residente à Rua
Dom Duarte Leopoldo nº 348, vem mui respeitosamente,
pelo Clube de Teatro, requerer a Va. Excia. que se
digne mandar proceder a censura de censura da peça
em um ato de Pirandello "O AZARENTO" tradução de
Adauto Filho.

Nestes termos,
P. deferimento

[selos postais: 1500, 4500, 4000, 4000, 4000, 4000]

TABELÃO FIRMO
RUA DA CUITANDA, 86 - SÃO PAULO
Reconheço a assinatura
S. Paulo, 3 de 12 de 1957
Em test. da verdade
ANTONIO A. FIRMO DA SILVA - TABELÃO SUCESSOR
EULALIO FIRMO DA SILVA - OFICIAL MAIOR
SEBASTIÃO F. GODOY - VIGIANTE LADRILHA N.º 10
SÉRGIO DE ALEIXA
ESCREVENTES AUTORIZADOS

[selos postais: 4000, 4000, 4000, 4000, 4000, 4000]

Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SÃO PAULO

CERTIFICADO N.º 3.248 -.-

CERTIFICO que a peça intitulada " O A Z A R E N T O "

com um atos e -.- quadros, do gênero de comédia -.-
original de Luigi Pirandello -.-
tradução de -.-
adaptação de -.-
foi censurada a requerimento de Hercoles Tecino Sanches,
pelo " Clube de Teatro " -.- registrada
no livro C, à fls. 136, sob n.º 3.248- censurada, em
7 de dezembro de 1951, foi julgada apta para ser representada
em público, no território do Estado de São Paulo.

RESTRIÇÕES: Observado o corte de fl. n. 2 -.-

São Paulo, 11 de dezembro de 1951.

Confere:

Sylvio Arduino
Chefe da Seção
Sylvio Arduino.

Paschoal Volpe
Escriturário
Paschoal Volpe.

Visto:

Dr. Joaquim Buller Souto
Diretor da Divisão
Dr. Joaquim Buller Souto.

Marranca - É pra já, sr. juiz. Tem outras ordens?

D'Andrea - Nada mais. Pode ir.

(Marranca sai e segura a porta para a passagem, a três juizes colegas de D'Andrea que chegam vestindo a toga e tendo na cabeça os chapéus (chapéus próprios do cargo de juiz). (Trocaram saudações com D'Andrea e se dirigem em seguida, curiosos, para olhar o canário...))

1º Juiz - Então que diz, sr. canarinho?

2º Juiz - (Dirigindo-se a D'Andrea)

Já pensou D'Andrea na figura que faz ficando sempre consigo esse canário!

3º Juiz - O povo o apelida de: O JUIZ CANÁRIO,

1º Juiz - Mestre-nos, mostre-nos a gaiolinha em que você o leva.

2º Juiz - (Pegando a gaiola de cima da escrivaninha na qual ele está encaixado)

Ei-la! Vejam snrs. ! Parece brincadeira de criança. Um homem sério...

D'Andrea - Eu! Eu, criança, por causa dessa gaiola? E vocês então?

3º Juiz - Vamos, vamos, respeitemos a toga.

D'Andrea - Vamos lá, não gracojemos! Estamos na "Câmara caritades". Quando menino, eu brincava com meus companheiros, de "tribunal". Um fazia o acusado, um o presidente; outros faziam de juiz e advogados. Por acaso vocês já brincaram? Passe garantido que estamos entretidos, mais sério do que somos agora.

1º Juiz - Ao contrário.

2º Juiz - Acabava sempre em pauladas.

3º Juiz - (mostrando uma velha cicatriz na testa)

Olhem aqui. Esta cicatriz é consequência de uma pedra que me atirou um advogado de defesa quando eu funcionava como procurador real. *riso geral*

D'Andrea - Toda a beleza estava na toga que vestíamos. Na toga estava a grandeza e dentro dela, não eramos mais do que crianças. Agora é o contrário: nos homens, a toga, a brincadeira porém, é a mesma de quando eramos crianças. E! É preciso grande coragem para tomá-la a sério. Eis aqui meus senhores. (Pega da escrivaninha o fascículo do processo Chiarchiare) Eu devo servir de juiz de instrução nesse processo. Nada mais injusto do que esse processo! Injusto porque inclui a mais cruel injustiça contra a qual um cidadão procura desesperadamente rebelar-se, sem nenhuma possibilidade de escape. Há uma vítima nesse processo e a coitada não se pode amparar em ninguém. Quiz nesse processo amparar-se em duas pessoas, os dois primeiros que lhe caíram nas mãos, e, senhores, a justiça deve considerá-los culpados, culpados, culpados sem remissão, rebatendo assim de maneira feroz a injustiça da qual esse pobre homem está sendo vítima.

1º Juiz - A que processo você se refere.

D'Andrea - À aquela demanda do Rosário Chiarchiare

(Ao ser pronunciado esse nome os três, como já fizeram Marranca, dão um pulo para traz, isolam na madeira atônitos de espanto e gritam):

Os Três - Com os demônios! Pau nele! E você quer ainda ficar quieto!?

Anexo III - Tradução do Grupo TAPA³⁵

ELVIRA – O café. (Vai sair pela porta, volta e diz) Podiam abrir as janelas. Já é dia claro, quem paga a luz sou eu. Aposto que ficou acesa a noite toda.

CARLO– (irritado, mas tímido) Toda não, por favor, toda não.

TITO – (Irritado, agressivo) E se fosse? (para Elvira) A senhora pensa na conta da luz? E na noite que Carlo e eu perdemos, não pensa? Deveria considerar...

ELVIRA – Considerar. (Tapa a boca) Meu Deus! Não me façam falar!

CARLO– É melhor não falar, Dona Elvira... Reclamar da luz, depois da noite que Tito e eu passamos é um pouco demais.

ELVIRA – Perderam a noite por causa das trapalhadas de vocês e não deviam, pelo menos por pudor, fazer os outros pagarem pelas consequências.

TITO – Que pudor, que consequência? De que consequência está falando?

CARLO– O consumo de um pouco de luz?

TITO – Não tem vergonha?

ELVIRA – Eu? E ainda tem coragem de dizer que devo me envergonhar? Sabem que tenho uma filha que me ajuda a arrumar os quartos dos inquilinos.

CARLO– Ah, a senhorita Bice.

TITO – (assombrado) E o que a senhorita Bice tem a ver com isso?

CARLO– Nós sabemos que ela a ajuda.

ELVIRA (aponta a cama intacta de CARLO) Parece que não sabem. Olha lá!

TITO – (mais assombrado) O quê?

ELVIRA – A prova.

CARLO– Minha cama?

³⁵ A tradução do Grupo TAPA foi encaminhada, por e-mail, pelo ator Daniel Volpi, em 18 de abril de 2013. Por e-mail encaminhado em 1º de setembro de 2016, o diretor Eduardo Tolentino de Araújo autorizou a publicação do texto neste trabalho. A autora deste trabalho julgou a importância de anexar a tradução, por se tratar do *corpus* e pela conservação de parte da memória do trabalho do Grupo TAPA. A tradução está com a grafia do material original.

TITO – Que prova?

ELVIRA – (Com olhos muito abertos) Intacta!

CARLO– (ainda sem compreender) Eu não dormi. Bem melhor para sua filha que não vai ter o trabalho de fazer a cama.

ELVIRA – Obrigada por tanta consideração. Mas quando numa casa decente, vive uma moça digna de respeito, um inquilino comete a indecência de passar a noite fora...

CARLO– (interrompendo) Não, não! Por favor!

ELVIRA – Me deixe falar. Poderia, ao menos, ter a gentileza de desarrumar a cama em que não dormiu, para não perturbar a moça, com suposições que possa fazer....

TITO – (Interrompendo) – Quanta bobagem. Era só o que faltava!

CARLO– E não é verdade. Eu não passei a noite fora. Cheguei às duas.

ELVIRA – Eu sei! Eu sei muito bem a hora que chegou. Cada noite é um. Faz quatro meses... É o escândalo da casa, do térreo ao sótão.

TITO – Porque a senhora comenta isso com todos os inquilinos.

CARLO– Qual é o escândalo? Dois rapazes solteiros.

ELVIRA – Que solteiros! Faça-me o favor!

TITO – (Põe a mão no ombro de CARLO) Eu não te disse, vamos sair daqui!

ELVIRA – Se querem saber: Se forem agora, não será nenhum desgosto.

TITO – Tudo bem senhora! Se quer saber, já tinha falado isso com meu amigo mesmo quando nem eu nem ele sabíamos como nos livrar de toda a sua gentileza e amabilidades.

ELVIRA – O que quer dizer?

TITO – Não sei! Veja se consegue entender.

CARLO– Já chega, por favor! A senhora é muito boa, Dona Elvira...

ELVIRA – E é assim que me agradecem pelos meus cuidados? No princípio mimei vocês quando tinham a cabeça no lugar, quando depois do jantar jogavam uma partida de damas, tranquilos, e logo iam dormir. Mas agora...! Agora a dama é outra! (Nervosa vai até a cama de CARLO e arranca as colchas) Assim! Prefiro que a minha filha refaça sem precisar.

