

Marianna da Silva Rogério Mussatto

**REFLEXÕES SOBRE A METAPICTURALIDADE TEXTUAL
NA TRADUÇÃO DA PEÇA *UN SUEÑO DE LA RAZÓN* (1929) DE
CIPRIANO RIVAS CHERIF**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alai Diniz

Florianópolis
2015

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

Mussatto, Marianna da Silva Rogério

Reflexões sobre a metapictorialidade textual na tradução
da peça Un sueño de la razón (1929) de Cipriano Rivas Cherif
/ Marianna da Silva Rogério Mussatto ; orientadora, Alai
Diniz - Florianópolis, SC, 2015.
189 p.

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

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Teatro. 3. Tradução. 4.
Intermedialidade. 5. Cipriano Rivas Cherif. I. Diniz,
Alai. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Marianna da Silva Rogério Mussatto

**REFLEXÕES SOBRE A METAPICTURALIDADE TEXTUAL NA
TRADUÇÃO DA PEÇA UM SUEÑO DE LA RAZÓN (1929) DE
CIPRIANO RIVAS CHERIF**

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

Florianópolis, 28 de agosto de 2015.

Prof. Dr.^a Andreia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Alai Diniz
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Walter Costa
Universidade Federal de Santa Catarina (videoconferência)

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Moretti
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Andréa Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a todas as bocas que gritam rebeldia: Minha orientadora e meus professores, meus amigos, minha família, principalmente minha mãe Rita, minha irmã Carol e o meu cúmplice e marido Daniel.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES e a PGET pelos auxílios que possibilitaram esta pesquisa.

Agradeço aos professores da Universidade Federal de Santa Catarina que me acompanharam na graduação e na pós-graduação e foram responsáveis por grandes transformações na minha vida.

Agradeço à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Alai Diniz e aos professores da Pós Graduação de Estudos da Tradução: Prof.^a Dr.^a Andréa Cesco , Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick, Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Vasconcelos, Prof. Dr. Aylton Barbieri Durão e Prof.^a Dr.^a Evelyn Schuler Zea pelas disciplinas ministradas e discussões teóricas que foram fundamentais para minha pesquisa.

À minha família, especialmente meus tios Nino e Silvia pelo apoio e paciência. E a todos os meus tios e tias pelo apoio e suporte.

À minha mãe Rita de Cássia Rogério por toda paciência, sabedoria, resistência, apoio e alegria desde que eu nasci.

À minha irmã Carol pela amizade e compreensão.

Aos meus amigos, especialmente os professores que trabalharam comigo Escola da Penitenciária de Florianópolis, aos amigos do DICITE, à banda Ninfetamina e companhia, pela parceria e amizade nesta trajetória.

Ao meu melhor amigo e marido Daniel, pelo amor e paciência, pela sensibilidade e rebeldia, pela cumplicidade e pelas discussões teóricas e críticas.

El sueño de la razón produce monstruos.
(Francisco Goya, 1799)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal apresentar e comentar a minha tradução do castelhano para o português da peça teatral *Un sueño de la razón* (1929) com enfoque na intermedialidade da obra. Esta peça é a primeira parte de uma trilogia satírica nunca finalizada intitulada *Museo Secreto*, do dramaturgo espanhol Cipriano de Rivas Cherif. Pouco conhecido no Brasil, apresento a sua trajetória como partícipe da vanguarda espanhola e da diáspora republicana. Neste trabalho, discuto as relações entre pintura e o teatro como parte da leitura da obra em questão. A partir do conceito de intermedialidade e metapictorialidade presentes na teoria de Ellertrön (2010) e Louvel (2012) busco relacionar a peça e a gravura já que é possível observar resquícios do *agua forte* de Goya na peça *Un sueño de la razón*(1929). Ofereço a tradução da peça com o intuito de que possa ser lida e também encenada e utilizo-me de teorias da tradução literária e teatral de Pavis (2008) e Rosenfeld (2009) para embasar meu processo tradutório no campo literário e dramaturgico.

Palavras chave: picturalização, intermedialidade, Cipriano Rivas Cherif.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo principal presentar y comentar sobre mi traducción del castellano al portugués de la obra *Un sueño de la razón* (1929) que se centró en la intermedialidad de la obra. Esta pieza es la primera parte de una trilogía satírica nunca terminada intitulada *Museo Secreto*, del dramaturgo español Cipriano Rivas Cherif. Poco conocido en Brasil, presento su carrera como participante de la vanguardia española y la diáspora republicana. En este trabajo se discute la relación entre la pintura y el teatro como parte del trabajo en la lectura de la obra. Desde el concepto de intermedialidad y metapicturalidade presente en la teoría de Ellertrön (2010) y Louvel (2001) trato de relacionar la pieza y la foto que presentan de agua fuerte Goya en la obra *Un sueño de la razón* (1929). Ofrezco la traducción de la pieza para que pueda ser leída y también presentada y utilizo las teorías de Pavis, literaria y de traducción teatral (2008), y Rosenfeld (2009) para apoyar mi proceso de traducción en el campo literario y dramático.

Palabras clave: picturalidad, intermedialidad, Cipriano Rivas Cherif.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Grafite da rua Capitão Romualdo de Barros - Florianópolis	29
Figura 2 – Foto da única encenação da peça Un sueño de la razón	50
Figura 3 – Rascunho da água-forte número 43 de Francisco Goya.....	57
Figura 4 – Água-forte número 43 de Francisco Goya	58
Figura 5 – Série de concretizações propostas por Patrice Pavis	94
Figura 6 – Quadro de Francisco Goya La Maja Desnuda	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
CAPÍTULO I: UN SUEÑO DE LA RAZÓN – A ARTE COTIDIANA E A TRAJETÓRIA DE CIPRIANO RIVAS CHERIF	28
1.1 O Teatro Espanhol: Necessidade de renovação	31
1.2 O negócio cultural	35
1.3 A técnica dramática de Rivas Cherif	37
1.3.1 Influências Teatrais de Rivas Cherif: Como o diretor de cena e o ator se relacionam	39
1.3.2 A crítica das encenações de Rivas Cherif	41
1.4 A síntese da peça – <i>Un sueño de la razón</i>	44
1.5 O título e Goya, a interpretação de Los Caprichos	51
1.6 Los Caprichos – El Sueño de La Razón	52
1.7 O Outro e o Monstro	59
CAPÍTULO II – REFLEXÕES SOBRE A INTERMIDIALIDADE – METAPICTURALIDADE TEXTUAL NA TRADUÇÃO DA PEÇA	66
2.2 O que é mídia e intermidialidade?	68
CAPÍTULO III - O TEATRO : A TRADUÇÃO CULTURAL	78
3.1 A tradução do texto dramático – O tradutor como mediador cultural.	78
3.2. As especificidades do Teatro	81
3.3 Domesticação e estrangeirização na tradução do teatro	85
3.4 A tradução do texto dramático para encenação	93
3.5 O Título	99
3.6 O teor da fala	99
3.7 O figurino	100
3.8 A posição dos atores em cena	100
3.9 Cenário	101
3.10 Os nomes das cenas	101
CAPÍTULO IV: A TRADUÇÃO DA PEÇA TEATRAL DE CIPRIANO RIVAS CHERIF	103

ACTO I (EXPOSICIÓN)	104
ACTO II – NUDO	129
ACTO III (DESENLACE)	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191

INTRODUÇÃO

O meu caminho de pesquisa se iniciou pelo meu interesse na arte teatral como prática e intervenção social. Vivenciei a arte como intervenção social concreta nos três anos de trabalho como professora de língua castelhana no complexo penitenciário de Florianópolis. A arte musical, visual e o artesanato para reeducandos despertaram no meu imaginário de professora que a arte mesmo em pequenas doses, pode proporcionar uma expressão social e uma contestação de suas condições restritivas como privados de liberdade. Quando comecei a trabalhar na Escola Supletiva da Penitenciária eu nunca tinha dado aula, estava no segundo ano da faculdade e não fazia a mínima ideia de como seria dar aula dentro de uma penitenciária, mas fui mesmo assim. Foi uma das melhores experiências da minha vida, mas ainda assim o choque de todas as violências e injustiças que acontecem no sistema carcerário moedor de vida e fazedor de dinheiro. Durante as aulas comecei a perceber que as aulas permeadas com a arte faziam os alunos brilharem nas salas de aulas úmidas e improvisadas. Pelo menos durante os momentos da aula eles esqueciam que eram números naquele sistema e ficavam felizes com filmes, música, poesia e quadros da Frida Kahlo ou do Dalí. Torci pelos meus alunos que fizeram o ensino fundamental, o ensino médio e prestaram vestibular. Não reconheci uma aluna que encontrei na UFSC, ela estava com um lenço colorido e me perguntou: Não lembra de mim professora? Na penitenciária ela não era tão viva e colorida, tão diferente. Aquele encontro fez o meu dia e pensei nela por várias semanas. Além da UFSC, encontrei meus alunos em bares, pontos de ônibus e ruas e continuamos nos esbarrando pela ilha.

Nunca levei adiante minha ideia de fazer teatro na penitenciária; ensinar uma língua estrangeira já era considerado um luxo, fazer teatro então parecia utópico e impossível até ser apresentada ao dramaturgo Cipriano Rivas Cherif pela minha orientadora. Suas propostas de renovação teatral me pareceram extremamente relevantes por darem ênfase ao tratamento oral e por tratar a arte cênica como uma transformação social recorrente e de resistência. Preso na ditadura franquista Rivas Cherif encenou diversas peças e formou atores dentro da Penal Del Dueso.

Este trabalho tem como objetivo apresentar minha tradução comentada do castelhana para o português brasileiro da peça *Un Sueño de La Razón* de 1929, do escritor espanhol Cipriano Rivas Cherif. Esta dissertação também tem o intuito de apresentar o autor ao público brasileiro, já que sua obra é pouco conhecida. Para muitos críticos espanhóis Cipriano Rivas Cherif (Madrid, 1891 – México, 1967) é o

primeiro diretor de cena da Espanha, e talvez pudesse ter chegado a outro patamar como um Stanislavski ou Gordon Craig, se sua abrangência não tivesse sido apenas nacional e mutilada pelo contexto bélico e a diáspora republicana.

Formado em Direito, em 1911 parte para Bologna para fazer sua tese de doutorado e, apaixonado por teatro, acaba conhecendo a revista *The Mask* dirigida por E. Gordon Craig, dramaturgo bastante difundido no teatro de vanguarda italiano. Escreveu mais de mil artigos, foi colaborador das revistas *La Pluma e España*, traduziu mais de quarenta textos e organizou e participou de diversos grupos de teatro experimental. Amigo de Valle-Inclán, García Lorca e cunhado do líder republicano e presidente espanhol Manuel Azaña, foi perseguido na ditadura franquista e ficou preso por sete anos, exilando-se no México onde viveu até sua morte em 1967.

Considerado um texto raro, a peça *Un sueño de la razón* está presente no livro organizado por Augustin Muñoz-Alonso López, titulado *Teatro Español de Vanguardia* lançado em 2003. A trama combina um romance homossexual; a compra de um príncipe que culmina no nascimento de um bebê, o monstro. A peça foi escrita cem anos após a morte de Francisco de Goya e apresenta uma possível associação com a água-forte número 43 da série de gravuras intitulada *Los Caprichos*. A gravura nº 43 contém um homem que parece dormir sentado em uma cadeira e apoiado em uma mesa, com os braços segurando a cabeça baixa, no plano de fundo, corujas, morcegos e um gato o espreitam. Na mesa está escrito “*El sueño de la razón produce monstruos*” (O sonho da razão produz monstros). Para traduzir busquei concretizar a relação entre estas duas produções artísticas distintas, gravura e dramaturgia, e cerquei a obra fazendo um levantamento histórico do autor e do contexto de vanguarda além de buscar as especificidades da tradução literária e teatral.

Para concluir esta introdução explicito a organização da dissertação em quatro capítulos, sendo que o primeiro consiste em apresentar o autor ao público brasileiro e o conjunto da sua obra. E para tanto utilizo o livro *Como Hacer Teatro* (1991), escrito quando Rivas foi preso durante a ditadura franquista, para introduzir suas ideias de renovação teatral no contexto da vanguarda espanhola, finalizando com uma leitura da peça *Un sueño de la razón* com dados sobre sua estreia em Madrid.

No segundo capítulo apresento as questões de intermedialidade e busco discriminar teoricamente a obra e a percepção da obra para entender como as mídias podem ser investigadas e interpretadas

utilizando a teoria de Lars Elleström. Neste capítulo apresento os conceitos da intermedialidade presentes na teoria de Lars Elleström(2010) e Louvel(2001) com o objetivo de reconhecer e estabelecer os mecanismos comunicativos e estéticos presentes na peça de teatro e no quadro e quais as possíveis interferências do quadro *El sueño de la razón produce monstruos* na recepção da peça *Un sueño de la razón*, faço esta análise com o intuito de justificar os caminhos escolhidos para a tradução

No terceiro capítulo comento as ideias relacionadas à tradução de textos dramáticos como gênero. Apresento as teorias de Walter Benjamin (2008) e Antoine Berman (2012) para tradução e relaciono aos conceitos de tradução cultural e à proposta de tradução teatral de Patrice Pavis contida no livro *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008). Identifico e localizo minha tradução na série de concretizações teatrais apresentadas pelo autor, que se dividem e se completam em concretização textual, dramaturgica, cênica e concretização receptiva, além de apresentar sua concepção de tradução cultural. Utilizo também os pressupostos de Anatol Rosenfeld (2009) para caracterizar as estruturas e características da arte do teatro e da importância do texto no palco.

No segundo e no terceiro capítulo explico minhas escolhas baseadas nas teorias previamente apresentadas como tradutora da peça *Un sueño de la razón*, peça que pode ser lida na íntegra no quarto capítulo desta dissertação. A tradução desta peça é uma mostra de um autor vanguardista espanhol que passa pela 2ª República (1931-36) e se desdobra na guerra Civil Espanhola (1936-1939) e tem consequências, não só na própria trajetória do autor como de toda a cultura espanhola do século XX. A partir desta tradução permitimos que sua proposta de teatro não continue silenciada, nem fique encerrada e ultrapasse fronteiras temporais, culturais e linguísticas a um passo do palco.

CAPÍTULO I: UN SUEÑO DE LA RAZÓN – A ARTE COTIDIANA E A TRAJETÓRIA DE CIPRIANO RIVAS CHERIF

Quando informei meu caminho de pesquisa entendi que poderia gerar perguntas como “Qual a relação entre a educação penitenciária e o teatro?” Por qual razão traduzir um dramaturgo que não é conhecido para o público brasileiro? Pensei em um conto do Eduardo Galeano, “Pássaros Proibidos”.