CARLO– Muito bem. Já desabafou? Agora saia... Saia por favor, Dona Elvira.

ELVIRA – Nunca podia esperar isso de dois moços como vocês!

CARLO– (Notando a impaciência de TITO) Chega, por favor! Já estou começando a me irritar também. Por favor, nós todos podemos nos alterar e não saber mais o que dizemos. Por favor, leve o café ao Doutor Merletti.

ELVIRA – Ao advogado? E por que se ele ainda não pediu?

CARLO– Eu o acordei.

ELVIRA – O senhor? E por quê?

CARLO– Porque precisamos falar com ele, Tito e eu.

ELVIRA – Ainda por cima, incomodam os outros inquilinos!

TITO – Senhora..., não se preocupe com os outros. E, por favor, retire-se...

CARLO- (conciliando) O advogado é nosso amigo e tomei a liberdade de acordá-lo no quarto. Só receio que tenha voltado a dormir. Sirva o café dele aqui e diga-lhe da minha parte que venha tomar aqui conosco como estiver, de pijama, de roupão, de roupa de baixo... Vá, vá! (Elvira sai) Era o que faltava! Essa mulher e a filha!

TITO – (Depois de abrir as cortinas e apagar a luz) Devemos esperar Merletti?

CARLO– Acho que sim, se queremos que nos ajude a enxergar melhor... (na janela) O dia está mesmo lindo!

TITO – Vamos tomar o café... Já deve estar gelado.

CARLO – Ah! O café... Vamos tomar, você disse? Tudo bem, vamos tomar.

TITO – (levando a xícara aos lábios) Eh! Frio... O que falei!

CARLO– Não... Morno... Ainda bebível.

TITO – Sabe que eu gosto quente. Pelando... Puf! Amargo, ainda por cima!

CARLO– O meu não.

TITO – O meu, sim.

CARLO– (entre um gole e outro) Vai ver, Merletti vai dizer o mesmo que eu.

TITO – Por favor, um pouco de trégua? Minha cabeça está fervendo.

CARLO– (Pegando o açúcar com a colherzinha) Você vai ver, vai ver.

TITO – (observando) Aposto que pra você, ela pôs duas colheres de açúcar.

CARLO – É possível.... muito doce... Sobrou muito no fundo.

TITO – Velhaca! Me envenenou. Como se não bastasse o veneno que você me fez engolir a noite toda, com a bela notícia que me deu.

CARLO – Tem razão. (Sorvendo o açúcar) Também estou envenenado.

TITO – (Não se contendo) Chega! Larga essa xícara. Me irrita!

CARLO – Tá, tá, tem razão... (Entra o advogado Merletti de pijama. É um homenzarrão poderoso, com uma cara beata de abade) Ah! Merletti!.

MERLETTI – Meus amigos, cá estou. Como vai o amor?

TITO – Bom dia, doutor advogado!

CARLO – Senta, senta. Nada de amor neste momento.

MERLETTI – O amor sempre, rapazes! O amor sempre!

CARLO – Já tomou café?

MERLETTI – Já, lá... A senhorita Bice levou. (senta-se) Qual o assunto tão sério que os senhores querem falar comigo?

TITO – (Pausa. Para CARLO) Fala.

CARLO – Eu? Preferia que você falasse... Pra depois, não dizer que te irrita.

TITO – O que me irrita é essa sua gentileza. Sabe muito bem que pra mim é fingimento. O caso é grave. Fizeram a confidência pra você. Então, você fala.

CARLO – Então, eu falo.

MERLETTI – Calma e clareza, por favor, senão não entendo nada. Os senhores me roubaram uma hora de sono!

CARLO – Calmo, calmo e claro. Você já deve saber, caro Merletti...

MERLETTI – Previno que, em parte, estou inteirado.

TITO – De quê?

MERLETTI – Da idiotice de vocês.

CARLO – Ah! Obrigado! Inteirado pela Dona Elvira?

MERLETTI – Por ela também. Mas todo mundo comenta.

TITO – Como se fosse uma idiotice!

MERLETTI – Das grandes.

TITO – E eu digo que idiota é quem pensa assim!

MERLETTI – (Com tom plácido) Calma! Calma!

CARLO – Idiotice nenhuma Merletti, acredite.

TITO – Nem mesmo a julgar pelo que está acontecendo. Porque ninguém, eu digo ninguém, poderia prever.

MERLETTI – Eu não sei o que está acontecendo. Julgo o caso em si.

CARLO – De fora.

MERLETTI – De fora... E pelo o que eu sei.

TITO – E o que poderá saber? Falou conosco?

CARLO – Você a conhece? Já a viu alguma vez?

MERLETTI – Não... Nunca.

TITO – E julga!

CARLO – A gente refletiu muito Merletti. Pode acreditar

TITO – Você devia saber que é um dos três problemas fundamentais pra se resolver na vida.

MERLETTI – Santo Deus. Grandes problemas.

CARLO – É verdade. Lemos num livro. Até você tem que concordar.

TITO – O teto, o pão e a mulher.

MERLETTI – Mas qual é o problema?

TITO – (Se irritando) Por Deus, a mulher! Uma mulher para um rapaz!

MERLETTI – (Também com impaciência) Quatro! Oito! Dez! E não uma. Para isso era melhor arranjar uma esposa.

CARLO – Como!? Uma pra dois!?

MERLETTI – Meu caro, legalmente não, mas as casadas em geral se arranja com dois.

TITO – Vê? Vê como debocha?

MERLETTI – Eu debocho?

TITO – Lógico! Quer fazer graça com coisa séria...

CARLO – Não queríamos uma esposa e não se pode arranjar uma pra dois.

MERLETTI – (rápido) Então não casem. Hoje uma e amanhã outra como fazem todos os solteiros do mundo.

CARLO – Sem amor?

MERLETTI – Ah! Mas vocês queriam amor, com uma única mulher pros dois?

TITO – Para de bancar o espírito de porco! Carlino se expressou mal “o amor”. Não se trata de querer o amor de uma mulher para dois, apesar de você dizer que em geral uma mulher casada sempre se arranja com dois. A questão é levar em conta coisas que você não quer considerar e nós consideramos.

CARLO – Funcionários públicos e com o salário que você sabe... E todas as dificuldades da vida.

TITO – Casar? Nessas condições?

CARLO – Por mais que se esteja disposto.

TITO – Isso também. A disposição natural de cada um.

CARLO – E Deus sabe o quanto é injusto pagar o preço de ser solteiro.

MERLETTI – (Sentencioso. Destacando as palavras) Vocês são dois meninos.

TITO – (nervoso) Que meninos! Somos sérios! Dois homens sérios!

MERLETTI – Sabem o que são? Basta tocar embaixo da asa de um pássaro pra sentir o calor que ele conserva do ninho que o abrigou antes que ele aprendesse a voar.

TITO – O ninho, que ninho?

MERLETTI – O ninho, o ninho! Vocês ainda não se afastaram da aldeia distante e por isso não conseguem se separar um do outro. Ainda estão atrelados às recordações do aconchego do lar e sentem quase vergonha como se isso fosse uma fraqueza. E a’5 se fazem sérios. Você me olha com olhos duros, frios, de gelo. Para provocar uma comoção súbita em você basta evocar de repente uma recordação da sua aldeia pra você ficar como os vidros daquela janela: embaçado pelo calor de dentro e o frio de fora. Olha Carlino, raspando o rosto com as unhas para afirmar a aspereza da virilidade que lhe foi imposta pela condição de homem, mas que é um pouco cruel. Um pouco cruel. (Ri).

CARLO – E você se diverte com isso?

MERLETTI – Não! Deus me livre! Gosto muito de vocês.

TITO – (Ofendido para Carlino) Quer saber, fala com ele se quiser: eu vou me trocar... (Começa a se trocar).

MERLETTI – Não, não quis ofender, nem rir de vocês. Ao contrário! Eu gosto de vocês justamente porque são assim.

CARLO – Então me escuta. É como você disse: fizemos pelas recordações de Pádua, da nossa vida de estudantes... Sim senhor.

TITO – Cada um leva consigo as suas recordações. Por Deus! São nossa vida e podemos estar ligados a elas, com maior ou menor intensidade.

MERLETTI – Tudo bem! Tudo bem!

CARLO – Você não pode negar o risco que corremos....

MERLETTI – Claro, com a disposição natural de vocês ao matrimônio...

CARLO – É! E cada um do seu jeito tenta encontrar uma estabilidade, uma relação segurança.

TITO – Diferente de você: Hoje com uma, amanhã com outra.

MERLETTI – Mas é exatamente essa a idiotice.

TITO – Você sai com duas ou três por aí!

MERLETTI – É. Mas sou bem menos escandaloso que vocês, acreditem!

TITO – Escandalosos para Dona Elvira que queria nos empurrar a filha. (sai)

CARLO – (Apaziguando) Senhores! Senhores! Cada um tem seu jeito de ser. Você é assim e pra você tudo bem. Você mesmo disse que somos....

MERLETTI – Meninos!

CARLO – Tudo bem meninos, meninos...

TITO – (pondo a camisa) Homens sérios. (sai)

MERLETTI – Meninos.

CARLO – Posso falar?