Nos tempos da ditadura militar, os presos políticos uruguaios não podem falar sem licença, assoviar, sorrir, cantar, caminhar rápido nem cumprimentar outro preso. Tampouco podem desenhar nem receber desenhos de mulheres grávidas, casais, borboletas, estrelas ou pássaros. Didaskó Pérez, professor, torturado e preso por ter idéias ideológicas, recebe num domingo a visita de sua filha Milay, de cinco anos. A filha traz para ele um desenho de pássaros. Os censores o rasgam na entrada da cadeia. No domingo seguinte, Milay traz para o pai um desenho de árvores. As árvores não estão proibidas, e o desenho passa. Didaskó elogia a obra e pergunta à filha o que são os pequenos círculos coloridos que aparecem nas copas das árvores, muito pequenos círculos entre a ramagem: – São laranjas? Que frutas são? A menina o faz calar: – Shhhh. E em tom de segredo explica: – Bobo. Não está vendo que são olhos? Os olhos dos pássaros que eu trouxe escondidos para você. (Galeano, 1998, p.107)

Equivocadamente acreditamos que os únicos artistas são aqueles que têm quadros que valem milhões pendurados em museus distantes. Escritores vendem best-sellers internacionais. Músicos? Com muitos discos gravados e shows na capital. Atores? Em Hollywood. Teatro? Broadway. Assim, a arte parece distante. A arte é uma extensão do homem e está presente no nosso cotidiano. A arte além de expressar, contesta.

Além da arte de Milay no texto do Galeano, pensei nos artistas ao meu redor, no meu primo que escreve e declama poesias nos saraus pela UFSC e pela ilha. Pensei no poeta grafiteiro desconhecido que escreve poesia na minha rua (Fig. A) e que eu leio quando estou presa no ônibus, pensei nos teatros de rua que assisti na Lagoa da Conceição, nas performances que assisti dos graduandos de artes cênicas, no meu

marido que escreve crônicas sobre a vida na ilha, pensei na professora de português Maria Graça que fazia concursos de poesia dentro da cadeia, toda essa arte em pequenas doses que talvez não ultrapasse as fronteiras do cotidiano, ainda assim são manifestos artísticos reais. As companhias de teatro amador, escola de teatro, um teatro cooperativa, um teatro educador de público, colocam Rivas Cherif como um dramaturgo contestador e sua importância na Madrid da década de 1920 é maior do que eu posso reproduzir neste trabalho acadêmico. A prisão é o símbolo mais concreto de repressão e fazer teatro em uma penitenciária, como fez Rivas Cherif, é a maior prova de que a arte sempre acompanha o homem.



Figura A - Grafite da Rua Capitão Romualdo de Barros – Florianópolis- Autor desconhecido

A história e as reflexões contidas em uma obra podem ser entendidas mesmo fora do contexto original e regional. A reflexão crítica acerca da sociedade e da política pode ser mantida e recontada em contextos diferentes: Goya criticou em 1799, Rivas Cherif em 1929 e ela ainda pode ser recontada, já que a crítica à burguesia parece ser atemporal e os movimentos de vanguarda se renovam ilimitadamente. Atualmente vivemos em uma situação econômica muito diferente de 20 anos atrás em que a miséria era o maior problema social brasileiro, hoje a classe média está descontente com as políticas de inclusão do governo. Não quero me prender somente ao discurso Marxista que teve grande influência na Europa na época de Rivas Cherif, mas quero ressaltar que a educação não deveria apenas formar burgueses e proletários e nem tudo deve ser indústria. Apesar de não acontecer sempre, educação e arte devem se encontrar.

Brecht (1978) discute no obra *Estudos sobre o teatro* acerca do teatro didático e do teatro como entretenimento; o autor afirma que nem sempre existe uma oposição entre aprender e se divertir. O verbo aprender constantemente, nos remete à aprendizagem na escola, uma aprendizagem penosa, principalmente por relacionar-se a um objetivo nem sempre tão claro para todas as camadas da sociedade, a instrução para obtenção de renda.

Mas há outras camadas da população que ainda “não tiveram sua vez”, que estão descontentes com a situação, que têm um grande interesse prático pela instrução, que querem se orientar a todo custo, que sabem que sem instrução estão perdidas – estes estudantes são os melhores e os mais sequiosos de saber. É possível, também, encontrar diferenças entre os diversos países e populações. O gosto pela instrução depende então de muitos e variados fatores. Mas, não obstante, há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa. (...) O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte. (Brecht, 1978, p.49-50)

Pensar, refletir e questionar nem sempre fazem parte das intenções por trás da instrução para obtenção de renda e/ou formação de mão de obra: “A instrução está muitas vezes nas mãos de quem já não progride por esforço algum. Raramente a cultura dá acesso ao Poder, mas existe uma cultura que só se consegue adquirir através do Poder” (Brecht, 1978, p.49). A ideia de intervenção social difundida por Rivas Cherif também é discutida por Brecht:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (Brecht, 1978, p.113)

A sociedade dissemina valores todo o tempo; todos os dias somos instruídos a viver de acordo com interesses acompanhados da uma ilusão da decisão: “A arte compensa algumas de nossas fraquezas inatas,

nesse caso mais mentais do que físicas, fraquezas que podemos chamar de fragilidades psicológicas” (De Botton, 2014, p.5).

A arte, para alguns, parece o refúgio dos sonhadores quando na verdade é exatamente o contrário. Quando Brecht fala de modificar um contexto, modificar um sentido pré-estabelecido através do teatro, não há nada de sonho nisso, é buscar na complexidade das relações humanas modificar o cotidiano. Aprender através da arte é o cortar o fluxo de um roteiro socialmente pré-estabelecido (daqueles privados de liberdade, por exemplo), é aprender a refletir e interferir no que está aqui e ali, e por esta razão me interesso pelo teatro de resistência e pelo teatro de vanguarda, pela ruptura no roteiro supostamente permanente daqueles que retém o poder e que escreveram na minha história muito antes de mim.

1.1 O Teatro Espanhol: Necessidade de renovação

O teatro espanhol do século XIX, época do Romantismo, era destinado principalmente ao público burguês e dividiu-se entre o teatro de entretenimento e o teatro literário e artístico: comédia burguesa, teatro cômico e teatro poético. Nesta época o teatro se submete à indústria do entretenimento conforme as leis da oferta e da procura. A produção dramática tinha como pilares o empresário local, o autor e o empresário da companhia de teatro. O empresário local era o dono do estabelecimento e geralmente os envolvidos eram atores e atrizes famosos, muitas vezes casados, que recrutavam outros atores para suas companhias. A indústria teatral girava em torno do ator principal que também era quem exercia a função de empresário. A primeira metade do século XX na Espanha é marcada por uma renovação e transição da dramaturgia. O período pré Guerra Civil Espanhola foi considerado de crise na cena teatral, já que a Espanha não acompanhava as grandes modernizações europeias que vinham através de grandes dramaturgos e diretores, como o francês André Antoine, o suíço Appia, o inglês Gordon Craig, o alemão Max Reinhardt e o russo Stanislavski. O teatro “desprovido de qualidades artísticas, poéticas, literárias, desprovido de cultura”¹ (García Ruiz, 1999, p, 11, tradução nossa) era vendido como produto feito sob medida para um público que não tinha a sensibilidade necessária para o teatro artístico. Luis Araquistán (1930, p 21-22, tradução nossa) no livro *Batalha Teatral* afirmou “o teatro espanhol não

¹aspiran a un objetivo común: un teatro culto, un teatro de escritores, un teatro que sea inteligencia y arte antes que industria.

se parece nada com o teatro do resto da Europa. Por quê? Por uma diferença de evolução social. O teatro espanhol de nossos dias espelha a puerícia que ainda vive a burguesia espanhola²”.

A origem da crise teatral espanhola também provinha da repercussão econômica causada pela Primeira Guerra Mundial, além da concorrência da indústria cinematográfica. Alguns dramaturgos propuseram uma renovação teatral com a incorporação de elementos cinematográficos, mas Unamuno evocou os valores genuínos do teatro. Além de Unamuno, outros nomes aspiram um objetivo comum: “um teatro culto, um teatro de escritores, um teatro que seja inteligência e arte antes que indústria”. (Garcia Ruiz, 1997, p.11, tradução nossa) e entre 1900 e 1936 Benavente, Valle, Perez de Ayala, Martinez Sierra, los Machado, Lorca, Casona, Manuel Pedroso, Ricardo Baeza, Luis Araquistain, Benjamin Jarnés, Diez Canedo e Cipriano Rivas Cherif buscaram renovar o teatro espanhol. (Garcia Ruiz, 1997)

Pouco conhecido no Brasil, o tradutor, jornalista, escritor, dramaturgo e diretor teatral Cipriano Rivas Cherif nasceu em Madrid no ano de 1891. Foi influenciado pelo escritor e diretor inglês Edward Gordon Craig³, quando fazia seu doutorado em Bolonha, de 1911 a 1914. Descontente com o teatro comercial e burguês que dominava a capital espanhola, e um grande defensor da renovação teatral, criou e participou de grupos de teatro experimental, como o Teatro de La Escuela Nueva (1920-1921), El Mirlo Blanco (1926 – 1927), El Cántaro Roto (1926) e El Caracol – Compañía Renovadora del Arte Cómica Organizada Librementemente (1928 -1929).

Amigo íntimo do poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca (1898-1936) e do romancista e dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán (1866 -1936), Rivas traduziu, produziu, escreveu e encenou com a colaboração, além de Lorca e Valle-Inclán, da atriz Margarita Xirgu (1888-1969), e dos irmãos Ricardo Baroja (1871-1953) e Pío Baroja (1872-1956), importantes peças de teatro como *Un día de octubre* de Georg Kaiser, *La Zapatera Prodigiosa* do próprio Federico García Lorca, *Alerquin* de Pío Baroja, *Los cuernos de Don Friolera* y *Ligazón* de Valle-Inclán. Entre 1919 e 1920 esteve em Paris, momento em que

² Y, sin embargo, el teatro español actual se parece poco o nada al del resto de Europa. ¿Por qué? Por una diferencia de evolución social [...] El teatro español de nuestros días espeja la puericia en que aún vive la burguesía españolas.

³ Gordon Craig (1872 – 1966) foi um dramaturgo inglês fundador e escritor da revista *The Mask* onde propagou suas teorias teatrais como o Simbolismo e o conceito de encenação de Über-marionette .

as ideais de teatro vanguardista de Jacques Copeau (1879 – 1949) se difundiam: “Copeau deplora a moderna situação do teatro, entregue ao comercialismo, ao sensacionalismo e exibicionismo barato, à ignorância, à indiferença e à falta de disciplina – aviltado tanto a si mesmo quando ao seu público” (Carlson, 1997, p.329).

Aos 28 anos dirige o Teatro da Escola Nova, fundado por Manuel Núñez de Arenas, uma escola com viés socialista; na mesma época escreve como crítico teatral para as revistas *La Pluma e España* (1920-1924), nesta época Cherif propunha “uma criação de vínculos entre o mundo da cultura e o dos trabalhadores”⁴ (Cherif, 1991, p.11, tradução nossa). Decidido a renovar a cena espanhola, defende a criação de cooperativas de atores e autores que apresentassem uma alternativa para a exploração comercial por parte de empresários interessados somente no lucro dos negócios teatrais. Rivas Cherif também defende uma reeducação do público teatral, além de propor espetáculos ao ar livre para que mais pessoas tivessem acesso a esse novo teatro.

O trabalho de Cherif cunha-se no conceito de ação social como podemos observar na declaração feita na revista *La Pluma* de abril de 1920: “O teatro é antes de tudo, uma ação social e por isso a essência da expressão artística”⁵ (Cherif, 1991, p.11). No seu repertório entre 1920 e 1944 vemos que as obras apresentadas refletem sua teoria; em 1933 apresenta no teatro romano de Mérida *Medeia*, de Séneca, traduzido por Unamuno; em 1943 apresenta *Los banos* de Argel de Cervantes, um drama de prisioneiros da cadeia de El Dueso; e em 1929 dirige e atua em uma obra de sua autoria intitulada *Un Sueño de La Razón*. Filosoficamente, o autor parece encontrar no teatro uma busca pela verdade das coisas do mundo:

Tecemos e destecemos, andamos e desandamos, olhamos para frente e para trás, para tentar decifrar a verdade de cada coisa. O teatro como manifestação social mais importante comparado a todas as artes, e que ainda conserva religiosamente a congregação de fieis em um recinto para uma liturgia ou ato público, o teatro reflete sempre essa lei histórica do progresso

⁴Propugnaba la creación de vínculos entre el mundo de la cultura y el de los obreros.

⁵El teatro es ante todo una acción social y, por ello, la suma expresión artística.

traduzida nas mudanças sucessivas da humanidade
(CHERIF, 1991, p. 35, tradução nossa⁶).

O teatro comercial instaurado no final do século XIX até o século XX apresenta na Espanha “uma apatia, um conformismo e uma vulgarização de signo mortal”⁷.(Cherif,1991, p.13, tradução nossa) O programa conceitual de Rivas Cherif defende uma criação propedêutica de um público para o teatro e o teatro fundido na “ verdade acessível pela beleza artística no exemplo dramático”⁸(Cherif,1991,p.13, tradução nossa) ou seja, Rivas Cherif rechaça o conceito de arte pela arte e tem dois pilares no seu programa: a formação de um público para o teatro e o teatro artístico.

As ideias teatrais de Rivas Cherif eram vanguardistas porque propunham difundir as barreiras de alcance do teatro além da burguesia, a arte não deveria ficar em um núcleo restrito de intelectuais, arte também ensina. Barthes (2007) ressalta que a vanguarda não é um fenômeno eterno, “basta que uma obra rompa bruscamente com a tradição e assim, possa constituir uma obra de vanguarda; mas basta também que a tradição a assuma e a recupere, moldando-se ela própria, para que essa obra de vanguarda se torne logo clássica, e talvez até um dia ultrapassada” (Barthes, 2007, p.295). A vanguarda é carregada de contradições, o seu alvo é a sua origem, aquele que ele provoca e condena, é o mesmo que o devora, que o permite existir e que por fim, o destrói, absorvendo-o : “o escritor de vanguarda rejeita os valores burgueses, mas essa rejeição, que ele constitui em espetáculo, só há finalmente a burguesia que possa consumi-la” (Barthes, 2007, p.295)

O que é isso que chamam de vanguarda? Independentemente de como é definida, desperta e instiga curiosidade e fascínio. Existe sempre algo a ser dito, algo que muitas vezes transcende os padrões e valores de cada época, algo que queima e se apaga como fogos de artifício: uma explosão no escuro e profundo céu, que pinta os olhos e os ouvidos e depois some, como fósforo queimado. A vanguarda tem um caminho que percorre a consciência dos segundos anteriores à explosão, um

⁶Tejemos y destejemos, andamos y desandamos, miramos adelante y atrás, por ver de descifrar la verdad de cada cosa. El teatro como manifestación social más importante en punto a las artes todas, y que todavía conserva de particularmente religioso la congregación de fieles en un recinto para una liturgia o acto público, el teatro refleja siempre esa ley histórica del progreso traducida en los cambios sucesivos de la humanidad.