MERLETTI – Fala, fala.

TITO – (de dentro) Avaliamos tudo que fizemos e com muito critério.

CARLO – Você não conhece a moça! Escuta! Uma noite estávamos aqui muito tristes, nos lembrando. E me veio como um suspiro espontâneo. Sabe? Quando se pensa em uma coisa querida, distante. Eu disse: “Melina”. Não pode imaginar quantas

recordações esse nome me trouxe. Era nossa amiguinha, a amiguinha dos estudantes de Pádua. Quando a noite cantávamos pela Via Del Santo, alguém gritava: “Vamos buscar Melina.”

TITO – (Vestido para sair.) Ela era tão especial.

CARLO – Modesta.

TITO – Simples, apesar da vida que levava.

CARLO – E de uma índole tão doce.

TITO – Como sempre se mostrou depois.

CARLO – Feliz por que nós dois, de quem ela gostava mais do que todos, a tiramos daquela vida horrível. E ela veio, entende? Junto com as recordações da nossa juventude. Com aquele mesmo sorriso doce, pura.

TITO – “Para servi-los”, nos disse ao chegar.

CARLO – E quis mesmo cuidar de nós, das nossas roupas e peças íntimas.

MERLETTI – Só uma coisa: É feia?

TITO – Não. Que feia! Linda,

CARLO – Mais que linda! E tão graciosa! Com esse tipo de graça, sabe? Que faz de tudo para não aparecer.

TITO – Sempre discreta.

MERLETTI – Vinda do céu para a terra, como um milagre!

CARLO – Milagre! Pode gritar: milagre, milagre!

TITO – E mesmo assim, não perdemos a cabeça, não nos prendemos.

CARLO – Sempre agimos com calma, com juízo.

TITO – Antes de tudo: Não a quisemos conosco.

CARLO – Convivendo conosco. E você diz que somos escandalosos!

TITO – Distante, distante! Nós aqui e ela lá, a parte.

CARLO – Ela se contenta com nada.

TITO – Com muito pouco.

CARLO – Quase nada. E como trabalha! Como cuida daqueles dois quartinhos. Cozinha e faz tudo sozinha.

TITO – Fumava: Largou o vício!

CARLO – Ela que quis. Comprou uma máquina de costura a prazo. Renasceu.

MERLETTI – Meus caros, se é assim, o que querem de mim? É de dar inveja. A sorte bateu na porta de vocês. Encontraram a Fênix! Uma mulher que ama vocês, toma conta de vocês e custa pouco. Aposto que com a máquina de costura até faz suas camisas. (Aproxima-se para ver a camisa) Ela fez essa?

CARLO – (Esquivando-se) Não, essa não, ela ainda está aprendendo.

MERLETTI – (Insistindo) Posso ver? (A toca) É boa. Onde comprou?

CARLO – (Olhando pra o peito) Esta? Não lembro.

MERLETTI – Perguntei por que estou precisando.

TITO – (Incomodado pelo rumo da conversa) Vieram de Pádua, te mandaram de casa. Temos que pensar em outra coisa agora e não em camisas.

MERLETTI – Então pergunto: diante de tanta felicidade, criada pela lógica de vocês - o que querem de mim?

TITO – (Olha para a cara sorridente de Merletti e explode) Eu nada. Pergunta a ele que foi te chamar. Chegar para alguém arrasado, depois de passar a noite sem pregar os olhos e perguntar...

MERLETTI – (tratando de interrompê-lo) Mas não. Desculpe.

TITO – Com essa cara....

MERLETTI – (Como pego de surpresa) Arrasado, por quê?

TITO – Eu não quero nada, não espero nada!

MERLETTI – O que está dizendo? Até agora só me falaram da lógica e da felicidade de vocês.

TITO – Além do mais, não há porque esperar nada de nada.

CARLO – Queríamos te contar primeiro...

TITO – Mas sem saber nada ele começou a falar da nossa idiotice (Para CARLO cada vez mais irritado) Agora é inútil explicar para ele. Mais do que nunca ele vai achar que é uma idiotice e o que está acontecendo prova isso como se ele pudesse prever. (Impetuoso a Merletti) Não, meu amigo, não! Ninguém poderia prever! É muito fácil agora nos tratar como idiotas.

CARLO – Imprevisível, imprevisível!

MERLETTI – Mas pelo amor de Deus, o que está acontecendo?

CARLO – Queríamos o teu conselho...

TITO – Inútil, inútil!

CARLO – (Para Tito, reprovando, mas suavemente) Você se irrita muito.

TITO – Não gosto de ser tratado como idiota!

MERLETTI – Mas não. Calma... Eu estava brincando.

TITO – Eu sou daqueles que sempre soube ponderar.

MERLETTI – Tudo bem. Sabem bem que eu sou amigo de vocês. Posso pensar diferente, mas estou aqui por causa de vocês. Para ajudar de algum jeito.

TITO – Não se trata de ajuda.

MERLETTI – Do que se trata? (Nenhum dos dois responde. MERLETTI volta a perguntar em voz baixa) Do que se trata?

CARLO – (Suspira sombrio) Hum...

MERLETTI – (tentando uma suposição) Há um terceiro homem?

CARLO – (rápido e com força) Não, o que está dizendo?

MERLETTI – (Como antes) Ela quer voltar para Pádua?

TITO – Que Pádua? Nem pensa nisso.

CARLO – Está felicíssima aqui.

MERLETTI – Então? [Pausa de suspensão. Nenhum dos dois sabe o que dizer. CARLO é o primeiro a tentar, muito angustiado]

CARLO – É um caso de consciência o nosso. Um caso de consciência...

TITO – Mais... Mais grave ainda, porque ela é assim... Boa, servil.

CARLO – Sofrida... Resignada...

MERLETTI – (Como antes) Se cansaram dela?

CARLO – Não, não!

TITO – (Ao mesmo tempo) Ao contrário!

MERLETTI – Então, não entendo nada!

TITO – (depois de uma pausa) E, justamente pelo renascimento dela....

CARLO – Por nossa causa, entende? Pelo modo como a temos tratado....

TITO – A aridez daquela vida viciosa...

CARLO – Sem amar! Sem amar nunca!

TITO – ... Que a tinha deixado estéril...

MERLETTI – (Entendendo) Ah, entendi, um filho! Ela confessou?

TITO – (Indica CARLO) Para ele, ontem a noite.

CARLO – É. Infelizmente...

MERLETTI – E não sabe de quem é? E vocês... (Ri sem querer) Meu Deus!

TITO – (enfurecido, ameaçador) Não ria Merletti!

MERLETTI – (rindo muito) Não, não estou rindo. É pela coisa em si.

TITO – (para CARLO) – Viu? Ele está rindo.

MERLETTI – Não, não... Acredite Tito, essa palhaçada da natureza.

TITO – (atacando Carlino) Você sempre me provoca a fazer uma besteira.

MERLETTI – Não, por favor!

CARLO – (Contendo Tito) Calma, como eu podia imaginar...

MERLETTI – Mas são vocês...

TITO – Não o palhaço é você. É você!

MERLETTI – Sou, mas a natureza é mais do que eu.

TITO – Sabendo que você é um palhaço, brigo com ele que te pede conselhos.

MERLETTI – Calma. Eu juro que foi espontâneo.

TITO – Porque você é um palhaço. É isso que você é

MERLETTI – Vendo vocês...

CARLO – (muito sério) Como nos vê? Como nos vê?

MERLETTI – Assim tão sérios e acreditando ter feito tudo com tanto bom senso. Chega a natureza e põe tudo a perder. Acreditavam ter refletido sobre cada coisa e de repente a natureza pula de uma cartola com uma criança na mão e grita na cara de vocês: “por essa vocês não esperavam”. Sou um palhaço, meus amigos, mas a natureza também é. Dela eu espero tudo e morro de rir até de mim mesmo. Meus amigos levar a vida assim tão a sério é motivo de riso. E não se ofendam. Constrói-se, constrói-se: Um terremoto e tudo vai abaixo! Sou um palhaço, mas também um pouco sábio como todos os palhaços. O que pensam fazer agora? Vocês estão abatidos.

TITO – (Que se sentou concentrado em si, ao fim dá um salto) Inútil! Ele me desarma! Eu que sou tão seguro de mim, da minha sensatez e dos meus sentimentos, não consigo me entender com ele! Ele me desarma!

CARLO – Você deveria compreender porque estamos abatidos...

TITO – (berrando) Consternados, não abatidos, consternados.

CARLO – (Logo corrigindo) Consternados...

MERLETTI – Claro que eu entendo, entendo muito bem.

TITO – Não entende droga nenhuma! Como pode entender o valor que tem pra nossa consciência, pelo menos pra minha, a maternidade dessa menina? Impedir?

MERLETTI – Seria um crime!

CARLO – (rápido, com horror) Nem sequer passou pela nossa cabeça!

TITO – Digo: Não respeitar a vontade dela! Que possa ficar com o filho quando nascer. Pela nossa consciência, pelo menos a minha, seria como impedi-la por isso escapou “impedir-lhe”, não impedir a maternidade, impedir de colher o fruto de todo o bem que fez. Entende isso? Tenho certeza que não entende! Não pode entender!