⁷ O sea de una apatía, un conformismo y un adocenamiento de signo mortal

⁸ verdad asequible por la belleza artística en el ejemplo dramático

misto de angústia e desejo, de incômodo e satisfação, de começo e fim. A contradição na Vanguarda se dá também quando pensamos numa caracterização do estilo vanguardista, não vemos características específicas como aponta Burguer (2012, p.46): “Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda, consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista”, ou seja, a vanguarda espanhola era diferente de outras vanguardas já que cada região ou momento possui características específicas que são rompidas por tal movimento. O movimento de Cipriano Rivas Cherif era o de afastar o teatro da indústria e aproximá-lo dos trabalhadores, apresentando um teatro educador e popular.

Assim, a arte de vanguarda (principalmente o teatro) é uma arte do mal-estar (Barthes, 2007, p.296). Barthes caracteriza o teatro de vanguarda como um teatro de linguagem, a própria palavra é o espetáculo (Ibidem, p.302). É o teatro que nos provoca, que nos força a interrogar sobre a nossa própria linguagem.

1.2 O negócio cultural

Em 1920, Cherif insatisfeito com o cenário cênico declara na revista *La Pluma* na qual era colaborador:

É necessário criar a cena, organizar espetáculos ao ar livre, fundar cooperativas de comédicos e autores para substituir as empresas exploradoras do negócio teatral, reeducar ao comédico e ao espectador, libertando-os dos hábitos adquiridos em uma rotina carente de um ideal (Rivas Cherif apud Sánchez-Cascado, 1992, p.144, tradução nossa⁹).

Uma importante constatação de Rivas Cherif no livro *Cómo Hacer Teatro* é também um questionamento: como é possível que uma escola de teatro artístico não tenha nenhuma lição de prática comercial do espetáculo? Não é o teatro uma resistência à produção vazia de entretenimento? O autor difere claramente o teatro comercial do teatro artístico: O teatro comercial vende um produto elaborado conforme o

⁹ "Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de comédicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al comédico y al espectador libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal".

gosto do público e procura satisfazê-lo, já o teatro artístico se funda na verdade acessível pela beleza artística no exemplo dramático. Sendo assim, nada de teatro para o público, e sim “um público para o teatro e o teatro para a arte da verdade” (Cherif, 1991, p.332)¹⁰. Resgatando as declarações sobre o teatro de Cipriano Rivas Cherif, a definição de arte da verdade parece ser oriunda de um posicionamento político social defendido pelo autor que seria a arte ao alcance de todos. O teatro socialista faria parte da construção de uma sociedade com distribuição das oportunidades de produção de riquezas materiais e consequentemente riquezas artísticas, ou seja, a participação de todas as classes na produção de riquezas, inclusive artísticas. Ideia essa também difundida no extinto Proletcult que disseminava uma cultura política e social para o povo.

Pensar no negócio teatral não é só pensar nas questões administrativas e burocráticas de fechar o caixa, pagar os funcionários, fazer propaganda nos jornais, abrir uma bilheteria e vender os bilhetes, é pensar no “espírito público”¹¹. Neste teatro da verdade, “a verdade precisa ser comunicada à sociedade de fieis livremente participantes no gosto de sua contemplação, ou seja, aos espectadores, ao público consciente e participante da ideia, do anúncio, do programa desse teatro artístico, dessa verdade”¹² (Cherif, 1991, p.332, tradução nossa).

A ideia de negócio teatral de Rivas Cherif é socialista, pois propõe além de espetáculos ao ar livre e uma cooperativa teatral. A Sociedade Filarmônica de Madrid inspira a maneira como Rivas acredita que o teatro poderia chegar ao público, ultrapassando as fronteiras burguesas e elitistas de arte da época. A Sociedade recebia cotas mensais durante todo o ano para que os afiliados assistissem concertos no inverno. A Sociedade e o Governo selecionavam as peças, definiam as datas e pagavam muito bem os músicos. As sessões não eram anunciadas no jornal, nem ingressos eram vendidos em qualquer lugar à qualquer hora, os afiliados recebiam em casa a programação e seus convites. Em 1920 o Teatro de La Escuela Nueva é fundado; em 1928 o Caracol; em 1932 a TEA - Compañía del Teatro-Escuela de Arte.

¹⁰ Nada de teatro para el público. El público para el teatro: Y el teatro para el arte de verdad.

¹¹ Cherif, 1991, p.332.

¹² Verdad que necesita ser comunicada a la sociedad de fieles libremente participantes en el gusto de su contemplación, es decir, a los espectadores, al público conforme en principio y de antemano con la idea, el anuncio, el programa de ese teatro artístico, de esa verdad.

Diferente do El Caracol ¹³ que durou nove anos e apostou em grandes propagandas e letreiros luminosos, o Teatro-Escuela de Arte funcionou com clientes colaboradores, e a base administrativa consistia em uma cota fixa mensal de 10 pesetas; cada sócio tinha direito a um convite extra. Existiam os sócios transeuntes, que pagavam 15 pesetas sem direito a convite extra. Segundo Rivas, o espírito de companhia constitui-se em ser uma empresa cooperativa; é necessário assegurar um primeiro curso de ensinamentos, um grupo de atores e atrizes em uma empresa social que ministre as aulas. O repertório fundamental deve ser de obras espanholas, com contribuições estrangeiras que legitimassem uma tradução clássica. (Rivas Cherif, 1991)

De 1943 a 1945 Cipriano Rivas Cherif esteve preso, junto com outros presos políticos, na Penal de El Dueso em Santoña. Lá funda O Teatro Escuela del Dueso onde encena 25 obras e forma diversos atores, além de escrever o livro *Cómo Hacer Teatro*(1991). Apesar da importância do teatro espanhol, não existiam escolas de teatro. Rivas Cherif não só sugeriu uma mudança no negócio teatral, ele tratou das bases educacionais para todos os profissionais do teatro. Suas companhias teatrais duraram pouco por razões econômicas, mas contraditoriamente, suas práticas literárias e cênicas tiveram mais êxito na prisão.

Depois de voltar de uma viagem pela América, Rivas Cherif foi capturado em território francês no dia 10 de julho de 1940 pela polícia franquista, condenado à morte numa sentença substituída posteriormente por 30 anos de prisão, das quais cumpriu sete, exilando-se no México até o fim de sua vida. Este livro escrito na cadeia é um manual para a formação não só de atores, mas de todos os envolvidos no espetáculo teatral, comprovando assim que uma escola de teatro, o teatro e a arte são movimentos de resiliência e podem ser implantados nas diferentes esferas sociais.

1.3 A técnica dramática de Rivas Cherif

No artigo “El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif” de Jorge García-Ramos Merlo (2014) da Universidad Internacional Menéndez Pelayo vemos quatro pontos fundamentais para substituição da técnica dramática usual criticada pelos dramaturgos renovadores e por Rivas Cherif: o personagem, a linguagem dramática, o espaço cênico e o público.

¹³ Compañía Renovadora del Arte Cómica Organizada Librementemente

De acordo com as estéticas vanguardistas da época o personagem deve ser coletivo, abstrato ou popular. As características individuais, pessoais e concretas são substituídas pela abstração coletiva e até desumanizada. A linguagem dramática sai do diálogo classicista para uma expressividade musical¹⁴ e até mesmo uma linguagem inarticulada. O espaço cênico se amplia, praças, circos e lugares abertos e públicos e principalmente, o público que precisa ser renovado, público com o qual é necessário reestabelecer a conexão outrora perdida:

Há uma preocupação permanente por encontrar um novo público, mais popular, heterogêneo e ativo, frente ao público burguês urbano. Trata-se de recuperar o vínculo entre cena e público, que os teatros mais ritualizados e populares da história era representado pelo coro (tragédia grega, mistérios,...). Vem daí o interesse por um teatro popular que muitas vezes deriva no teatro social e político. O coro representa esta cultura que se manifesta através da voz anônima e coletiva do povo. (Garcia Ramos Merlo, 2014, p.447, tradução nossa)¹⁵

Por fim, podemos observar tais características específicas na proposta vanguardista de renovação teatral de Rivas Cherif: teatro como ação social que abrange uma educação do público com a apresentação de peças com conteúdo e formas artísticas e literárias que estimulassem o teatro culto para proletários e burgueses, a mudança na forma com o negócio teatral acontecia na Espanha com a apresentação de espetáculos ao ar livre e criação de cooperativas teatrais, remuneração e horas de ensaio e trabalho justas, além de uma escola de teatro que instrufesse todos os envolvidos, atores, cenógrafos, músicos, autores e diretores.

¹⁴ Podemos observar a musicalidade nas colaborações teatrais entre Garcia Lorca e Rivas Cherif: Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: experiencia renovadora en el teatro profesional (1920-1935), artigo de Maria Carmen Gil Fombellida.

¹⁵ Hay una preocupación permanente por encontrar un nuevo público, más popular, heterogêneo y activo, frente al público burgués urbano. Se trata de recuperar el vínculo entre escena y público, que en los teatros más ritualizados y populares de la historia era representado por la presencia del coro (tragedia griega, misterios,...). De ahí el interés por un teatro popular que muchas veces deriva en teatro social y político. El coro representa esta cultura que se manifiesta a través de la voz anónima y colectiva del pueblo.

Interessado em praticar o que pregava teoricamente, Rivas Cherif participou e criou alguns grupos de teatro independentes, um deles foi o grupo *El Caracol* - Compañía Anónima Renovadora (del) Arte Cómica Organizada Librementemente que era formada por amigos literatos e artistas com quem já tinha trabalhado em grupos anteriores como Natividad Zaro, Magda Donato, Eusebio Gorbea e Federico Garcia Lorca. As apresentações eram de obras não comerciais de comédia, drama e recitais. Em 1928, Rivas consegue alugar um porão muito bem localizado na Calle Mayor de Madrid. A sala futuramente se chamará Rex e é inaugurada no dia 24 de novembro; cinco peças depois, é fechada em janeiro de 1929 pela censura. A encenação da peça chamada *Un Sueño de la Razón* escrita por Cipriano colaborou fortemente para o fim da sala Rex e do grupo Caracol.

A sala Rex onde se apresentava o grupo era uma pequena sala de chá sem grandes decorações, sem prosênio nem cortina. Não havia palco, só uma tarima, e o público ficava acomodado em um semicírculo. Após o sucesso de crítica e público, no dia 5 de janeiro de 1929 Cherif apresentou uma obra de sua autoria, *Un sueño de la razón*. Os três personagens principais são interpretados por Rivas Cherif, Natividad Zaro e Glória Martínez.

1.3.1 Influências Teatrais de Rivas Cherif: Como o diretor de cena e o ator se relacionam

Rivas Cherif buscava nos teóricos europeus de teatro a sua base para construir uma prática cênica. Ele buscava unir todos os participantes da arte do espetáculo; ele mesmo atuou, dirigiu e escreveu diversas peças. Rivas não queria o ator reproduzindo uma interpretação mecânica e essa ideia de aproximar o ator da criação do autor pode ter vindo da influência do teórico Gordon Craig.

Em *O Ator e a Super-Marionete* (1907) o encenador inglês Edward Gordon Craig (1872 – 1966) propõe a ruptura com o naturalismo suprimindo tom e gestos naturais do ator. Craig projetava o simbolismo, O simbolismo é abstrato e contrário a qualquer movimentação realista do ator, ele não deve limitar-se a imitação do homem, mas sim movimentar-se e encarnar diversas expressões. Apesar de querer trabalhar com as “massas”, realizou poucas das audazes encenações; atuou mais como ator e teórico (Rosenfeld, 2009).

O conceito de supermarionete de Craig está longe do fantoche controlado de cima e se aproxima mais do *pupazzi*:

Há mais que um traço de gênio na marionete, mais do que o brilho de uma personalidade que se exhibe: ela é para mim o último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada.(...)Talvez a marionete se volte a tomar um dia o meio fiel para exprimir o belo pensamento do artista? E aproxima-se o dia que nos trará de volta o pupazzi, criatura simbólica afeiçoada pelo gênio do artista (Craig, 1907, p.392).

Craig idealiza e instiga a criação de uma supermarionete:

Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase e, ao passo que emanará dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Esta palavra *morte* vem naturalmente à caneta por aproximação com a palavra de vida de que reclamam continuamente os realistas (Craig, 1907, p.393).

O ator, elemento controverso no teatro, ora visto como obstáculo ora como pilar, provocou uma relocação do ator, ele não é um intérprete, ele é um colaborador: O personagem tal como ele sai das mãos do dramaturgo, deve ser recriado em termos da personalidade do ator; e o problema do dramaturgo é como escrevê-lo de modo que se possa impedi-lo – o *seu* personagem- de perecer no processo (Graville-Barker apud Carlson, 2007, p.357).

Graville-Barkes utiliza uma metáfora para definir a união do trabalho do dramaturgo e do ator:

Como um iceberg, o texto escrito está oito décimos submerso e suas profundezas ocultas só são reveladas no teatro. O dramaturgo deve moldar essas partes ocultas, que serão reveladas pela interpretação cênica e por todos os outros aspectos da produção, de um modelo que concretize sua própria visão ao mesmo passo que inspire em outros um trabalho criativo original (Graville-Barkes apud Carlson, 2007, p.357).

Rivas Cherif entendia a arte cênica como social e que não haveria sentido em trabalhar sozinho, o ator deve seguir sua profissão como uma vocação religiosa. Para alcançar a virtude expressiva do intérprete era necessário primeiramente cuidar do seu corpo com exercícios dos seus membros corporais para que depois o seu espírito seja cultivado através de leituras e exercícios teatrais em uma escola de teatro.

O ponto de vista artístico de Rivas Cherif se reúne em poucos elementos: o diretor de cena como coordenador do espetáculo, simplicidade na recitação, postura em cena estilizada e corporal.¹⁶ (García-Ruiz, 1997, p. 275). O diretor de cena como coordenador do espetáculo vem da necessidade de unir todos os elementos do espetáculo teatral, ator, cenário, ensaios e escritor. Esta unificação dos elementos é a proposta concreta de Rivas Cherif para que os trabalhadores cênicos trabalhem em conjunto com a mesma relevância, já que o teatro não faz sentido para os que trabalham sem colaboração dos demais: Rivas considerava a obra de teatro como uma obra complexa em que a palavra, música, movimento e vestuário apontam em uma mesma direção: sustentar um trabalho de conjunto e dotar de estilo a companhia teatral¹⁷(García-Ruiz, 1997, p.4).

1.3.2 A crítica das encenações de Rivas Cherif

Rivas Cherif é considerado por muitos críticos como o primeiro diretor de cena espanhol, seu trabalho nas companhias amadoras e escolas de teatro eram constantemente elogiados. Antes do Teatro Escuela de Arte (TEA) Rivas perambulou entre o teatro comercial e o experimental; buscava uma solução possível para sustentar suas ideias teatrais. Algumas ideias não foram adiante, como o teatro infantil, com textos de Valle-Inclán e Lorca; ele também encontrou resistência, e crítica às suas propostas teatrais e enfrentou muitos problemas de execução.

A montagem da peça *El alcalde de Zalamea* em 14 de abril de 1934 recebeu aplausos de pé da plateia, mesmo com os problemas

¹⁶ Su punto de vista se resume en unos pocos conceptos: modernidad intrínseca, el director de escena como coordinador del espectáculo, llaneza en la recitación, puesta en escena estilizada y corpórea (García Ruiz, 1997, p. 275).