MERLETTI – (Sorri bonachão) Eu entendo, eu entendo.

CARLO – Por outro lado. Ela mesma está confusa, assustada por não saber...

MERLETTI – Não saber de qual dos dois é?

CARLO – De um de nós dois é, com certeza.

TITO – Sem dúvida, mas de qual?

CARLO – Isso não podemos saber, nem nós, nem ela mesma.

MERLETTI – Não perguntou de quem ela acha que é?

CARLO – Ela disse que não só não imagina, mas como nem quer imaginar.

MERLETTI – Claro! Ela está nos braços dos dois e quer continuar.

CARLO – Mas não por cálculo. Com certeza não sabe de verdade.

MERLETTI – Claro, mas quase sempre uma mulher...

CARLO – Não sabe!

MERLETTI – Concordo, mas também é certo que na inconsciência do abandono.

TITO – (Num ímpeto) O que?

MERLETTI – Oh! Meu Deus! Se não ela, mas o corpo dela, é inegável que...

CARLO – Mas se você diz que foi na inconsciência...

TITO – (para CARLO irritado) Deixe-o terminar! (A Merletti) É inegável o que?

MERLETTI – Que não ela, mas o corpo dela, deve ter se apegado mais a um do que ao outro.

CARLO – Quer despertar o ciúme entre nós dois?

MERLETTI – Não. Que ciúmes, está doido? Se não houve traição, se aconteceu na inconsciência do abandono, que ciúmes. No máximo, puderam sentir uma rejeição no corpo dela.

TITO – Fria! Eu senti!

CARLO – Rejeição? Por quê? Que culpa ela tem?

MERLETTI – Culpa nenhuma! Culpa nenhuma!

TITO – Ninguém falou em culpa.

MERLETTI – Se ela não desejou, mesmo se tivesse percebido...

TITO – (cabisbaixo), Poderia falar se tivesse percebido.

CARLO – Mas como não percebeu, não pode falar nada. Ela me jurou. Eu a obriguei a confessar. (Para Tito) Você sabe. (Para Merletti) Ontem a noite, nós dois chegamos a essa conclusão: Se um de nós dois pudesse ter certeza de quem é o filho, não vacilaria um segundo em assumir o peso e a responsabilidade, persuadindo o outro a se retirar.

MERLETTI – E também disse isso pra ela?

CARLO – Sim. Para ela também. Antes de Tito e eu concordarmos. Era o meu sentimento e agora é o de Tito também.

MERLETTI – E ela disse que não sabe?

CARLO – Que não pode dizer por que não sabe. Ela mesma ficou assustada. Não tem como supor nada. Ela também nunca esperou, pela vida que levava, que uma coisa assim pudesse acontecer. Não sei. Tremia toda. Você pode entender o jeito que ela ficou... Uma surpresa pra ela; uma consternação pra nós. E pra nós todos....

MERLETTI– Claro! O instinto materno que desperta... (pausa curta)

TITO – Nesse caso! Ela – e nós dois! (pausa curta)

CARLO– O que devemos fazer?

MERLETTI– (logo) Eu, por mim....

TITO – Então?

MERLETTI– Nesse caso, meus caros, eu não pensaria duas vezes.

TITO – E faria o que?

MERLETTI– (faz um gesto, como se afastasse um pensamento) Deixa, deixa!

CARLO – É como eu disse!

TITO – Arrancar o filho dela? Como se fosse uma cadela! Uma gata!

CARLO – Não há porque tratá-la assim.

MERLETTI– Pra isso existem os orfanatos, pra deixarmos as crianças.

CARLO – Exatamente como eu te disse.

MERLETTI– (Para Tito) Por Deus! Não pensem que poderão ter um filho sem saber quem é o pai! Essa desgraça pode acontecer a uma mulher casada, mas nesse caso o problema é logo resolvido: O filho é sempre do marido, sem apelação. Se o marido suspeitar que não é dele, poderá expulsar a mulher com o filho. Então será do amante! De alguém sempre vai ser, mesmo que a mulher não saiba exatamente de quem. Mas o caso aqui é diferente. A mulher é dos dois com o mesmo direito; mas o filho não, que, com certeza, é de um dos dois. Mas de quem? Nem um, nem o outro e nem a mulher sabe. E sem saber, é óbvio que vocês não podem tê-lo juntos. Você não vai querer arcar com um filho que pode ser dele e tampouco ele com um filho que pode ser seu!

CARLO – É isso! É isso!

TITO – Belíssimas razões! Justíssimas! Já discutimos a noite inteira até queimarmos os miolos. Mas eu penso no que somos levados a fazer e a minha consciência rechaça! Tudo me revolta! Penso nela! Em como dizer pra ela...

MERLETTI – Não precisa dizer agora.

CARLO – (Quase gozoso) Viu? Viu? Como eu te disse!

TITO – (Como mordido por uma víbora) Estou vendo muito bem! Você o chamou para ter a satisfação de ouvi-lo repetir tudo que já havia dito. Mas sou esquentado e essa satisfação me deixa mais irritado..., vou sair. Fica nesse chove não molha com ele e essa bela satisfação! Não aguento mais! (Pega o chapéu e sai furioso)

CARLO – É impossível argumentar com ele!

MERLETTI – É um tipo especial.

CARLO – Se alguém repetisse os argumentos dele, ele ficaria irritado do mesmo jeito. Pode ter certeza absoluta que pensa como nós. Eu disse para ele: vamos dar um jeito de fazer a pobrezinha pouco a pouco entender...

MERLETTI – Claro! Pra que brutalidade? Gata, cadela. Há maneiras e maneiras.

CARLO – Meu caro, você está repetindo as minhas palavras. Obrigado de verdade. “Há maneiras e maneiras”. Foi o que eu disse para ele.

MERLETTI – De fazê-la entender. Ela mesma vai perceber que é necessário.

CARLO – É necessário! É, Isso, assim! Vou te dar um beijo. (beija)

MERLETTI – (Sorrindo) Ainda bem que ele não está mais aqui.

CARLO – Ele acha ruim até esses meus rompantes sinceros de gratidão... Você ouviu? Diz que é fingimento! Quando ele tem uma satisfação, eu fico contente. Mas se sou eu ele logo se amargura. (chamam) Que é? Entra.

ELVIRA – (Entra com chapéu e para na porta.) Licença! Essa hora, vocês já estão no trabalho e nós arrumando o quarto. Gostaria de saber se hoje não vai trabalhar, porque tenho que sair.

CARLO – Não vou Dona Elvira. Perdi a noite e quero descansar um pouco.

ELVIRA – Tudo bem. Então arrumo quando voltar.

CARLO – Obrigado... Claro, quando voltar. Até logo Dona Elvira.

ELVIRA – Até logo. (Sai e fecha a porta)

CARLO – Decidimos tirar uma licença hoje. Tito foi ao Ministério avisar.

MERLETTI – Licença por graves questões de família! Agora podem dizer isso de verdade...

CARLO – Não ria, por favor! Pelo menos, na frente de Tito...

MERLETTI – Não vou rir, mas não deveriam fazer disso uma tragédia. Pelo amor de Deus! Ao fim e ao cabo essa menina é uma...

CARLO— Não! Você se engana. Não conhece Melina! Além do nosso sentimento, acredite, é uma coisa muito grave. Mas é preciso ser forte e enfrentar com coragem. Vou tentar dormir pelo menos uma hora. Leve Tito pro seu quarto quando chegar porque se entrar aqui, adeus sono.

MERLETTI— Tudo bem... Ainda tenho que me vestir.

CARLO— E tente convencê-lo de que essa é a melhor solução, sem que se irrite. Infelizmente não tem outra saída.

MERLETTI— Até logo.

CARLO— Por favor, com jeito...! Merletti, sinceramente, entre nós.

MERLETTI— O que?

CARLO— Você - se fosse mulher?

MERLETTI— Eu, você acha que eu poderia ser uma mulher? (Ri)

CARLO— Não. Você conhece muitas mulheres e conhece bem, sabe o que elas gostam. O que, em geral, no homem, atrai mais as mulheres? A força, não é?

MERLETTI— Claro, a força! Mas por que me perguntou isso?

CARLO— A propósito daquela rejeição que falou e Tito disse ter percebido, a rejeição que não a Melina, mas inconscientemente o corpo dela...

MERLETTI— Ah, entendi.

CARLO — Cá entre nós, você acha que Tito possa dar a uma mulher a impressão de ser mais forte do que eu? Não que eu duvide de Melina, mas se for uma rejeição inconsciente... Você que implantou essa ideia...

MERLETTI— Sabe, julgando o aspecto físico... É que Tito...

CARLO— Tem uma atitude. Uma atitude mais enérgica....

MERLETTI— Isso mais enérgica! É bem mais... Como dizer? Decidido, resolutivo. O que mulher não tolera é homem sem iniciativa.

CARLO — Mas não sou sem iniciativa com as mulheres! Nenhuma falta de iniciativa.

MERLETTI— Acredito! Acredito em você!