¹⁷ Rivas puso gran énfasis en la nueva figura del director: consideraba la obra de teatro como obra de arte compleja donde palabra, música, movimiento y vestuario apuntan una misma dirección: sostener una labor de conjunto y dotar de estilo la compañía (García-Ruiz, 1997, p.4).

técnicos em cena. Rivas Criou um cenário no meio do palco com divisórias visíveis de todos os ângulos, em que eram encenadas ações simultâneas entre os personagens, mas a megafonia não funcionou adequadamente e a apresentação da peça para o público foi praticamente mimética. Rivas declarou sua felicidade apesar dos percalços:

”O público se dispôs a ver durante duas horas e meia um Alcalde de Zalamea quase inteiro feito de mímicas... A obra, verdadeiramente espetacular, terminou com o público aplaudindo de pé. Será que tudo foi abnegação do público (ou o efeito de uma tentativa de sabotagem?). O fato é que o argumento do El Alcalde de Zalamea é bastante conhecido a ponto do espectador mais ingênuo pudesse seguir as incidências de uma representação cuja virtude cinematográfica apareceu com mais evidência ainda que na fotografia... Que ótimo! Parecia um filme! – me disse mais de um simples espectador”¹⁸ (Rivas Cherif apud García-Ruiz, 1997, p.289-299, tradução nossa).

Depois de sair da prisão, em 28 de junho de 1946 estreou em Lara uma peça chama *La costumbre*. Segundo a crítica a peça era literária demais e pouco teatral. Apesar de respeitado pelo público e crítica, Acorde, crítico da revista *Informaciones*, os aplausos eram “educados com expressivo rechaço do público.”¹⁹ (García-Ruiz, 1997, p. 275, tradução nossa)

Outra peça anterior a essa também recebeu críticas negativas. A peça *Nacimiento*, uma peça de Natal, apesar de ter passado pela censura, foi considerada demasiado estética. O primeiro ato funcionava como um *Auto de Navidad*, contava com uma versão modernizada do

¹⁸ . El público se dispuso a ver durante dos horas y media un Alcalde de Zalamea casi por entero mímico... La obra, verdaderamente espectacular, terminó con una ovación cerrada. ¿Es que todo fue abnegación del público [o efecto de un pretendido sabotaje]? No, no hubiera bastado. Lo que pasó es que el argumento de El Alcalde de Zalamea es lo bastante conocido para que incluso el espectador más ingenuo pudiera seguir las incidencias de una representación cuya virtud cinematográfica se demostró entonces con más evidencia aún que en las fotografías ... -" ¡Qué bien ha estado! ¡Parecía una película!" - me dijo... más de un espectador sencillo.

¹⁹ "cortés pero elocuente repulsa del público".

Auto dos três Reis Magos, se representa a anunciação de Maria, o descobrimento da estrela pelos Magos em um diálogo quatro pastores evangelistas interpretaram o nascimento de Jesus. No segundo ato, Rivas organizou no cenário um berço em três planos; um portal, uma cabana e uma pousada na cidade. Neste cenário aconteciam as cenas simultaneamente as crias de Maria e José e também dos pastores. Rivas Cherif não se limitou a transcrever o texto, o adaptou para o público e o espetáculo “aligeirou alguns versos, eliminou arcaísmos e introduziu também um verso próprio”²⁰ (García-Ruiz, 1997, p. 279, tradução nossa).

A coda é escrita por Rivas Cherif e apresenta um flashback de Jesus na infância com José, um tanto grotesco. As críticas consideraram a adaptação sem doçura e perdida. O diário católico *El Debate*, fez críticas duras à peça: “faltava um sentimento necessário, imprescindível para aproximar as cenas de um propósito de piedade e devoção. Não há nada além de um mero propósito estético, de beleza exterior”²¹ (García-Ruiz, 1997, p. 279, tradução nossa).

El Debate critica “o excesso de ingenuidade anacrônica” e que a maneira clássica não desvirtuaria o espírito de nascimento. Díaz-Canedo tem uma opinião distinta dos demais críticos: “Realização plástica afortunadíssima. O portal de Belém em sua paisagem como um “Nascimento” engrandecido, tem toda a fantasia que o povo soube levar a seus “pesebres”. Ingênuo, com humor, mas sem deboche: este é o espírito realizado e o espírito deve invocar aos espectadores”²² (Díaz-Canedo apud García-Ruiz, 1997, p. 280, tradução nossa). Apesar de algumas críticas negativas, adaptar uma peça de Natal com cenários simultâneos demonstra a criatividade e renovação nas ideias e propostas teatrais de Rivas Cherif.

²⁰ Rivas no se limita a transcribir el texto sino que lo adapta al público y al espectáculo, aligerando algunas estrofas, eliminando arcaísmos e introduciendo algún verso propio a modo de conexión.

²¹ falta el sentimiento con que es necesario, imprescindible, acercarse a estas escenas, con un propósito de piedad y de devoción... No hay nada de esto, sino un mero propósito estético, de belleza exterior.

²² «... realización plástica afortunadísima. El portal de Belén en su paisaje como un "Nacimiento" agrandado, tiene toda la fantasía que el pueblo ha sabido llevar a sus "pesebres". Ingenuo, con humor y sin burla: este es el espíritu en que se ha realizado y el espíritu en que se debe invocar a los espectadores.

1.4 A síntese da peça – *Un sueño de la razón*

Ryngaert (1996) defende que “toda obra dramática pode ser apreendida no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita” (Ryngaert, 1996, p.35) e propõe uma tentativa de abordagem para descrever uma peça através das marcas concretas apresentadas no texto: o título e o gênero da obra, o nome das grandes partes, os vazios e os cheios da escrita, as marcações, a existência de indicações cênicas, os nomes das personagens e o discurso atribuído a esses personagens. Buscarei relacionar a obra de Goya e Rivas Cherif através do título e do gênero, do nome das personagens e do discurso atribuído a elas.

Segundo Ryngaert (1996), as escolhas do autor indicam, implicitamente, uma tendência de escrita, organizando seu universo mental e que essa divisão estrutural pode referir-se a outras artes no seu modo de pensar o texto por quadros, fragmentos ou seqüências. O recorte das cenas e como são combinadas e estruturadas são uma maneira de apreender o real, uma organização. Nesta obra, podemos observar que os títulos referem-se à música e dessa maneira podem ditar o tom da cena. A peça se divide em três atos, intitulados *Exposición* ; *Nudo*; *Desenlace*. Na exposição temos os dados mais importantes da obra. Nó é a parte com maior tensão, onde a trama se complica. O desenlace é quando se resolvem os problemas apresentados durante a obra. Na tabela podemos observar a estrutura da peça.

Atos	Subdivisão dos atos Cenas no idioma original	Cenas traduzidas
Acto 1 - Exposición	1ª Overture de las dos amigas. 2ª Entrada del Príncipe. 3ª Scherzo del beso desapasionado.	1ª Overture das duas amigas 2ª Entrada do Príncipe 3ª Scherzo do beijo desapaixonado
Ato 1 – Exposição	4ª Paso en terceras y dúo final.	4ª Passo em terceira e dueto final
Acto 2 - Nudo	1ª Preludio de los Antagonistas.	1ª Prelúdio dos antagonistas

Ato 2 – Nó	2ª Terceto de los equívocos. 3ª Impromptu de la revelación. 4ª Paso de tres. 5ª Escena culminante de las dos mujeres desnudas.	2ª Terceto dos equívocos, 3ª Impromptu da Revelação. 4ª Passo de três 5ª Cena Culminante das duas mulheres desnudas
Acto 3 - Desenlace	1ª Meditación a dos voces. 2ª Baptismo Epiceno- Compaso ternario.	1ª Meditação a duas vozes. 2ª Batismo Epiceno- Compasso ternário
Ato 3 - Desenlace.	3ª Epílogo de las serenitas. 4ª Coda.	3ª Epílogo das Sereias 4ª Coda.

A peça está estruturada em três atos. O primeiro divide-se em quatro cenas que apresentam os personagens e introduzem as futuras situações de tensão na obra. Na primeira cena, duas mulheres, Livia e Blanca discutem acerca da chegada de um terceiro elemento, um convidado. Livia conta os desenhos de uma pasta produzidos por Blanca, uma pintora que também pinta nus. Blanca está descontente e envergonhada com um suposto jogo criado por Livia em que o príncipe tem certa participação que ainda não é desvendada. Durante o primeiro diálogo, Livia questiona se o modelo que aparece diversas vezes na pasta de desenhos de Blanca é real ou imaginário e Blanca responde que de fato o modelo existe.

Na segunda cena o convidado chega, é um príncipe. Ele pede que não utilizem de tratamentos formais para falar com ele, talvez pelo fato de que na época da peça o personagem se encontra entre duas interrupções da Monarquia Espanhola, a Primeira República (1873-1874) e a Segunda República (1931-1939). O Príncipe agradece a caridade do convite e logo começa a explicar que o boato que corre pela cidade de que ele teria cometido suicídio não é verdade, ele estava tomando banho. As duas mulheres dizem que nunca ouviram falar nesta história de suicídio e que não o convidaram por caridade. O príncipe oferece seus serviços de bailarino e se vangloria por aparentar bem menos do que trinta anos, além de relatar os benefícios e malefícios de ser um príncipe decadente boêmio. O príncipe está curioso para saber por qual razão foi chamado. Blanca aparentemente está muito nervosa, e sem querer fazer mistério, Livia diz que sua amiga, Blanca, é uma pintora e quer um modelo de nu. Livia buscando repelir o

constrangimento pede que Blanca mostre sua pasta de esboços, nele está o quadro de Goya, *Un sueño de la razón*. Depois de discutirem o que é o quadro, o príncipe pergunta à Blanca se ela também sonha monstros. Blanca responde perguntando se o príncipe se reconheceu nos desenhos, já que ela o pintou diversas vezes, observando-o na praia desde a sua janela. O príncipe se acha magro demais nos desenhos e Blanca explica que o desenho está estilizado. Lúvia deixa os dois sozinhos e sai para preparar o chá.

Na terceira cena Blanca está envergonhada mostrando seus desenhos e o príncipe insinua que até parece que ela é que está nua, deixando Blanca irritada. Nesta cena o príncipe se apresenta como Maximino. Blanca informa que apesar do estranho encontro, as duas mulheres não são caçadoras de homem e que o convite não foi um pretexto para flertar. O príncipe insiste em querer explicar boatos sobre sua pessoa, coisa que Blanca não está muito interessada em saber. O boato que ele quer explicar é um que se refere a sua masculinidade. Quando estava no quartel se negou a certas práticas militares que culminaram em um famoso boato durante o carnaval, mas acaba não dizendo de fato o que aconteceu. Blanca diz que não é igual às outras mulheres e que nunca sentiu menor inclinação amorosa. O príncipe então propõe uma aposta, um beijo. Blanca reluta porque não vê sentido na prova, e clama por Lúvia quando acaba sendo beijada pelo convidado.

Na quarta cena, Lúvia chega e interrompe o beijo. Em seguida pede para Blanca servir o chá. Blanca sai de cena e Lúvia diz que o príncipe não precisa se desculpar pelo que aconteceu questionando quais recursos de sedutor ele possui. O príncipe conta que foi o protagonista de um escândalo no carnaval do Império; se vestiu de mulher em uma peça teatral e foi expulso do exército por um inimigo de sua família, insinuando assim que, desmoralizado por tal boato, seduz todas as mulheres que conhece. Lúvia não demonstra muito interesse e após uma breve discussão revela o real motivo da presença do príncipe: quer que ele case com Blanca; por fim negociam o preço do príncipe que se mostra ofendido por tal proposta, mas acaba aceitando o negócio.

O segundo ato inicia com a cena intitulada Prelúdio dos Antagonistas e Blanca e o Maximino já casados e morando na casa de Lúvia discutem acerca do próprio relacionamento, para ela o marido só cumpre com o seu dever, mas para ele o relacionamento é verdadeiro já que convivem juntos e ela não reluta mais as suas investidas amorosas. Blanca se defende dizendo que cansou de lutar contra a ordinária situação de casados noite após noite. Ambos têm uma visão diferente do que é o casamento, Blanca se conforma enquanto Maxim está feliz.

Depois de discutirem, Maximino agride Blanca e ela diz que Lívía nunca o perdoará por uma ação tão covarde. Maxim chama Lívía de patroa o que desperta uma reação descontrolada de Blanca que explica que os dois devem gratidão infinita à Lívía. Maximino revela uma solução para a situação que vivem: os dois fugirem.

Na segunda cena deste ato, Blanca revela à Lívía as intenções de Maxim, enquanto este disfarça dizendo que não passava de uma brincadeira. Blanca também revela que foi agredida, mas o príncipe nega. Enquanto os três discutem, Blanca passa mal e é socorrida por Lívía. O mal estar e o vômito de Blanca fazem o príncipe acreditar que ela esta grávida e ele é acometido por uma grande felicidade, quer que os dois saiam daquela casa e trabalhem como bailarino e pintora para se sustentarem sem a ajuda de Lívía. Blanca rechaça a ideia e Lívía sugere o divórcio para os dois e pede para que a companheira se recolha enquanto ela e o príncipe tratam de um assunto importante.

Na terceira cena, Blanca se recolhe e Lívía resolve colocar em pratos limpos a situação do casal. Lívía explica que ele é um presente comprado por ela à Blanca, ele é só um pertence e nada mais. O príncipe argumenta que eles estão apaixonados e que está muito feliz pela gravidez da esposa. Durante uma discussão calorosa, Lívía informa que comprou o príncipe para curar uma paixonite de Blanca e que não há possibilidade de gravidez porque ela é estéril. Descontrolado o príncipe não acredita nas palavras de Lívía e diz estar seguro de que toda esta situação foi armada e ele foi enganado, pois não havia razão para Blanca ficar tão histérica e por Lívía aparecer ali por coincidência. Durante a discussão, Lívía seduz Maxim com suas palavras e eles mantêm relações sexuais. Contrariado e se sentindo culpado Maxim está confuso e diz que ele e Blanca se amaram e que ele é uma vítima, um fantoche que legalizou a estranha situação das duas. Lívía diz que o ama e Maxim fica confuso com tal declaração. Na quarta cena, Blanca chega e interrompe um beijo de Lívía e Maxim. Lívía pede que Maxim deixe as duas sozinhas para conversarem. Maxim não sabe se o que vive é sonho ou realidade.