CARLO— Tanto é assim que aquela rejeição, eu não percebi. Ele sim! E é estranho por que desconfio que todos os escrúpulos de consciência dele, e que também tenho, não sei... Sejam demais... E talvez sentindo-se mais forte do que eu e mais atraente:

MERLETTI– O que? Acha que ele pensa que o filho pode ser dele?

CARLO– Desconfio. Mas e aquela rejeição, que ele diz ter sentido e eu não. Como explica isso?

MERLETTI– Acho que talvez, no fundo, ele desconfie que você pense que o filho possa ser seu.

CARLO– Não! Não sei! Claro...é possível, é bem possível - não acha?

MERLETTI – Mas na dúvida.

CARLO– É: é..., na dúvida.

MERLETTI– Chega! Deixe-me ir! Até logo (Sai)

(CARLO, só, vai até o espelho e se observa. Diante do espelho adota uma atitude enérgica, resoluta. Franze as sobrancelhas, ergue o queixo, levanta uma mão e arranha a face com as unhas. Depois, sempre com aquela atitude, expande o peito).

Ato II

[Nove dias se passaram. CARLO, de pijama, está deitado na cama com o peito nu. O médico, inclinado sobre ele, ausculta os brônquios e pulmões. Dona Elvira observa. Quase meio dia].

MÉDICO– Respire.

CARLO – (Respira fundo).

MÉDICO – (Apoia o ouvido em outro ponto das costas) Respire.

CARLO – (idem)

MÉDICO – (idem) - Respire.

CARLO – (idem) - Estou um pouco tonto.

MÉDICO– Não é nada. Efeito da oxigenação. Não há nada nem nos brônquios, nem nos pulmões.

CARLO– Claro! Não sinto mais nada. Foi só um resfriado, com uma febrinha.

MÉDICO– Um momento! Quero apalpar o baço.

CARLO– Pra quê?

MÉDICO– Para ver se está bem.

CARLO– (Incomodado) Oh, meu Deus...

ELVIRA – Deixa o médico ver, santo Deus!

MÉDICO– A febre pode ter causado uma infecção: E o baço talvez esteja um pouco inchado. (Apalpa o lado esquerdo do estômago) Não. Nada. Perfeito.

ELVIRA – Que Deus seja louvado!

CARLO – Amanhã, sem falta, volto ao trabalho. (Tito entra)

TITO – Bom dia, doutor.

MÉDICO – Bom dia.

TITO – Como ele está?

MÉDICO – Curado, curado.

TITO – (Para Elvira) Não disse que não era nada? Só um resfriado.

CARLO – Falei a mesma coisa.

TITO – Falou nada. Só por causa de uma febrinha já acha que vai morrer.

CARLO – Até parece! Acho que vou morrer...

TITO – E sabe por que se resfriou doutor? Me viu saindo sem casaco e quis sair sem casaco também.

CARLO– Não é verdade! Fazia calor, mas, de repente, o tempo mudou. Não vai negar que se resfria mais do que eu. Dona Elvira está de prova.

TITO – Eu?

CARLO– Você, você sim!

TITO – Um nariz entupido de vez em quando, mas resfriado não!

MÉDICO – (Para CARLO, sorrindo) Você precisa se resguardar. É um pouco frágil.

CARLO– Mas que frágil o que! Tenho uma saúde de ferro! Eu é que sempre cuido dele!

TITO – Bom, se te deixa feliz acreditar nisso...

MÉDICO – Eu já vou.

CARLO– Doutor o dia está lindo. Não saio de casa há nove dias, não agüento mais.

MÉDICO– Já quer sair?

TITO – Não, seria uma imprudência!

CARLO— Pra almoçar e respirar um pouco de ar fresco. Volto logo.

MÉDICO— Não. É melhor ficar em casa mais um dia; amanhã você volta ao trabalho.

ELVIRA — Escuta o doutor.

MÉDICO— Se estiver bem.

ELVIRA — Eu o acompanho, doutor. (Doutor sai)

CARLO— Meu Deus! Podia ter me deixado sair só uma horinha.

ELVIRA — (Entrando) Então, sirvo o almoço para os dois aqui mesmo?

TITO — Para mim não precisa. Vou almoçar fora.

ELVIRA - (Para CARLO) Então é só pro senhor. Vai ver a canja deliciosa que eu fiz. Vai comer metade agora e a outra metade à noite. Vai ver que caldo! (Sai).

TITO — Volto pra te ver, antes de ir pro trabalho.

CARLO— Não, não precisa.

TITO — Pode precisar de alguma coisa...

CARLO— Vou precisar de que? Não, obrigado.

TITO — Volto sim. Além disso, ainda é cedo e até as três não tenho o que fazer... (Ambos consternados. Silêncio).

CARLO — Nada?

TITO — Nada.

CARLO— Não tentou mais tocar no assunto?

TITO — Não. Finjo que nada aconteceu, que nem penso nisso; Como se não me importasse. Talvez seja melhor esperar que ela nos dê o pretexto.

CARLO— É, mas isso não convém a ela.

TITO — (Começando a se irritar) Eu já tentei uma vez.

CARLO— (Depois de outra pausa) É que eu não fui mais lá...

TITO — Você pode tentar amanhã. Mas vai ver que ela logo muda de assunto, até com você.

CARLO— Mas é preciso começar a prepará-la. [Dona Elvira volta].

ELVIRA — (Para Tito) Ainda está aqui?

TITO – (Levantando-se) Já estou indo.

CARLO– Não precisa voltar por minha causa.

TITO – Se tiver tempo, eu volto... Até logo!

CARLO– Até logo!

TITO – (Antes de sair) Bom dia, senhora.

ELVIRA – Até logo. Menos mal, se dignou a me dar um bom dia antes de sair!

CARLO– Ele nem pensa mais em deixar o quarto, acredite Dona Elvira, nem eu.

ELVIRA – É bom que fique claro...

CARLO - Fique tranquila. Vamos ficar aqui. Além do mais, já nos conhecemos há mais de um ano e já estamos acostumados.

ELVIRA – Não vão encontrar nada melhor. Me orgulho de dizer que aqui somos como uma família... E quem sabe vocês voltem a ser os bons filhos que eram! Falo pelo bem de vocês. Bom, vou buscar a sopa. (Sai).

CARLO– Por Deus, por nove dias. Ele quer que eu a faça entender. [Dona Elvira volta].

ELVIRA – Pronto! Venha!

CARLO– (Sentando) Puxa Dona Elvira! Estou com uma fome!

ELVIRA – Deixei meio frango dentro para não esfriar. Deixa que eu sirvo! Um caldo, sente o aroma! Vai te levantar. Prova! Prova!

CARLO– Que delícia! Vou jogar uns pedaços de pão.

ELVIRA – Joga, joga. Depois trago outro pãozinho pro frango.

CARLO– Uma coisa sólida... Para os dentes trabalharem...

ELVIRA – Olha, também trouxe uma laranja.

CARLO– Já vi, obrigado.

ELVIRA – E depois do frango - uma surpresa.

CARLO– Uma surpresa?

ELVIRA – Um cálice de marsala! Daqueles que fazem espremer os olhos!

CARLO— Ah! Que bom! – Obrigado! Tudo que eu preciso é de um bom cálice de Marsala! A senhora é muito boa, Dona Elvira!

ELVIRA – Esqueci o sal. Espera... Talvez precise pro frango... (Sai) Ah, não, não! Me desculpa! Aqui não! Aqui você não entra! Não quero saber dessa história na minha casa! Rua, rua, meu bem! Eu não posso tolerar...

CARLO— (Correndo até a porta) O que foi?

ELVIRA – Uma visita que eu não tolero de jeito nenhum. Senhor Sanni.

CARLO— (Irritando-se ao ver Melina) Faça-me o favor! (Corre e pega Melina pelo braço) Como ousa impedir? Venha, entre senhorita! (Melina entra assustada com um embrulho debaixo do braço)

ELVIRA – Eu estou avisando que não posso permitir que ela...

CARLO— Não encosta nela, pelo amor de Deus!

ELVIRA – Então fora, fora!

CARLO— A senhora não pode proibir que me visitem quando estou doente.

ELVIRA – Desde quando isso é visita pra doente. Tenho todo o direito de proibir, por que na minha casa...

CARLO— Chega! Deixe o sermão pra depois. Agora vê se não me enche. (Fecha a porta).

MELINA – Me desculpe, eu não queria.

CARLO – Oh, não! Eu é que deveria... Por ter sido recebida assim... Mas, viu que megera? O que ela pensa?

MELINA – É a primeira vez... Nunca vim...

CARLO— Pra essas "zinhas" que vem ver Melletti e se passam por clientes, não diz nada! Mas para você... Mocréia...

MELINA – Talvez seja porque foi a filha quem atendeu a porta...

CARLO— Não liga... É por isso: por causa da filha. O ódio a devora.

MELINA – Você estava comendo...

CARLO— Fazendo uma boquinha, mas o que te traz aqui?

MELINA – Estava passando. Vi o Tito indo sozinho para Trattoria.

CARLO— É, saiu há pouco.

MELINA – Fiquei com medo que ainda estivesse doente.

CARLO- Não, está vendo? Curado. Estava comendo.

MELINA – Come, come.

CARLO– Passou a vontade!

MELINA – Ah, não! Senta, senta, vai: Continua comendo.

CARLO– Estava comendo com tanto gosto!

MELINA – Eu vim te tirar o sossego...

CARLO– Que é isso! Imagina!

MELINA – Um belo frango! Come, come.

CARLO – Acabou o pão.

MELINA – Ah... Acabou? E agora?

CARLO– (Resoluto) Não importa! Eu peço! (Vai até a porta e grita:) Pão! (Deixa a porta entreaberta e volta) Vamos ver se ela traz.

MELINA – Corri atrás do Tito pra saber de você, mas ele não me ouviu, ia bem preocupado. Fiquei com medo que fosse por sua causa... Então como estava por perto... Faz nove dias que eu não te vejo...

CARLO – (Pensando em outra coisa) Não se desculpe... (Vai de novo até a porta e grita) E o sal! (Volta) Ela mesma se deu conta que faltava... (Para Melina com outro tom) Seria melhor que você não tivesse vindo...

MELINA – Se eu soubesse...

CARLO – Mas isso vai acabar! Depois disso, vai acabar! Vou dizer a Tito esta noite. Já tínhamos a intenção... Chegou! (Oferecendo a Melina) Toma. Marsala. Deve ser bom. Envelhecido.

MELINA – Não, obrigada. Eu já vou. Se você tem medo que ela ache...

CARLO– Ache o que quiser! Não vai ainda. Senta um instante. Só pra eu te ver um pouco...

MELINA – Agora você já vai poder sair de casa.

CARLO– (Comendo com gosto) O médico disse que não tenho mais nada. E que também não foi nada grave.

MELINA – Quarto bonito... Alegre... Vocês dois dormem juntos... Você dorme ali?

CARLO – É. E o Tito lá.

MELINA – Como o Tito gosta de você: Disse que ficou doente por imprudência.

CARLO – (Incomodado) Mas não acredite nisso! Ele disse isso por que quer mostrar que pode se permitir a certas coisas e eu não! Não aguento mais! Ele é mais forte, ele é isso, é aquilo! É superior a mim em tudo!

MELINA – (Rindo) Não... vocês são tão diferentes...

CARLO – Nunca me comparo a ele! Ele é ele e eu sou eu! O que tem a ver?

MELINA – Eu sei!

CARLO – Isso acontece. Sem casaco, até ele podia ter se resfriado. E nem por isso eu sairia dizendo que posso fazer certas coisas e ele não. Eu também me sinto forte! E com mais energia para muitas coisas... Mais enérgico que ele! Apesar da importância que ele se dá...

MELINA – (Um pouco confusa) Pensei que ele tivesse falado só por que se preocupa com você.

CARLO – (Interrompendo) Comigo? Eu é que sempre me preocupei com ele! Quer ressaltar que é mais forte que eu. Eu sei o motivo. Mas ele se engana! Gostaria que alguém sem papas na língua dissesse para ele quem é o mais forte de nós dois. Aí nós íamos ver!

MELINA – Não devia levar isso tão a sério.

CARLO – Eu não levo, mas esse tipinho que ele faz me irrita. Eu sou bom, condescendente, mas se vejo alguém querendo se aproveitar... Mas que importa tudo isso? Vamos falar de você. Deixe olhar pra você! Como você está?

MELINA – Bem. (breve silêncio embaraçoso)

CARLO – Saiu para dar um passeio?

MELINA – Não pra fazer compras.

CARLO – Aqui perto?

MELINA – Soube que aqui perto tem uma loja muito boa, aliás, quero que veja. (começa a abrir o pacote)

CARLO – Não... pra quê? O que é?

MELINA – Tecido! Quero que veja como é delicado.

CARLO – Não entendo nada de tecido.

MELINA – Vai ver, vai entender. Olha como é resistente! E ainda está sem acabamento. Aqui, olha.

CARLO– Hum, muito...

MELINA – Sente.

CARLO– (toca com o indicador e o polegar) É... parece bom.

MELINA – Aperta! É muito macio.

CARLO – É... muito macio...macio. Quanto custou?

MELINA – Ah, pouco! - Adivinha?

CARLO– Quanto?

MELINA – Não. Adivinha para que comprei.

CARLO– (Fingindo que não entende) Ah linda, como posso saber! Por que precisava. Não devia ter comprado, era só dizer que estava precisando.

MELINA – (Esconde o rosto com os olhos cheios d'água.) Então, não...?

CARLO – O que?

MELINA – Não devo preparar nada?

CARLO– (Confuso e incomodado, mas emocionado) O que você quer preparar?

MELINA – (Pega na mão dele, muito comovida) Escute Carlino, pelo amor de Deus! Não quero e nem peço nada para vocês.

CARLO– (Tentando interromper) Não, não é isso!

MELINA – Escuta! Assim como comprei este tecido com as minhas economias, também posso...

CARLO – Pode o quê? Do que você está falando?

MELINA – Posso pensar em tudo!

CARLO – Em tudo o quê? Você está me falando...

MELINA – Sim, meu Deus, vou falar do que? Você finge que não entende?

CARLO – Mas isso não é possível, minha filha!

MELINA – Me deixa falar! Vocês não terão nenhuma despesa, juro! Nem pro enxoval, nem quando nascer, nem pro sustento.

CARLO – Mas não se trata disso! -

MELINA – Escuta! – e nem o menor incômodo! Nunca.

CARLO – Mas que incômodo, os gastos? -

MELINA – E nenhum peso, nunca! Você não quer que eu fale? Não dê de ombros e não me olhe com esse olho arregalado!

CARLO – Não é nada disso, minha filha! Gastos, incômodo e peso! -

MELINA – Está bem! Depois você me diz o que é pra vocês! Agora deixa eu falar! Eu também tenho o direito de falar! -

CARLO – Claro, claro, fala.

MELINA – Falo... Vocês dois nunca vão me dar razão! – Queria dizer que passou tanto tempo.

CARLO – Para fazer o que?

MELINA – Graças a vocês, aprendi a trabalhar. Vou continuar trabalhando.

CARLO – Nós sabemos e somos gratos... -

MELINA – Não quero que me agradeçam. Eu é que devo agradecer e prometo que nunca vou deixar de cuidar de vocês. Olha, mesmo cuidando de vocês, das suas roupas, das suas coisas, ainda me sobra tempo tanto que até aprendi ler e escrever sozinha! Olha Carlino, eu decidi. Vou arranjar outro trabalho pra fazer em casa. Vou trabalhar pra senhores de posse, lavar roupas, passar, costurar...

CARLO - Pros outros?

MELINA – É.

CARLO– Não! Por que precisa fazer isso?

MELINA – Por que eu quero, Carlino! – acredite, eu serei feliz! - acredite!

CARLO – Mas nós não queremos...

MELINA – E por que não?

CARLO – Por que não! Não podemos permitir...

MELINA – Mas estarei aqui sempre que precisarem, como antes. Do mesmo jeito, CARLO.

CARLO– Acho que nunca deixamos faltar nada...

MELINA – Não é por minha causa; Acha que me falta alguma coisa? Eu seria uma sem vergonha e ingrata!

CARLO – E então por...? Você acha que o problema é dinheiro?

MELINA – Não, não. Quero andar com as minhas próprias pernas! Sem causar a vocês nenhum transtorno. Eu sozinha. Quero ter essa satisfação! Entende?

CARLO – Você, e nós? Como você quer que a gente permita isso? E a nossa responsabilidade, Melina, por uma vida que nasceria nestas condições? Não entende? Uma vida que não sabemos a quem pertence?

MELINA – Pertence a mim! Com certeza ele é meu, mesmo que eu não possa dizer se é seu ou dele! É meu! Sou eu que carrego! Assumo toda a responsabilidade!

CARLO – Como?

MELINA – Assim! Nasce. Fico com ele e vou criar. É minha cria. É a coisa mais simples e natural do mundo!

CARLO – Mas se ficar com a criança, não podemos tudo deixar nas suas costas.

MELINA – Por quê não?

CARLO – Por que ela vai estar lá com você. E se viver com você será também nossa responsabilidade.

MELINA – E então, querem jogar a criança fora para não sentir essa responsabilidade? Enquanto eu estou aqui, a mãe, que quer ficar com ela? É um crime, Carlino, contra essa criaturinha que virá ao mundo! Isso não é responsabilidade de vocês. E é justo que não tenham, já que não sabem de quem o filho é. Deixe esta responsabilidade para mim que sei que é meu! Não quero dar nenhum desgosto. Peço por caridade. Sei que pra vocês isto não devia ter acontecido!

CARLO – Não devia! É a pior desgraça que podia ter acontecido!

MELINA – Carlino, daqui alguns anos...

CARLO – Daqui alguns anos será pior, entende?

MELINA – Até quando você acha que essa vida vai durar? Vocês não vão poder continuar toda a vida juntos O que vou ser daqui alguns anos? Com certeza não vou mais servir pra vocês; vão se cansar de mim. Então, dentro de alguns anos ainda vai existir uma criança.

CARLO – Oh, Deus, isto é um tormento!... Um verdadeiro tormento!