A última cena é um diálogo dramático em que Lívía e Blanca estão nuas. Blanca está transtornada, se sente traída e exige a liberdade outrora prometida por Lívía. Blanca acusa Lívía de deixá-la desnaturalizada e também diz que se sacrificou por causa de Lívía. Lívía explica que Blanca nunca conseguiria liberdade do pai sem casar e receber o nome de outro homem, além de que um dia Blanca a agradecerá pela perícia do cirurgião que retirou suas entranhas. Blanca diz que Lívía não a ama e que a viu beijando Maximino e sabe que ela

está apaixonada por ele. O relacionamento das duas está estremeado, mas após algumas acusações, elas se perdoam e se acertam. A ideia de se livrar do príncipe parte de Lívía: Um modelo por melhor que seja, uma vez reproduzido é restolho.²³ Aparentemente, até o terceiro ato o conflito se divide em três partes: Blanca é companheira de Lívía mas está apaixonada por um homem, Lívía paga este homem para que se case com Blanca, mas Blanca sente culpa por relacionar-se com Maximino, o que afeta o relacionamento dos dois; Lívía coloca à prova o amor do casal quando seduz Maximino logo após ele descobrir que Blanca não pode ter filhos.

Na primeira cena do terceiro ato culmina o desespero de Maximino em provar seu amor a Blanca mesmo com a traição, seu intuito é tentar convencê-la de que matar Lívía é a melhor solução. Nesta cena sabemos que da traição de Maximino, nasceu uma criança. Na segunda cena os três personagens discutem qual nome dar a esta criança já que ela não tem sexo definido, possivelmente uma hermafrodita, de acordo com as falas de Maximino: Logo aparecerá algum doutor russo emigrado de Paris que inocule uma varonia inconfundível.²⁴ E de Blanca: Não e não, logo já haverá um cirurgião alemão capaz de podar esse excesso inútil em sua carne inocente, torneando as linhas virginais de uma maternidade fecunda.²⁵ Por fim, decidem chamar de Praxédes, nome que agrada aos três personagens. Na cena Epílogo das Sereias, Lívía e Blanca conversam enquanto olham pela janela Maximino na praia. Enquanto Blanca questiona o destino da criança: Não é terrível o destino dessa pobre carne sem nome?²⁶ Lívía é otimista: A mitologia mais compreensiva o apadrinha. Hermes e Afrodite realizam-se em nosso Práxedes.²⁷ Blanca também sente culpa pelo caminho trilhado, enquanto Lívía está aliviada com o sucesso da caminhada. Enquanto está na praia o príncipe devolve os olhares das mulheres, as espreita enquanto caminha até o mar. Na Coda, a cena final, ambas conversam e observam o corpo do príncipe ser carregado pela ressaca do mar enquanto estão abraçadas. Convém prestar luto

²³ Un modelo, por bueno que sea, una vez reproducido es un despojo.

²⁴ Ya encontrará la Ciencia algún doctor ruso emigrado a París que le inocule varonía inconfundible.

²⁵ No y no; que ya habrá cirujano alemán capaz de podar el torpe exceso de su carne inocente, redondeando las líneas virginales de una maternidad fecunda.

²⁶ No es terrible destino el de esa pobre carne sin nombre?

²⁷ La mitología más comprensiva lo apadrina. Hermes y Afrodita se cumplen de nuevo en nuestro Práxedes.

digno de uma esposa de príncipe, sugere Lívía a Blanca. Blanca questiona se é feliz e Lívía responde: Nossa vontade se cumpriu²⁸. Praxédes sorri entre lágrimas e Blanca pergunta: Então... o futuro é nosso?²⁹

Na área de Análise de Discurso, compreender um texto “é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música, etc) produz sentidos.” (Orlandi, 2012, p. 26). Observando o nome das personagens principais Lívía e Blanca vemos que possuem significados similares: branca, lívida e pálida. No ato três, na cena Epílogo das Sereias, Blanca questiona as vozes também similares das duas: Que ressonância mais estranha tem nossas vozes... A sua parece com a minha”³⁰.

As roupas similares usadas pelas personagens na única apresentação da peça (Fig.2), os nomes e as vozes que se parecem podem significar duas facetas da mesma pessoa, coisa ou ideia, uma alegoria, a personificação de um princípio ou ideia abstrata³¹ do artista (Goya e/ou Cherif), do processo criativo (o teatro e a pintura) e do movimento iluminista contrário às tradições, uma Espanha Tradicional e uma Espanha de Ruptura. O príncipe Maxim é uma representação das tradições românticas, príncipe renegado e falido, preso em seus próprios medos e desconfianças, tenta em vão conduzir Lívía e Blanca, sendo enfraquecido e vencido. O monstro, fruto do envolvimento dos três, sem sexo definido, pode ser visto como uma alegoria da própria arte. O discurso da razão que permeia a fala dos personagens também pode ser visto como um resgate da análise crítica de Goya, referente ao lugar da razão no século XVIII, renascido no contexto do século XX.

²⁸ Se ha cumplido nuestra voluntad.

²⁹ Entonces... ¿el futuro es nuestro?

³⁰ Ato 3, Cena Epílogo das Sereias - -“Qué resonancia más extraña la de nuestras voces...La tuya parece la mía.

³¹ Dicionário de Teatro do Patrice Pavis.



Figura 2- Única encenação da peça *Un sueño de la razón* - 5 de Janeiro de 1929

1.5 O título e Goya, a interpretação de Los Caprichos

O título da peça de Rivas Cherif é no mínimo curioso: *Un sueño de la razón* - Um sonho da razão. O título é a primeira pista do autor, a propaganda da peça.

Dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido. Para o leitor, o título é uma primeira referência. (...) O título possui em si próprio uma dinâmica, um embrião de narrativa, o esboço de uma moral ou o anúncio de um desfecho. O Título anuncia um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifesta uma ruptura. (...) (Ryngaert, 1996, p.36 – 37)

A tradição cultural ajuda a investigar e dar um sentido ao título, já que Rivas Cherif não foi o primeiro a utilizar o termo “*sueño de la razón*”. A peça foi escrita e apresentada no centenário de morte de Francisco Goya e no seu *Capricho* mais conhecido, de número 43, podemos buscar uma relação para o título incomum, vinculando assim a ideia de teatro didático do autor. A gravura de número 43 (Fig. 3) é de uma série de gravuras em água-forte intitulada *Los Caprichos* de 1799.

Goya viveu em uma época que as ideias iluministas se difundiam fortemente pela Europa; estas ideias buscavam esquecer a antiguidade, o conformismo e também a Bíblia e todo o seu valor sagrado. O iluminismo teve “como ponto de partida a crítica à autoridade mantida pela tradição” (Todorov, 2014, p.24). O movimento Iluminista buscava transformações nas estruturas sociais baseadas no “direito à livre busca da verdade por meio de observações imparciais sobre o mundo e de raciocínios lógicos. Os partidários das Luzes denunciam os preconceitos, as superstições, a ignorância, e invocam a razão e a ciência”(Todorov, 2014, p.24). No Iluminismo prevalecem as ideias de liberdade individual e igual dignidade a todos.

Em outubro de 1972, Goya escreve um relatório direcionado à Academia sobre o seu ofício de pintor, um verdadeiro manifesto no qual apresenta três importantes ideias de produção artística: a primeira trata da rejeição do dogma da imitação-cópia, “o artista não deve buscar uma semelhança exata entre suas obras e as criaturas naturais” (Todorov, 2014, p. 32). O pintor contraria a arte da época e defende que “os artistas não devem aspirar à semelhança das formas, mas à analogia dos

atos que a produzem” (Todorov, 2014, p. 32). Apesar das ideias apresentadas, Goya não defende um rechaço à aprendizagem artística e acadêmica, mas sim “uma proposta de educação atenta às qualidades de cada um” (*Ibidem*, p. 34) já que para o pintor o mundo não define a arte, é o pintor e suas experiências no mundo que definem sua trajetória artística.

1.6 Los Caprichos – El Sueño de La Razón

Em novembro de 1772, Goya adoece e fica permanentemente surdo aos 46 anos comunicando-se por linguagem de sinais e escrita até o fim da vida. Essa privação dos sons é apontada como a principal responsável por sua nova pintura. A surdez abre uma porta artística para o pintor que não se fecha por toda a sua vida. A menção de *capricho* aparece pela primeira vez numa carta de 1794, escrita para o amigo Bernardo de Iriarte acompanhada de um conjunto de onze pequenos quadros:

Para ocupar minha imaginação mortificada pela consideração dos meus males, e para compensar em parte as grandes despesas que eles me ocasionaram, comecei a pintar um conjunto de quadros de gabinete nos quais consegui fazer observações que geralmente não tem lugar nas obras por encomenda, em que o capricho e a invenção não podem permitir-se livre curso (Goya apud Todorov, p.40).

Um quadro deste conjunto, intitulado *El pátio de uma casa de locos*, contém dois loucos nus lutando enquanto são vigiados, e é possível observar uma semelhança à uma cena de teatro em que atores e papéis se confundem. Esta imagem é a primeira aparição da loucura no trabalho de Goya que frequentemente permeará os trabalhos posteriores do pintor.

A loucura não tem ligação nem com o inumano nem com o demoníaco, não é uma simples curiosidade nem um descolamento heróico do indivíduo às regras sociais. Os loucos de Goya são ao mesmo tempo bizarros e familiares; é que, longe de nos ser estranha, a loucura está em nós, as margens da condição humana permitem iluminar-lhe o centro. Pode-se também pensar que o tema do confinamento, comum à prisão e ao manicômio, não veio do nada na mente de Goya, que a acaba de descobrir o isolamento imposto pela surdez. (Todorov, 2014, p.46-47)

Neste conjunto de 11 quadros podemos observar uma mudança na produção e na postura artística do pintor, se antes pintava encomendas aos reis e nobres depois da surdez ele se dá ao capricho de pintar seu próprio espírito, seu próprio gosto. Todo o trabalho de Goya está dividido em oito álbuns que os especialistas catalogaram com as letras do alfabeto e através destes álbuns podemos observar a mudança e a evolução artística do pintor. O álbum A é datado de 1796-1797 que apresenta imagens do mundo, como os majos (as), patrões e servos e casais, e na metade deste trabalho vemos uma mudança abrupta, Goya começa a pintar imagens satíricas que precederão Los Caprichos de 1799. Nestes quadros satíricos observamos um grande teor de sensualidade e sedução, além da constante ocorrência de mulheres e homens mascarados; as máscaras humanas profundamente se relacionam aos monstros das obras futuras, e podemos ver uma grande relação com o teatro:

O real não é o verdadeiro. Todo mundo constrói a própria identidade no cotidiano, o indivíduo acaba por fabricar para si uma série de personagens, cujos papéis ele assume segundo as circunstâncias. Mas aos olhos de terceiros, nada assinala que se trata de fabricações. Em contraposição, se o indivíduo usar uma máscara, em vez de deixar-se enganar por seu disfarce, torna-se consciente dele e não o esconde dos outros; se for bem escolhida, a máscara revela a pessoa, ao passo que o rosto a dissimulava. Ao impor tal máscara aos rostos que desenha, Goya exhibe ao mesmo tempo o caráter construído de cada indivíduo e aquilo que seus atos públicos escondem habitualmente: substitui as poses inconscientes e dissimuladas por máscaras escolhidas e chamativas. Esse uso da máscara faz pensar no teatro. *Encenado, o vivido deixa de ser óbvio*. Tornado espetáculo, ele se problematiza. *O homem se revela travestindo-se*. Para tornar críveis os papéis que desempenha em cena, o ator deve abastecer-se em profundidade de sua mente de cuja existência nem mesmo ele suspeitava. O personagem que ele cria – uma máscara afasta-se de sua identidade habitual, e ao mesmo tempo lhe permite tornar-se mais verdadeiro. Assim, *a ficção revela o mundo melhor do que o faz a existência*

ordinária: a máscara diz a verdade escondida pela fachada mentirosa da face nua (Todorov, 2014, p.61, grifos meus).

O conjunto de gravuras intitulado *Los Caprichos* contém 80 águas-fortes que acompanham legendas e foram produzidos provavelmente entre 1797 e 1798, sendo publicadas em 1799, e muitas foram inspiradas no álbum B.³² A palavra *Capricho* “é entendido no sentido de liberdade em relação às formas visíveis dos seres, e, portanto de direito à invenção, engloba todos os termos precedentes: Máscaras, Caricaturas e Sonhos” (Todorov, 2014, p.77). As ideias gerais baseiam-se no que o pintor espanhol entende por arte: observar e inventar, “o pintor busca representar uma construção mental, e não aquilo que vê com os próprios olhos, ele não imita as criaturas, mas o criador” (Todorov, 2014, p.78):

O objetivo de Goya não é conformar-se a uma beleza ideal, como quer a estética neoclássica, mas sim atingir a verdade oculta dos seres que ele representa. A própria oposição entre o ideal e irreal é abolida. Goya não se preocupa com o belo, o que ele quer é transformar a imitação (Todorov, 2014, p.79).

A imagem inaugural de número 43 contém a legenda *El Sueño de La Razón Produce Monstruos* e apresenta um homem sentado em uma cadeira debruçado sobre uma mesa com morcegos, pássaros e um lince que o espreitam. O homem sentado é o próprio Goya, como podemos observar no rascunho da imagem (fig.4). A gravura sofreu grandes modificações, os animais apresentados na versão final no rascunho não existem e no seu lugar vemos o rosto de Goya. O homem atormentado pela razão é o próprio pintor, é o artista e o processo de criação da obra em que a razão e o sonho intermeiam-se.

A gravura n^o 43 permite diversas interpretações relacionadas ao meio e à situação histórica que Goya vivia, segundo Castro (2000), a imagem tem fundamento político e social:

Através do *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*, Goya critica a Igreja e suas relações de força, impostas de cima para baixo, os

³² Os trabalhos de Goya foram organizados em álbuns de acordo com a data em que foram produzidos (Todorov, 2014).

“monstros” são apropriações lançadas no imaginário da época para controlar e manter o “povo” sob o poder da Coroa e da Igreja. Francisco Goya nos traz estes “objetos ausentes” através de imagens e de representações, tentando abrir os olhos daqueles que são tomados pela “verdade” da Igreja Católica da época. Goya deixa claro que estes monstros são produzidos pela Igreja, detentora do poder e indicando estar na fé a si a salvação da alma (CASTRO,2000,p.4).

Riva Cherif tinha o propósito de encenar obras não-comerciais e de autores novatos com “o intuito de educar o gosto do público para que fosse capaz de apreciar as apostas renovadoras de qualidade, o caráter didático será constante na trajetória de Rivas Cherif” (Rivas Cherif , 1991, p.69) apresentando assim uma peça que relaciona literatura e pintura, já que Rivas ressalta que é “inútil imitar a Goya *pintando*”(Rivas Cherif, 1991, p.301.Grifo meu.). A continuidade do título está na cena final da peça quando as personagens Livia e Blanca chamam o seu bebê de monstro, concluído assim o desfecho do título O sonho da razão produz monstros. A possibilidade de transferir uma arte a outra modalidade de arte é observada na fala de Rivas Cherif referente a ópera de Manuel de Falla *El sobrero de três picos*: “Não tinha nada ali de reprodução goyesca. Mas era Goya! Aquela jota (dança castelhana) final, sem nenhum traje autêntico, sem nada copiando nenhum modelo preciso, era a mesma inspiração de Goya transcendida a arte atual”³³ (Rivas Cherif,1991, p. 301).