MELINA – Não entende que agora que me acostumei a viver assim, não posso mais viver sem ele, voltar a vida de antes? Não posso! Vou trabalhar, ele não vai dar nem despesa e nem preocupação, todo o peso será meu; minha responsabilidade! O que mais posso dizer? Não posso cometer esse crime; e não quero! Vão me obrigar? Ele vai ficar

comigo; será meu conforto e minha companhia quando vocês não estiverem: e depois, quando não me quiserem mais, vou ter meu filho!

CARLO– (sufocado pela comoção) Por que veio me dizer essas coisas? Há nove dias ele vai te ver. Não podia ter dito a ele ao invés de dizer a mim que estou doente?

MELINA – (Enquanto chora) Tem razão... Me perdoe, Carlino. Não sei por que me deu vontade de falar pra você antes. Tito também é muito bom.

CARLO – Mais razão ainda, se você acha que ele é tão bom ...

MELINA – Me deu vontade de falar para você. O que quer? O coração...

CARLO– (Com intenção) Seu coração pediu?

MELINA – É...

CARLO– (Sério e decidido) Escuta Melina. Repito que se acha que eu possa ser...

MELINA – (Rápida) Não! Não! Em sã consciência, não sei.

CARLO – É a segunda vez que você, sem querer, faz uma confidência a mim e não a ele!

MELINA – Talvez porque você me inspire mais confiança. Não sei. Deve ser isso!

CARLO – Deve ser isso, mas, assim sozinho, você aumenta meu tormento!

MELINA – Perdão, perdão. Eu, eu sei que você sozinho não pode, nem deve me dizer nada. Fale com Tito como e quando achar melhor. Não vou dizer mais nada; vou fazer o que decidirem. Só diga que pedi por gentileza que leve em conta os meus sentimentos (Chora)

CARLO– (Comovido a acaricia) Claro, claro que sim, como não levar isso em conta...

MELINA - (Levanta-se agitada) vou fazer o que quiserem. Adeus! [Sai].

CARLO – Ah, mas que droga... Ah, que droga... Ah, meu Deus, que droga... Que droga.

TITO – (Entra desconcertado) O que aconteceu? Encontrei Melina na escada: Chorando. Disse que você ia me explicar...

CARLO – Veio aqui e fez uma cena...

TITO – Pra você? Por que?

CARLO – Não por minha causa! Pelo estado em que se encontra.

TITO – Ah! - Veio falar com você? E pra mim durante todos esses dias...

CARLO – Eu disse exatamente isso a ela!

TITO – Ela fugiu da conversa! Então é por você que eu devo saber o que ela não quis dizer pra mim?

CARLO – O que? Olha meu estado! Acha que ela veio me fazer um agrado?

TITO – Eu quero saber por que ela fez isso.

CARLO – Vai perguntar pra ela por que isso! Foi um martírio. Disse que estava passando por aqui para fazer compras...

TITO – Você está mentindo. Ela veio de propósito!

CARLO – Então veio de propósito, o que quer que eu diga? Nada disso. Disse que te viu indo pra Trattoria...

TITO – (atordado) Me viu?

CARLO – E ainda correu atrás de você.

TITO – (idem) De mim?

CARLO – E que você não ouviu.

TITO – Ela me chamou?

CARLO – Eu acho.

TITO – E aí?

CARLO – Disse você estava muito compenetrado; Ficou com medo que fosse por minha causa e aí quis dar uma passada...

TITO – Não entendo. Claro que não! Até parece que ia falar uma coisa dessa comigo no meio da rua.

CARLO – Ela foi fazer compras. Veio me mostrar um tecido.

TITO – (idem) Um tecido?

CARLO – É, meu martírio começou quando me mostrou o tecido...

TITO – Ela levava no braço e não conseguia enxugar as lágrimas com aquele estorvo. Veio te mostrar o pano... e aí?

CARLO – Eu não entendo porque insiste em me olhar assim, com esse ar de juiz!

TITO – Por quê? Quer saber por quê? Porque eu já estou começando a ficar farto dessas confidências.

CARLO – Mas eu disse para ela que não! Você viu que ela chorava.

TITO – Não... o que? Por causa do pano?

CARLO – Pelo que ela quer fazer com ele.

TITO – O que ela quer fazer?

CARLO– Sei lá... acho que quer preparar enxoval...

TITO – Da criança? Esta louca! - Ah, então quer ficar com o filho? E mostrou o pano para te comover...?

CARLO – (Com tom de como quem quer manter a calma) Repito: eu disse não pra ela.

TITO – Claro, posso imaginar, com o tecido, enxoval! Conhecendo seu coração mole... sempre disposto a ceder...

CARLO– (idem) Eu disse não. Eu a fiz chorar.

TITO – E aí?

CARLO – Ela pediu, insistiu, suplicou – Fez mil promessas....

TITO – E você?

CARLO – Eu não sabia o que fazer. Foi você que começou, se é que se lembra. Aqui mesmo. Merletti é testemunha... você...

TITO – Eu o que?

CARLO– Se preocupou com ela..., falou de sentimentos... você, não eu...de peso na consciência... você, e não eu ...

TITO – E daí? Não sabia o que fazer... Chega vai!

CARLO – O que você teria feito diante das lágrimas e promessas dela?

TITO – Mas a gente não decidiu que não? Não é não!

CARLO – Tudo bem! Vai e diz para ela!

TITO – Ótimo! Eu faço o papel do tirano, do coração de pedra, e você continua sendo o sensível, o terno, o bonzinho.

CARLO– (Encarando-o de repente) E se for assim?

TITO – (Fugindo do olhar) Ah, então é isso? Vai ver ela te convenceu...?

CARLO– (Encarando mais ainda) Não! Não me fez convenceu de nada!

TITO – Você perguntou outra vez?

CARLO – Perguntei!

TITO – Por que a confiança dela fez nascer em você a suspeita?

CARLO – É. Mas se eu tivesse me convencido, nós já teríamos encerrado essa discussão. Mas de novo ela disse que em sua consciência não pode dizer, porque não sabe! Está claro?

TITO – Claro, claríssimo, meu amigo! Entendo tudo, claramente.

CARLO – Entende nada! Tem certeza de que, no meu lugar, ouvindo as coisas que ela disse você não teria se sensibilizado e se comovido como eu?

TITO – Eu?

CARLO – Tem coragem de dizer que não? Mesmo se colocando no lugar de alguém que você sabe que se estivesse no seu lugar teria se sensibilizado e se comovido?

TITO – Eu? De jeito nenhum! Nada teria me comovido!

CARLO – Então, já que você tem o coração de pedra, vai dizer pra ela.

TITO – Eu digo pra você. Estou por aqui com essa história, pra mim chega!

CARLO – (com atitude ameaçadora) Espera aí, meu amigo: como assim pra mim chega?

TITO – (com sorriso largo, pálido e tremendo) Ah, Não pense que vou faltar com as minhas obrigações! Vou dar a minha parte enquanto ela estiver grávida. Depois faça o que quiser. Se quiser ficar com a criança, fique; Se quiser jogar fora, jogue. Pra mim chega!

CARLO – E eu?

TITO – Você também pode fazer o que quiser...

CARLO – não é verdade.

TITO – Por que não?

CARLO – Sabe muito bem que sozinho, eu não vou conseguir sustentar.

TITO – Como não? Você disse...

CARLO – É: se tivesse certeza... aí sim! A custa de qualquer sacrifício!... mas assim não; assim não posso e não devo. E você não pode jogar nas minhas costas o peso de um filho que pode ser seu!

TITO – Mas eu disse que vou continuar dando a minha parte?

CARLO– Muito obrigado! Não posso aceitar... deste jeito... eu sempre vou ficar no meio!

TITO – Por que quer ficar...

CARLO – Por que agora não quer mais respeitar o combinado?

TITO – Eu vou respeitar! Vou pagar até o fim! Só não quero saber de mais nada!

CARLO – O que mudou?

TITO – A vontade mudou! Pode ser uma suspeita injusta, não sei, mas tomou conta de mim; não consigo arrancar! Não posso sustentar uma situação que só era possível pelo pacto de não deixar surgir nenhuma discordância entre nós.

CARLO – Mas você que quer deixar a discordância surgir! Vamos nós dois dizer a ela que não!

TITO – E depois?

CARLO– Eu já disse. Agora vamos repetir juntos.

TITO - E depois?

CARLO - Se quiser, posso ser mais duro; vou repetir, na sua frente, que o que ela quer é impossível!

TITO – E depois? Não entende que ela nunca mais vai ser a mesma? Ela quer ficar com o filho. Se você a contrariar, ela vai ficar infeliz. E para quê? Eu sinto que acabou. Vai ser uma infelicidade inútil. Pode ser despeito, crueldade, loucura, mas não suporto mais: Lá eu não volto.

CARLO- E vamos abandoná-la assim?

TITO – Não! Quem falou em abandoná-la?

CARLO– Você disse que não volta mais lá! Eu também não posso voltar...

TITO – Por que não?

CARLO – Já disse! Se você não vai, como quer que eu vá?

TITO – Não vejo razão...

CARLO – Acha que vou continuar sozinho com esse relacionamento, enquanto você continua pagando? E quando terminar, eu vou ficar com um filho que não sei se é meu?... Ah, não meu amigo! Se o acordo entre nós não existe mais, não adianta. Se você não vai continuar, eu também não posso!