A obra é apresentada como um drama único em forma de trio sobre um tema de Goya, sendo a primeira parte de uma trilogia satírica. Ryngaert (1996) deduz que o gênero é uma maneira com que o autor posiciona-se em uma bandeira cultural ou ainda pode ser um manifesto irônico do autor que resistente a tradição. A perspectiva satírica é algo diferente daquilo que nos é familiar através da literatura ou pintura e se relaciona ao conceito de grotesco que trata de “arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana” (Kayser, 1957, p.62).

O grotesco permite uma nova visão da realidade; Goya parece povoar a realidade com seus próprios monstros; a mistura de monstros e humanos demonstra que um mundo obscuro também está presente e Rivas Cherif busca explorar esta estética em sua peça, aproxima a sátira

³³ Nada allí había de reproducción goyesca. ¡Pero era Goya! Aquella jota final, sin un solo traje auténtico, sin nada copiando ningún modelo preciso, era la misma inspiración de Goya transcendida al arte actual

social e grotesco. A trama gira em torno da homossexualidade de duas mulheres, Lívia e Blanca, e do envolvimento amoroso com um terceiro elemento, o príncipe Maximiano. As mulheres manipulam o príncipe Maxim que se apaixona por Blanca, mas em um jogo engendrado pelas duas acaba engravidando Lívia. A cena final é o suicídio do príncipe, que enquanto se afoga na praia assistido pelas duas através da janela de casa.

Kayser (1957) se questiona se o grotesco poderia preencher uma forma literária em que desemboca a sátira social. Analisando a literatura de Edgar Alan Poe ele conclui que o uso da palavra grotesco acontece em dois planos: “para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e para designar o teor de estórias inteiras, onde se narrar o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro” (Kayser, 1957, p. 76).



Figura 1- Rascunho do aqua forte El sueño de la razón produce monstruos



Figura 2- Agua fuerte número 43 - El sueño de la razón produce monstruos

1.7 O Outro e o Monstro

Constantemente os monstros estão presentes no nosso cotidiano nas mais variadas formas, nas artes, literatura, pintura, filmes, religião, além de terem sido transformados em vídeos games, personagens infantis e também bonecos. Qual a razão desta transformação de um ser estranho e assustador em um ser cotidiano e até simpático? Duas hipóteses podem ajudar a compreender esta animosidade em relação aos monstros: a anomalia está banalizada e nós precisamos interrogar a humanidade do outro. Os monstros tem a função de provocar vertigens, de abalar nossas estruturas, de questionar o que nos faz humanos e o que nos faz (faria) monstros: “Os monstros existem não para nos mostrar o que somos, mas para o que poderíamos ser” (Gil, 2006, p.12). É como se na mente humana para se reconhecer humana precisasse reconhecer o monstro.

O fascínio atual pela monstrosidade se dá pela necessidade do homem em continuar acreditando ser homem e não monstro:

Tudo (na natureza) é humano (visto que o homem não é senão natureza e código genético) e tudo (no homem) é artificial, o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno da sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio (Gil, 2006, p.14).

Os monstros por si só apresentam características humanas físicas e psicológicas, um transpasse claro da fronteira humana; temos exemplos dos monstros mais clássicos: Frankenstein, um monstro feito de partes de cadáveres humanos, Nosferatu, um vampiro com sentimentos que se apaixona por uma mulher, o Lobisomem, o homem inconsciente da sua transformação em uma besta nas noites de lua cheia, Leviatã o monstro/demônio da inveja, Golem, da cultura judaica, feito de material inanimado, um tolo com formas humanas, A coisa (IT) de Stephen King, um monstro metamórfico que se nutre do medo e pavor dos humanos, inclusive, podemos ver claramente na história do médico e o monstro, que Dr. Jekyll e Mr. Hyde são facetas do mesmo homem. Até as crianças que brincam com bonecas Monster High cuja propaganda diz “Ser única, ser você, ser Monster High”. Dependendo da época em que aparecem, representam uma transformação proveniente dos costumes e crenças. Como podemos ver, através destes exemplos de

monstros, “o monstro não está fora do domínio humano, está no seu limite” (Gil, 2006, p.14). Como os limites estabelecidos pelo homem modificam, os monstros acompanham e até fazem parte desta ruptura.

Gil (2006) aponta que os monstros aparecem em períodos transitórios, de grande mudança cultural. A figura do Outro é a razão de questionar a humanidade. O ser humano parece ter uma grande dificuldade em aceitar o Outro, reconhecer o Outro e compreender o seu significado. A palavra Outro por si só aparece em diferentes âmbitos de pesquisa, na antropologia o contato com o Outro é o principal argumento de pesquisa, na tradução o Outro precisa ser reconhecido para que sua língua seja assimilada e respeitada, quando investigamos os monstros, Gil(2006) também traz a discussão do Outro como parte da compreensão acerca dos monstros : “O outro toma forma no intervalo que vai do Ego-homem ao animal e aos deuses resultado sempre em uma transformação da humanidade do homem. É na natureza dessa transformação que temos de definir em cada caso se quisermos compreender o significado do Outro”(Gil,2006, p. 17). O monstro é a desfiguração do Eu no Outro.

O homem carrega uma premissa de que não é monstro, mas que precisa saber e reconhecer quem ou que de fato é e nas diferenças, no limite entre ser ou não ser, o Outro é o parâmetro de comparação, o limite: “É por isso que as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite interno da humanidade do homem” (Gil, 2006, p. 17). É como se disséssemos que as características do monstro estão na percepção das diferenças entre o Eu e o Outro, se não nos assemelhamos fisicamente com o monstro, determinamos nas características psicológicas do monstro que faz dele um monstro. Se o monstro fisicamente flutua entre formas confusas de humano e não humano a característica física é um reflexo das suas deformidades morais: “É o Mesmo (eu) transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne” (Gil, 2006, p.18).

Lendo as teorias antropológicas e de tradução que constantemente caracterizam a língua e o reconhecimento da alteridade do Outro, na demência explicitada por Gil (2006), o corpo poderia ser entendido como uma metáfora da língua também. A língua do outro não é uma demência, uma loucura da minha própria língua? O Outro, o estrangeiro não é uma desconfiguração, uma mutação da minha própria língua, cultura e costumes?

Na água-forte de Goya o artista parece reconhecer os monstros na sua própria origem, na sua concepção de Eu, uma aceitação do Outro no

próprio pintor. Os seus quadros e águas-fortes acompanham legendas que não julgam a estranheza das imagens de homens com cabeça de animal ou outras deformidades, o pintor entende o monstro, a mutação da sua pessoa como uma faceta humana que homens compartilham e é isso que ele questiona baseado nas mudanças e representações do modo de vida através das mudanças de tempo, espaço e costumes.

Os monstros inquietam a razão, objeto e objetivo do movimento Iluminista; está na demonstração da fragilidade da razão o motivo pelo qual Goya e outros pintores invocam os monstros. A racionalidade humana, a necessidade que temos como classificarmo-nos como racionais é colocada à prova quando se observa que historicamente a razão não é imutável. A desordem do mundo conhecido ocorre quando os âmbitos da racionalidade são postos à prova. Ações consideradas irracionais em um tempo, em outro são perfeitamente aceitáveis; quando as normas estabelecidas são burladas pela liberdade do homem com faceta de monstro carregado de deformidades morais e físicas, o limite entre razão e sonho é perturbado. Por esse motivo é que nos períodos de transição cultural vemos uma maior ocorrência de monstros, as aberrações de antes recebem hoje aspectos humanos, e os humanos recebem aspectos monstruosos.

Ao delimitar uma zona de crença da razão, os monstros escondem-lhe as fronteiras: o existente está ali, e não poderia lá não estar, fora desses limites, não há senão demência e desordem, um mundo sem leis (monstruoso). A nossa normalidade torna-se referente absoluto de toda a norma, apesar de ela própria não se sustentar senão por essa exclusão (operação não racional, mas que possibilita a aplicação da razão ao real) (Gil, 2007, p.19).

Gil (2007) no seu livro *Monstros* se limita a indicar na relação extraordinária das mutações e no interesse na monstruosidade a compreensão do que acontece atualmente “sob o nosso olhar, nos corpos e pensamentos do corpo humano” (Gil,2007,p.19) esta intenção é compartilhada no teatro didático de Cherif, também discutido por Bretch, uma arte que faz pensar e questionar, neste caso as fragilidades da racionalidade através do ícone do monstro camuflado entre as rupturas culturais e temporais. O aspecto didático da obra de Rivas Cherif que faz parte de uma trilogia não terminada chamada *Museo Secreto*, nos dá uma pista de que o dramaturgo busca trazer na história

da arte espanhola um resquício desta discussão acerca da razão e da moralidade. O título *Museo Secreto* desemboca no seu interesse na arte como uma representação da história e como o ponto de partida para analisar a sociedade espanhola e os pensamentos humanos.

Praxédes, o bebê sem sexo definido, chamado de monstro por Livia e Blanca, é a alegoria da concretização de ir além do limite estabelecido, a sua origem conturbada representa as condições em que surgem os monstros, na ruptura da razão, da racionalidade. Todos os personagens da peça rompem essa barreira pré-estabelecida, contestam seus papéis na sociedade, renegam seus destinos previamente estabelecidos. O príncipe não pode mais ser príncipe porque não seguiu as normas do exercício, deixou a desejar no que a sociedade esperava da construção masculina. Blanca é uma jovem pintora que se refugia do seu pai e do papel feminino em uma operação para a retirada das entranhas. Livia quer atravessar a barreira do tempo, deixando sua semente e sendo imortal através de um descendente, seu filho. Os personagens, inclusive Praxédes, rompem com as amarras sociais, principalmente aquela que condiz com a de construção de gênero. No terceiro ato em que discutem quais nomes combinam com sua identidade, buscam a sua representação na sociedade, projetam suas próprias figuras sociais, suas diferentes máscaras, de acordo com as normas regentes da época.

Gil (2006) ressalta que o “signo do ser humano é dado pela capacidade de reproduzir a vida da comunidade: é homem aquele que sabe seguir as regras sociais que asseguram a sobrevivência individual e coletiva” (Gil, 2006, p.91). Para ser homem é preciso se submeter e fazer parte de uma cultura; no caso de Maximino que se suicida no final do terceiro ato, fica claro que ele não admite a sua discrepância em relação à sociedade em que estava inserido e nem à quebra de valores que Livia e Blanca o arrastam, o seu desejo de ser integrado e parte de uma sociedade é anulado porque ele não cabe nem em uma nem em outra.

A teratologia é o ramo da ciência que estuda as deformidades orgânicas, que são consideradas monstruosas. Praxédes e sua alegoria de monstro fazem parte de uma tradição que até o século XVIII associava o nascimento do monstro à podridão matricial. Livia quebrando os paradigmas da sociedade, criando um filho com duas mães e rechaçando o pai, infringe um efeito de corrupção no corpo do feto, fazendo-o monstro: “o filho carrega com ele, na sua anomalia física a descoberto, visível ao olhar de todos, a alma da mãe” (Gil, 2006, p.91). Essa tradição de responsabilizar a mulher pela deformidade do filho nada mais é do

que um reflexo de uma sociedade misógina; a mulher quase sempre é uma antagonista dos feitos do homem.

Segundo (Gil, 2006) monstro é sempre um excesso de presença; o monstro sempre mostra o irreal verdadeiro; é no monstro que se concretiza a ruptura do real e do irreal:

Por que razão a imagem monstruosa nos comunica um excesso de ser? Porque manifesta maior realidade de objeto, mais pormenores, mais conteúdo que uma imagem vulgar. Mas tal não basta para produzir mais ser, pois o que o monstro dá a ver, para lá da materialidade das coisas vistas, é o que subentende delas. O transbordamento que o monstro veicula ultrapassa o conteúdo representado, está para lá da sua origem e da sua causa. O que existe de irrecusável no monstro é esse excedente absoluto de substancia, para além dos modos: há uma prova ontológica da existência do monstro que, do excesso de realidade dado na sua representação conclui a certeza da sua existência e isto tem certamente algo a ver com o estatuto quase real (e simbólico) dos monstros biológicos.

Todos os monstros que citei, aqui além do Praxédes da peça de Rivas Cherif, existem pela criação do homem e a única razão de eles existirem é fazer o homem pensar na sua própria humanidade. Conforme afirmou Gil (2006), um estudo dos monstros provavelmente exprimiria a trajetória das definições que o homem escolheu e construiu para si mesmo e para a sociedade em que vive. Tão forte é a necessidade do homem de legitimar a sua humanidade, de procurar uma lógica na sua existência, que os monstros aparecem em diversas línguas, culturas e época.

O monstro aparece como uma fuga das características que definem o ser humano, apesar de buscar uma estabilidade de ser humano real e definido por um limite, a monstruosidade aparece quase sempre acompanhando o homem no desejo de conhecer o que lhe causa estranheza, em um movimento de aproximação e recuo do limite imposto pelo real e irreal. As deformidades humanas aproximam o homem da divindade e do sobrenatural. Esse movimento de aproximação e recuo muito tem a ver com o reconhecimento e aceitação

do Outro, termos encontrados em discussões na tradução e na antropologia:

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contrastes, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstrosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vetores opostos: uma tendência à metamorfose, e o horror, o pânico de se tornar outro (Gil, 2007, p.126).

O pânico do Outro se concretiza através das deformidades morais e físicas, pânico esse atropelado pelas obras de Goya, que se pinta como parte de tal monstrosidade, e de Rivas Cherif, que inventa os acontecimentos que antecipam o nascimento de um monstro, Praxédes. Ambos criaram suas obras em épocas de ruptura, Goya no Iluminismo e na ruptura com as tradições e com a Igreja, Cipriano Rivas Cherif no meio de transformações políticas e sociais, baixo censura pré-Guerra Civil Espanhola.

No próximo capítulo, discuto sobre as questões de intermedialidade, porque ela é essencial para tecer o fio condutor entre peça e quadro e promover o encontro dos sentidos, das intenções subjetivas ou aparentes, na formação das percepções do leitor e do público. Reviver e resgatar o tema da fragilidade da razão combinada através do argumento da peça satírica e da complexidade dos personagens é a proposta de teatro didático de Rivas Cherif. A condição de ser humano adaptando-se e sobrevivendo à sociedade é questionadora, é por causa do meio em que vivo que sou definido humano ou é por causa do meio em que vivo que sou definido monstro?

A peça lida ou encenada em 2015 carrega consigo o peso de romper paradigmas e aproximar os homens e seus supostos monstros, monstros que causam pânico, mas que também traçam através da história sua própria definição de humanidade, real e irreal.

CAPÍTULO II – REFLEXÕES SOBRE A INTERMIDIALIDADE – METAPICTURALIDADE TEXTUAL NA TRADUÇÃO DA PEÇA

Buscando cercar a obra e a sua tradução, apresentei no primeiro capítulo a trajetória do autor Cipriano Rivas Cherif, suas propostas de renovação teatral e também alguns aspectos referentes à peça *Un sueño de la razón*, como o título e o tema. Utilizei o título para fazer uma breve introdução ao trabalho de Francisco Goya e uma análise crítica da água forte *El sueño de la razón produce monstruos*. Neste capítulo apresento como as questões de intermedialidade interferiram na minha percepção da peça e conseqüentemente na tradução da obra.

Em 1928 Rivas e Garcia Lorca trabalharam em colaboração na peça *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que não foi encenada pois no dia da estreia a mãe de Alfonso XIII morreu e a sala Rex do grupo El Caracol foi fechada pela censura, depois de García Lorca continuar ensaiando a peça que infelizmente só seria apresentada anos depois. Apesar do projeto não ter dado certo, Rivas Cherif e Lorca trabalharam juntos em outros espetáculos; em 1930 Cherif dirige a peça *La Zapatera Prodigiosa* de Lorca e em 1934 García Lorca estreia *Yerma* cujo Rivas Cherif é diretor artístico. O trabalho colaborativo com García Lorca parece ter influenciado Rivas Cherif na escrita de sua própria peça. García Lorca fez parte da Geração de 27, um grupo de amigos que celebrava os trezentos anos da morte de Luis de Góngora y Argote, poeta e dramaturgo espanhol do Século de Ouro. Este grupo vanguardista buscava romper com o teatro puramente comercial, aproximá-lo do povo e incorporar novas tendências vanguardistas sem deixar de lado as tradições, relacionando o passado e o presente na arte espanhola. A influência da Geração de 27 também é observada na encenação da peça *Nacimiento* de 1932.³⁴ A peça *Un sueño de la Razón* é dedicada a uma obra do pintor Goya no qual transforma a arte do ver (gravura) em um espetáculo que reúne todos sentidos: visão, audição, corpo, movimento, luzes, espectadores em um espaço fechado: o teatro.

2.1 Categorias Intermediais

Irina Rajewsky (2012) no artigo “Intermedialidade, Intertextualidade e Remediação – Uma perspectiva Literária sobre a intermedialidade” tem como objetivo prático “identificar o valor distinto

³⁴ En cuanto a los clásicos, por un lado, fueron objetivo prioritario en los proyectos renovadores de Rivas; por otro, un montaje como *Nacimiento* conjugaba muy fácilmente con el interés por la poesía tradicional puesto de moda por algunos poetas del 27.

heurístico e prático de tal concepção, um valor que será contextualizado dentro do campo mais amplo de várias abordagens à intermedialidade até agora existentes e de seus diversos objetivos” (Rajewsky, 2012, p.17). A autora oferece três subcategorias de intermedialidade, e a peça de Rivas parece ter lugar nas subcategorias de *referências midiáticas* e de *transposição midiática*.

Antes de mencionar as subcategorias, parece importante definir o que é Intermedialidade e estudos Interartes. Considerando a complexidade da língua(gem), existe uma dificuldade em conceber e construir uma base teórica para tais estudos, como aponta Claus Clüver no artigo “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media”. Segundo o autor, a Literatura Comparada tem a tarefa de se ocupar das relações textuais, mas independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e com outras artes, lança questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. Para o Comparativismo “tratava-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação” (Clüver, 2006, p.14). O problema era que nem sempre o objeto pertencia a uma área isolada e relacionava-se a outras artes e mídias, tendo assim o reconhecimento de que a intertextualidade também significa intermedialidade. O autor aponta que para os semioticistas “uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam” (Clüver, 2006, p.14).

É pouco provável que no contexto espanhol a peça, iniciando pelo seu título, não remeta à obra de Goya e o Clüver (2006) apresenta na sua teoria a definição de textos multimídias que se aproxima da proposta de intermedialidade impressa por Rivas Cherif:

“o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER,2006, p.20).

Voltando às categorias de Rajewsky (2012), a transposição midiática tem a ver com o modo de criação de um produto, ou seja, a transformação de um determinado produto de mídia ou do substrato em

outra mídia (Rajewsky, 2012, p.24). As referências do quadro de Goya no texto dramático de Cipriano poderiam se encaixar nessa subcategoria proposta pela autora em que a obra escrita seria uma transformação da gravura. A outra subcategoria é a de *referências intermidiáticas*, que são referências em um texto a um filme/quadro/música através da evocação das técnicas utilizadas. Nessa categoria estão a musicalização da literatura, as referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia, a éfrase, entre outras (Rajewsky, 2012).

Neste capítulo apresento os conceitos da intermedialidade presentes na teoria de Lars Elleström com o objetivo de reconhecer e estabelecer os mecanismos comunicativos e estéticos presentes na peça de teatro e no quadro e quais as possíveis interferências do quadro *El sueño de la razón produce monstruos* na recepção da peça *Un sueño de la razón*. É impossível negar que a peça se realiza por completo no palco e que parte da sua realização se dá também pelas percepções do quadro *El sueño de la razón produce monstruos*. A intertextualidade presente na peça escrita desemboca e fortalece a conexão com o quadro de Goya. Parcialmente as obras se cruzam quando as percepções da peça precisam das percepções do quadro para que formem um todo na mente do público. Reconhecendo a intermedialidade da peça, parece impossível traduzir com o intuito de domesticar já que isso resultaria numa grande parte/perda das possíveis concretizações teatrais. Pavis (2002) ressalta, na sua teoria de concretizações, que a T1 depende das outras concretizações, T2 e T3. Quando eu traduzo, eu tenho o intuito de permitir que intermedialidade se concretize nas futuras recepções do público; a minha tradução busca ressignificar a peça para o público brasileiro.

2.2 O que é mídia e intermedialidade?

Não é incomum levantar paredes apenas para abrir portas e é isso que defende Lars Elleström no artigo “The Modalities of Media: A model for Understanding Intermedial Relations”. O autor propõe discriminar teoricamente as diferentes produções artísticas e suas percepções para entender como estas se relacionam, ou seja, o autor sugere um método de investigação das características e das percepções de um material e como essas delimitações podem ser relacionadas e interpretadas. Utilizo o método de Elleström para encontrar os vãos (gaps) da intermedialidade entre o quadro de Goya e a peça de Rivas Cherif e com o intuito de compreender os mecanismos estéticos e comunicativos que ambas as obras desempenham. Segundo Elleström,

para os humanos nada existe sem percepção, e é crucial distinguir teoricamente o material e as minhas percepções deste material, ou seja, quais características fazem parte da obra, e quais fazem parte da percepção da obra e quais as suas implicações, neste caso, quais implicações influenciaram na minha tradução teatral que buscou manter a interferência de uma outra matéria artística, a água-forte de Goya.

Inicialmente, o autor nos dá a definição de Intermidialidade: é uma condição geral para compreender os mecanismos estéticos e comunicativos de um material. Essa vaga definição é compreendida quando vinculada a outros conceitos, como o de intermédio (medium) e o de modalidade (modality/ mode). Essa teoria utilizada para a arte parece ser semelhante à utilizada pela análise de discurso francesa que apresenta o conceito de interdiscursividade como “uma articulação contraditória de formações discursivas que se referem a formações ideológicas antagônicas” (Courtine apud Charadeau, 2014, p.54), ou seja, um “conjunto de discursos que mantem relações de delimitação recíproca uns com os outros” (Courtine, apud Charadeau, 2014, p.288). O termo intertextualidade, introduzida por Kristeva (2014) na literatura, é uma variante de interdiscursividade que se define pelo “conjunto de relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos” (Kristeza apud Charadeau, 2014,288).

Elleström parece buscar o conjunto de relações que uma mídia (onde a arte também está inscrita) mantém com outras mídias como o podemos observar em tal afirmação: O fenômeno pelo qual as propriedades de todas as mídias se cruzam parcialmente e o estudo deste mesmo fenômeno são chamados de intermidialidade³⁵(Elleström,2010, p.4).

Os conceitos que não podem ser desassociados de intermidialidade são o de intermédio e de modalidade. O intermédio (medium) é um canal de mediação de informação e entretenimento em que, segundo o autor, a arte pode ser considerada um canal de informação e entretenimento. A modalidade (modality) é entendida como qualquer recurso semiótico que produza significados em contexto social verbal, visual, linguagem, imagem, música, sons, gestos, discurso, etc. Relacionando os canais de informação e comunicação com os recursos semióticos (de percepção do mundo), podemos explicar como as mídias estão relacionadas entre si, o que elas têm em comum, em quais caminhos se diferenciam e também como essas diferenças estão

³⁵ The phenomenon whereby the properties of all media partly intersect and the study of this same phenomenon are called intermediality.

relacionadas pela intermedialidade. Para o propósito do autor, os aspectos físicos isolados dos aspectos puramente sociais se tornam muito estreitos; então ele ressalta que seu objeto é a confluência, o encontro dos materiais, o que se observa do material e o social entorno daquele material.

Elleströn(2010) explica que existem dois tipos de mídia, a qualificada e a básica; essas categorizações estão baseadas nos dispositivos e nas modalidades que compõem cada uma. Uma mídia qualificada é aquela composta por quatro modalidades mais dois dispositivos e a mídia básica é definida pelas quatro modalidades, ou seja, elas são definidas pela maneira como são feitas; um quadro é composto pelo dispositivo “materialidade demarcada”, a mídia pintura inclui desde serigrafia até quadros e também apresenta os dispositivos “espaço cognitivo”, “percepção do tempo” e tempo e espaços virtuais que compõem a modalidade espaço temporal. Uma peça de teatro, por exemplo, apresenta todas as modalidades de recepção e é composta de diversos dispositivos, corpos demarcados, tempo e espaços virtuais, além de fazer ouvir, ver, cheirar, sentir e evocar a criação de sentidos através de convenção e proximidade. As relações de intermedialidade podem ser encontradas em mídias qualificadas e mídias básicas e são consideradas abstrações; a integração de uma mídia básica ou qualificada é entendida como intermedialidade. Apesar de delimitar a arte, as fronteiras estão ali exatamente para serem ultrapassadas.

O autor apresenta uma tabela para tentar analisar os sistemas de informação e suas significações:

Modalidade	O que é a modalidade	Dispositivos	Mídias
Material	A interface corporal latente do meio; onde os sentidos se encontram com o impacto material.	Corpos humanos Materialidades demarcadas Materialidades não demarcadas	Peça Un sueño de la razón de Rivas Cherif. Agua -forte Un sueño de la razón produce monstruos de Goya.
Sensorial	Os atos	Ver	Peça

	físicos e mentais de perceber a interface do meio através das faculdades sensoriais.	Ouvir Sentir Degustar Cheirar	Un sueño de la razón de Rivas Cherif. Água-forte Un sueño de la razón produce monstruos de Goya.
Espaço temporal	A estruturação da percepção sensorial da interface material dentro de experiências e concepções de tempo e espaço.	Espaço manifestado na interface material Espaço Cognitivo (sempre presente) Espaço virtual Percepção do tempo (sempre presente) Tempo virtual	Peça Un sueño de la razón de Rivas Cherif.
Semiótica	A criação de significado no espaço temporal concebido através das diferentes concepções de pensamento e interpretação de signos.	Convenção Semelhança Proximidade	Peça Un sueño de la razón de Rivas Cherif. Água-forte Un sueño de la razón produce monstruos de Goya.

Fonte: ELLESTRÓN, 2010, p.36, tradução nossa.

Através destas categorias de percepção busco identificar em quais modalidades os aspectos tradutórios podem influenciar na encenação da peça. Procuo buscar alguns resquícios artísticos que podem ser mantidos e que podem reproduzir ou exprimir aspectos perceptivos que Rivas Cherif queria exprimir com a sua peça. Eu coletei evidências perceptivas que se encaixam nessa tabela de Elleström (2010), para significar, de acordo com as minhas leituras a peça *Un sueño de la razón*. Os mesmos mecanismos utilizados por Rivas Cherif para imprimir uma relação da peça com a obra de Goya podem ser identificados e demarcados para auxiliarem na tradução da peça.

Na tabela apresentada anteriormente, a modalidade semiótica é definida como a criação de significado no espaço temporal concebido através das diferentes concepções de pensamento e interpretação dos signos que tem como dispositivos: convenção, semelhança e proximidade, que é a modalidade que mais ressalta a intermedialidade entre quadro e peça. A partir desta modalidade é que podemos descrever a metapicturalidade textual da peça de Rivas Cherif. Louvel (2001) define o pictural como o “surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas” (Louvel, 2001, p. 47). Winner define a descrição pictural como “a prática que consiste em descrever pessoas, lugares, cenas, *como se fossem quadros de pintura, ou temas de quadros, e a utilização de objetos estéticos para enfatizar os desenvolvimentos temáticos*” (Winner apud Louvel, 2001, p.47).

Un sueño de la razón de Cherif insere no tempo da peça e na fala dos personagens um objeto espacial, o quadro de Goya. A sua função “é dar ao texto um verniz erudito, um alcance didático e até mesmo estético” (Louvel, 2011, p.62). Utilizando o quadro, o autor compartilha uma linguagem artística cujo referente estará ao alcance do leitor. Dessa maneira o dramaturgo sugere uma película, uma interposição do visual, uma camada suplementar de representação que satura o texto e produz um efeito estético. (Louvel, 2001, p.63).

Como citei no capítulo anterior, Rivas Cherif escreveu que era “inútil imitar a Goya *pintando*” (Rivas Cherif, 1991, p.301. Grifo meu.) Através da leitura do livro *Cómo Hacer Teatro* (1991) e de outros textos e teorias apresentados no capítulo anterior, a relação entre pintura e peça é concretizada: “Os marcadores do pictural poderão ser explícitos e aparecer como tais, produzindo um efeito de citação direta; ou então ser claramente reconhecidos pelo autor e comprovados por sua correspondência, seus ensaios críticos, etc.; enfim, poderão figurar

indiretamente, mas permanecendo encodados no texto de maneira indiscutível (Louvel, 2011, p.49) .

Na modalidade Espaço temporal se constitui a estruturação da percepção sensorial da interface material dentro de experiências e concepções de tempo e espaço está a inserção do objeto espacial, a obra de Goya, é o espaço manifestado na interface material, a inserção da subjetividade inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento como na cena das mulheres desnudas, o movimento e a ausência de movimento (Louvel,2010, p.49).

Neste âmbito encontramos o título da peça *Un sueño de la razón* e a legenda da água-forte de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*. A semelhança entre os títulos é reforçada no desenvolver da peça quando o bebê que nasce é chamado de monstro. Rivas Cherif propõe que sua peça seja um dos sonhos da razão, dentre tantos possíveis. A semelhança entre títulos e legenda invoca as percepções anteriores do quadro de Goya; nele o artista está sonhando e é a partir dos seus sonhos que os monstros são produzidos. Podemos observar que Rivas Cherif se posiciona como mentor dos monstros, assim como Goya no rascunho do agua forte também é mentor de seus monstros, e é a partir dos personagens e do enredo que seus monstros são materializados. A semelhança invocada por Rivas Cherif é mais clara para os espanhóis, já que Goya é espanhol. Para aproximar o público/leitor brasileiro sugiro uma pequena fala que apresente tal contexto, mesmo que apenas com marcações de tempo para ajudar a localizar o leitor/público.