TITO – Eu vou continuar dando a minha parte até o fim. Você só não pode me obrigar a voltar lá! Ah, que beleza! Agora eu vou ser coagido!

CARLO– Ah, você pode me coagir e eu não.

TITO – Te coagir como? Você pode ir.

CARLO – Vou te mostrar que sou obrigado a fazer a mesma coisa que você. Quem diz que não quer mais saber de nada é você. E se você não voltar, me obriga a fazer a mesma coisa que você. Então quem está coagindo é você e não eu!

TITO – Estou cheio de discutir! Não tenho vontade nem tempo! Preciso trabalhar. (Sai furioso)

CARLO – Espera! Vem aqui! É muito cômodo fugir sempre! Eu juro! Se eu não te matar vai ser um milagre!

Terceiro Ato

[Sala do casebre de Melina. É noite].

MERLETTI – Acha que ela aguenta mais uma hora?

MÉDICO – É possível, mas o coração... infelizmente de uma hora para outra... Apliquei outra injeção de óleo de cânfora.

MERLETTI – Estava tão agitada.

MÉDICO– São os nervos...

MERLETTI – Mas ficou aqui em pé, falando...

MÉDICO – A chama se reaviva antes de se apagar de vez – Sofreu muito...

MERLETTI – Eu sei!

MÉDICO – Estava muito angustiada. Três dias sem poder amamentar. Queria amamentar neste estado, imagina! Sorte eu ter encontrado esta ama de leite na casa ao lado. Quer dizer, sorte se não pensar na tragédia que aconteceu. Ontem à noite recebi um chamado urgente da casa de uma família rica. Haviam planejado tudo para o nascimento do primeiro filho! A ama já estava lá. Coitada, o peito da coitada latejava de tanto leite. Mas infelizmente nessa madrugada tive que sacrificar a criança para salvar a mãe.

MERLETTI – E aqui infelizmente é o menino que fica. Com estes dois irresponsáveis!

MÉDICO - Já faz três dias que a criança nasceu! E ainda não vieram vê-lo.

MERLETTI - Mas acho que devem estar se corroendo pra vir. Mas se um não vem, o outro também não quer vir!

MÉDICO - São de uma inexperiência absurda -

MERLETTI - E o pior é que acreditavam ter feito tudo com muito critério!

MÉDICO- Não fazem ideia das terríveis dificuldades que a coitada enfrentou para trazer o filho ao mundo, largada assim, sem ajuda, abandonada. Bom, preciso voltar à casa aqui ao lado...

MERLETTI – Doutor, e se precisarmos...?

MÉDICO – Instruí a vizinha que a acompanha para aplicar outra injeção caso os batimentos diminuam. Infelizmente não há mais nada a fazer! Não passa dessa noite! Qualquer coisa, estou aqui ao lado.

MERLETTI – Tudo bem. Até mais, Doutor. [Tito entra] Ah, finalmente!

TITO – (falando baixo) Ela... ela morreu?

MERLETTI – Não... Está descansando...

TITO – Ah bom, - descansando... E ele...está lá? (indica o quarto de Melina)

MERLETTI – Ainda não chegou.

TITO – Ainda bem, não quero vê-lo!

MERLETTI – Mas não pode impedi-lo de vir.

TITO – Então, vou embora, antes que ele chegue!

MERLETTI – Calma. Fala baixo que ela precisa descansar.

TITO – Como ela está?

MERLETTI – Como queria que estivesse? O médico disse que não passa dessa noite. (Tito cobre o rosto) Isso! Cobre o rosto! Tem que se envergonhar mesmo... por causa de vocês...

TITO – (agarrando-o pelo peito, nervoso) – Minha não! Por causa dele!

MERLETTI – Por causa dos dois! Os dois estão errados diante a que está morrendo! Agora precisam pensar em outra coisa!

TITO – Estou preparado para tudo! Tudo!

MERLETTI – Para encontrar com ele... falar com ele...

TITO – Não! Isso não! Impossível! Se eu o encontrar, não respondo por mim!

MERLETTI – (perdendo a paciência) Ah, não, basta, meus caros! A bondade tem limite, meu caro! Não estou em condições de discutir com gente como vocês.

TITO – Não vai haver mais discussão. Eu vou ficar com a criança!

MERLETTI – E acha que ele vai deixar?

TITO – Tem que deixar! Pelo que me fez, pela situação em que me colocou, pelo remorso que me causou e que não me deu mais sossego.

MERLETTI – Não é por amor que você quer ficar com a criança, mas pelo ódio que sente dele!

TITO – Não! Não! Por remorso –

MERLETTI – Então confessa que errou com ela?

TITO – Sim – confesso – com ela sim! Mas a culpa é dele, Merletti, toda dele! Ele podia continuar vindo aqui...

MERLETTI – (direto) – Sozinho? Não podia.

TITO – Por quê? Por que o filho poderia ser meu? Merletti, você mesmo nos convenceu que seria uma loucura ter esta criança nesta incerteza e ele concordava com você, lembra?

MERLETTI – Lembro.

TITO – Contra mim. Deus sabe o quanto me custou me render aos argumentos de vocês: os seus e os dele. Quem traiu o combinado?

MERLETTI – Mas ele te chamou pra vir aqui com ele – você não quis!

TITO – Não, não quis!

MERLETTI – Ele estava disposto a repetir tudo aqui – junto com você...

TITO – Isso depois que me traiu se rendendo aos pedidos dela; só pra provar que eu não queria, eu e não ele. Trapaceiro, covarde! Ele quis jogar todo o peso sobre mim! Sobre a minha consciência, toda angústia, todas as aflições que a pobrezinha deve ter sofrido, abandonada, sozinha aqui! Até matar a coitadinha de desgosto. Pra depois me deixar cheio de remorso. Quando quem devia sentir remorso é ele. Que nem veio visitá-la, perguntar como estava, se precisava de alguma coisa...

MERLETTI – Tanta consideração por um lado e tanto descaso por outro. Bela consideração! A coitada foi duas vezes me implorar, desesperada...

TITO - Ele devia estar aqui, mas está vendo? Ainda não chegou.

[Carlino entra].

CARLO – É tarde demais?

MERLETTI – Eh, parece...

CARLO– Morreu?

MERLETTI – Não... – fala baixo!

CARLO– Mas como ela está?

MERLETTI – Como queria que estivesse?

CARLO– Eu quis de propósito dar tempo para ele.

MERLETTI – Sim, claro, nós imaginamos...

CARLO - (Rápido) – Eu fico com a criança!

TITO – Você não vai ficar com nada! Eu fico!

CARLO – Você? Depois de...

TITO – Depois de quê?

TITO – Melina...

CARLO – Melina...

MELINA – Deixa! Tito! Carlino! Vocês estão aqui? (Os dois jovens ficam atônitos ao vê-la irreconhecível) Carlino...Tito...

[Frases entrecortadas de Tito e Carlino durante delírio de Melina]

- Ah Deus!

- Melina...Melina...

MELINA – Vocês me procuram com os olhos, mas não estou mais aqui, podem ver? – Não, Tito, não se espante... Carlino, você diz Melina!...não, não sou eu... Um fio de alma, apenas um fio... preso para ver vocês pela última vez – não estou mais aqui, estou lá, agora, (indica o quarto) toda a minha alma, toda a minha vida, o meu amor... estão lá, lá... Venham, venham... não, esperem! –O filho não é de vocês! Não devem mais pensar nisso! (para Tito): Se é seu...(para Carlino): ou seu – não! É meu! Meu! Só meu! Pensem que sou eu, eu nele... eu que dei a minha vida por ele, a minha vida! – Por isso, devem amá-lo – ele que é tão bonitinho... pequeninho, pequeninho... – Me custou tanto... Não me terá mais... Então, vocês vão cuidar dele... É inocente! não tem culpa do mal que pode ter causado ao nascer... E vocês têm que jurar que o deixarão sempre nesta inocência, pensando em mim – que é só meu... - e o deixarão crescer... sendo ele mesmo... - o filho de Melina...vocês dirão assim “o filho de Melina”... da Melina que morreu e deixou pra vocês! [Suspira e morre].

MÉDICO – Ela está morta!

MERLETTI – Agora eles ficam com a criança que fez de dois grandes amigos, inimigos!

MÉDICO - Pior não podia ter acontecido!

MERLETTI - Tudo pela rixa de um com o outro!

MÉDICO - Não vão chegar a nenhum acordo. Com certeza serão inimigos com essa criança entre eles.

MERLETTI - Vão se matar como dois animais se houver qualquer indício de que o filho possa ser de um ou do outro.

MÉDICO – E o filho só pode ser de um.

MERLETTI – Ou de nenhum! Que seja de nenhum, é melhor que vá prum orfanato.

MÉDICO – Ou que seja adotado. Adotado pela família da casa ao lado. A família rica que perdeu o filho. A esposa sabia que não podia ter um filho, mas queria tanto. Vai ter este. A situação financeira da família é ótima.

MERLETTI – Ótimo. O futuro da criança estará garantido.

[Briga de Tito e Carlino].

CORTINA