Elleströn (2010) considera o teatro como uma combinação de múltiplas interfaces: Ondas de som, superfícies que são planas e não planas que tem tanto um caráter estático como de mudança, e que também apresenta a interface corpórea muito específica dos corpos humanos (Eleströn,p.17,2010)³⁶. Ou seja, o teatro apresenta uma complexibilidade de signos, além do signo verbal, e se a peça de Rivas Cherif foi encenada em 1929, os resquícios da pictorização podem estar em signos além dos signos verbais, além do próprio texto.

O texto de Cherif não possui didascálias e isso pode ter se dado pelo fato de que ele escreveu, dirigiu e atuou na peça, apesar de não existirem didascálias, algumas marcações podem contribuir para o

³⁶ Must be understood as a combination of several interfaces: sound waves, surfaces that are both flat and not flat and that have both a changing and static character, and also the very specific corporeal interface of human bodies(ELLESTRON, p.17, 2010).

imaginário do público em maior escala do que para o leitor. Os títulos são descritivos, Entrada do Príncipe, por exemplo. Entretanto, ler o nome de uma cena titulada Cena Culminante das duas mulheres desnudas, é muito diferente de assistir uma cena em que duas mulheres estão nuas em um diálogo, enquadradas como se fossem as Majas Desnudas pintadas por Goya. Se a poesia faz falar a obra de arte, o teatro faz sentir, o teatro dá corpo e som ao quadro de Goya.

Como Rivas Cherif propôs um teatro didático, parece natural que busque orientar o seu público, a figura 2 localizada na página 29, neste caso é um “ponto de vista que revela pressupostos éticos e estéticos” (Louvel, 2001, p. 63). O dramaturgo parece querer representar o pintor Goya através de seu Capricho mais famoso, um triângulo homossexual que pode ser interpretado como facetas da arte do pintor que estão diretamente relacionadas às trajetórias, fases do pintor através do seu próprio quadro. E nessa representação da trajetória artística do pintor, esbarramos no forte movimento iluminista, contestador da tradição e enaltecedor da luzes, da razão. Na primeira inserção temos o visível, uma história que abrange a polêmica e o drama na relação dos três personagens; na segunda interface recebemos as referências ao quadro diluídas em cenas, em falas, em personagens, em roupas, em enquadramento e posição dos atores; na terceira interface fazemos as conexões mentais, os entrelaçamentos de sentidos e significados combinados entre peça e quadro. Apresentei algumas interpretações no capítulo anterior que podem indicar a direção dos significados da peça.

Já que a compreensão de uma obra nem sempre é plena, através das minhas percepções como tradutora busco manter inferências que correspondem a possíveis significações da peça. A questão problemática de traduzir a peça para o português é: o referente da peça está ao alcance do público/leitor? No contexto brasileiro pode não estar, por isso optei por reforçar aspectos da peça que poderiam ser mais próximos do público espanhol e que podem ficar distantes do público brasileiro. Acrescentei didascálias para guiar uma encenação, mas que também podem engrandecer as imagens criadas pelos entrelaçamentos mentais do leitor da obra, como podemos observar em Louvel(2001):

Ao utilizar as fontes picturais mais comuns, o autor sabe que pode alcançar o leitor, compartilhando uma linguagem artística cujo referente estará ao alcance deste último.(...) O pictural acrescenta algo ao texto, ele exerce o papel de termo comparativo da comparação, uma

verdadeira abordagem figural(...) Sucede-se, então a interposição do visual, camada suplementar de representação que satura o texto e produz um efeito estético (Louvel, 2001, p.63).

Segundo Elleström (2010), o teatro é a arte mais completa, e para concretizar a modalidade material, baseada na foto tirada da única apresentação da peça (Figura 2, p.29) sugiro uma vestimenta que exprime uma relação com os significados ocultos, uma suposta alegoria de Rivas Cherif, independente de qual ela seja. Segundo Pavis (2002) T1(concretização textual) e T2(concretização dramática) são construídas a partir de um análise dramática e , analisando a única foto da peça podemos observar que as duas mulheres, Livia e Blanca, estão vestidas de maneira similar: ambas vestem uma saia e blazer pretos, com camisa branca e uma pequena gravata borboleta, usam sapatos pretos similares e seus cabelos são curtos, lisos e escuros. O fato das duas personagens mulheres Livia e Blanca, terem nomes que significam a mesma coisa, pode sugerir que o autor buscava mostrar duas facetas de uma mesma coisa semelhante, mulher ou arte. Na cena intitulada Cena culminante das duas mulheres desnudas, adicionei uma anotação referente à posição das duas mulheres nuas em cena, fazendo referência às Majas Desnudas pintadas por Goya. Reconhecendo que os leitores brasileiros podem ou não receber o referencial essencial para a concretização final da peça, inseri uma pequena fala que remete a Goya e ao teatro pré-guerra Civil Espanhola.

A analogia de uma peça com um quadro torna a cena uma imitação da pintura; ela permite que o texto se desenvolva em uma moldura que temporaliza a cena, no século XIX; os quadros vivos foram muito famosos no teatro e na ópera. O quadro vivo traz o encontro dos gêneros semióticos e estão “ao lado da representação nos dois sentidos da palavra: no sentido de vicariância e de apresentação secundária, figurados pela metáfora dupla do ator e da diplomacia” (Louvel, p.57). Apesar de não haver nenhuma indicação para que as cenas sejam “molduradas”, esse recurso poderia ser utilizado para ressaltar a relação das obras e, como tradutora, propus isso em uma das cenas.

A peça de Rivas Cherif, que como a maioria das peças teatrais apresenta signos além dos verbais, tece um fio condutor, uma materialidade de outro tempo e espaço, ela é um fenômeno: “A oscilação entre imagem e texto é como uma cicatriz textual, uma costura mal feita, um sintoma – o do surgimento/desaparecimento do fenômeno” (Louvel, 2011, p.64). O fio se reforça nos elementos textuais e não

textuais de alegoria propostos pelo autor e que se vistas de longe podem beirar à fragilidade ou ao subjetivo, e a escala de picturalidade depende também das percepções e cultura do leitor/publico:

“Artefato bimídia, a imagem vem ritmar o texto produzindo um híbrido de texto trabalhado no modo da fuga e do contraponto, ou ainda da síncope. Uma ascensão, um *tempo* ligado à carga poética do texto, logo, um ritmo. Assim poderíamos definir o maior ou menor grau de picturalidade de um texto de acordo com seu grau de saturação pictural, desta vez no nível macrotextual” (Louvel, 2001, p.65).

Entendo que a intermedialidade está relacionada também à sinestesia e deve ser explorada; os nossos sentidos não estão guardados em caixas fechadas e separadas, o odor é a ponta do sabor, escutar e falar são facetas da mesma moeda:

Se a escrita e a pintura estão ligadas desde as origens pelo desenho, pela marca escritural, pelo traço, é porque o rastro de um texto é também o de uma voz, a escrita fonética representando a *phonè*, dando forma à primeira representação mimética. O que ouvimos, a voz, também está ligado ao desenho (contorno), aquilo que vemos. Triunfo da sinestesia (Louvel, 2001,p.65).

Refletir sobre a intermedialidade permite que sentidos sejam combinados gerando uma riqueza de sentidos e significações. A combinação dos dois sentidos é a via de acesso do fenômeno. A visão (quadro) e a voz(texto, texto teatral) tecem um ritmo:

O ritmo, por exemplo, seria produzido pelo entrelaçamento do visual e da voz, do visível e do legível, absorvendo portanto, a aparente contradição, a tensão entre dois sistemas semióticos, revelando aquilo que um nos ensina sobre o outro, colocando o corpo em texto(Louvel, 2001, p.65).

Louvel (2010) ressalta que a “A energia produzida pela pintura colocada em palavras, a energia na e pela pintura suscita uma imagem

poderosa que deixa um rastro mnésico indissociável da partitura vivida pelo leitor. Uma escrita “criptada na pintura”(Louvel,p.66) combina com os objetivos artísticos de Rivas Cherif que se desdobram na ousadia do teatro de vanguarda, didático, que ensina que misturar elementos estéticos e culturais compõe uma nova forma de percepção da arte para o público.

CAPÍTULO III - O TEATRO : A TRADUÇÃO CULTURAL

3.1 A tradução do texto dramático – O tradutor como mediador cultural.

Traduzir não é um trabalho fácil, e um ponto crítico de uma tradução é lidar com as escolhas tradutórias que culminam em perdas de forma e/ou conteúdo. Obviamente as perdas tradutórias de um manual de instruções podem causar grandes transtornos ao ligar uma máquina ou ao montar um móvel, mas quando se traduz arte não é possível medir todas as perdas e é a partir desta constatação que o tradutor busca estratégias para significar a sua produção e justificar suas escolhas.

Berman(2013) diz que “a tradução só dependeria de uma metodologia se ela fosse apenas um processo de comunicação, de “transmissão de mensagens” de uma língua de partida a uma língua de chegada” (Berman,2013,p.90). Apesar das diversas teorias de tradução que contemplam essa concepção, Berman (2013) ressalta a diferença entre uma mensagem e um texto, a tradução de uma mensagem depende de uma metodologia, a tradução de um texto, não. Quando a literatura se coloca no ato de comunicação ela faz exatamente o contrário, ela torna-se não-comunicação. Estas constatações apresentadas por Berman trazem à tona a sensibilidade e profundidade necessárias ao ato tradutório que nada se parece com uma atividade mecânica de “passar de uma língua a outra”.

A pluralidade e diversidade das línguas é a razão da existência da tradução, embora essa heterogeneidade possa parecer uma catástrofe linguística irremediável, Ricoeur (2011) a considera uma condição humana normal. Ele trata a tradução por duas vertentes teóricas especulativas: uma se baseia na sua impossibilidade, relacionada à heterogeneidade radical entre as línguas e a outra considera a sua possibilidade, a partir da busca por uma linguagem universal. A tradução é um risco, a teoria serve para justificar e resistir e Ricoeur (2011) refuta a ideia platônica de língua pura de Walter Benjamin (2008). Para ele esta nostalgia pela perfeição não ajuda na prática tradutória.

O conceito de intraduzibilidade dentro da linguística baseia-se nas diferenças sintáticas, morfológicas e fonológicas entre as línguas que impossibilitam a equivalência entre elas. Ricoeur (2012) defende que o ato tradutório não deve ser impedido por estas diferenças, incitando ao tradutor encontrar e criar estruturas em nossa língua ou em

outra língua. O movimento tradutório é o que mantém as línguas vivas, uma transformação infinita.

A impossibilidade da qual fala Ricoeur é uma recorrente nos estudos tradutórios. Fidelidade e traição permeiam o imaginário dos tradutores e teóricos. Benjamin (2008) relaciona a liberdade tradutória exatamente ao conceito de Língua Pura:

Precisamente nela (Língua Pura) se autentica a liberdade da tradução como nova e mais elevada prerrogativa. Não é do significado da comunicação que ela recebe o seu fundamento, aliás porque a tarefa da fidelidade é precisamente emancipá-la deste significado. Pelo contrário a liberdade do tradutor afirma-se em termos da função da Língua pura sobre a sua: libertar na sua própria essa Língua pura que esta desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor (BENJAMIN, 2012,p.40).

Segundo Berman (2013), na tradução há um certo valor de verdade, as relações de ética e fidelidade sempre acompanham o tradutor. “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (Berman, 2013, p.95). A antropologia apresenta uma reação ao Outro que de fato pode ajudar o tradutor a sustentar a instabilidade do ato de traduzir. O caminho instável até o Outro constantemente é percorrido pelo antropólogo, inquietude, o reconhecimento de que o outro vive e fala, a alteridade da qual o antropólogo é testemunho é impreterível ao trabalho do tradutor; todo tradutor tem um pouco de antropólogo. Tais reflexões acerca do Outro parecem intrínsecas à tradução e a ética de traduzir.

O maior estranhamento na tradução de *Un sueño de la razón* é o distanciamento temporal e cultural. Apesar do português brasileiro e do castelhano terem semelhanças linguísticas estruturais, a peça traduzida é de 1929 e a sua tradução representa o resgate de um período de renovação teatral e política de um determinado contexto cultural europeu de vanguarda como mencionado no capítulo anterior. A tradução historicamente tem função também de resgate. Traduzir um texto antigo é resgatar a história social e a produção de arte daquele tempo. Literatura e História apresentam limites frágeis. Traduzir literatura também é traduzir um aspecto da história, a produção artística de um determinado tempo.

Benjamin (2008) aponta que a obra original não pede uma tradução, a tradução não afeta nem tem um resultado positivo relacionada ao original, mas a obra traduzida apresenta uma conexão estreita e íntima, uma “conexão natural”. A vida e a sobrevivência de uma obra estão ligadas intimamente à tradução: “A tradução é posterior ao original e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época de sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas” (Benjamin, p.27, 2008).

Benjamin (2008) além de discorrer sobre a importância da tradução na prolongação da vida de uma obra, apesar do original não clamar por uma tradução, apresenta uma importante função do ato tradutório, as “traduções estão destinadas por um lado para contribuir para o crescimento e engrandecimento de sua língua e por outro a afundar-se entre as renovações que surgem”:

Neste sentido as traduções estão longe de constituírem equações estereis entre duas línguas diferentes, porque, em todas as suas formas e partindo do amadurecimento posterior da palavra artística que lhe serve de base, lhes cabe muito particularmente notar a dor e vida da sua própria língua (Benjamin, 2008, p.31).

Várias questões permeiam o trabalho tradutório, da língua fonte até a língua meta constantemente o caminho precisa ser trilhado. A disparidade das línguas é apenas a dificuldade inicial, o contexto em que estão inseridas, a busca pela forma ideal, as adaptações, os valores de ética e fidelidade são questões a serem pensadas pelo tradutor. Neste capítulo procuro apresentar as diferenças entre a tradução literária e a tradução teatral que influenciaram meu trabalho tradutório e como busquei aproximar o público/leitor de um contexto cultural muito distante do atual. No capítulo anterior apresentei uma leitura que contextualiza a peça e propus uma leitura de contrastes artísticos, sociais e políticos entre uma Espanha Tradicional e uma Espanha de Ruptura, de épocas distintas. Com a intenção de manter os aspectos culturais da peça *Un sueño de la razón* (1929), neste capítulo exponho minhas estratégias de tradução da peça, baseadas nos estudos teatrais de Pavis (2002) e nas teorias de tradução de Ricouer (2011), Rosenfeld (2009), Berman (2013), Eco (2003), Britto(2010), Basnett(2002).

3.2. As especificidades do Teatro

“O teatro não pode ser reduzido à literatura” defende Rosenfeld (2009); o autor critica a concepção de teatro apenas como veículo da literatura dramática. Este pensamento despreza a complexidade do espetáculo teatral: “o argumento genético mostra que a palavra não desempenha papel de destaque na origem do teatro”(Rosenfeld, 2009, p.21). Por maior que seja a interdependência, o autor defende que a arte da literatura e o teatro são duas artes distintas: a literatura é uma arte puramente “temporal” enquanto o teatro é “espácio-temporal”. Em *O fenômeno teatral* (1969) o autor apresenta as distinções entre literatura e teatro, o importante papel do ator na arte do espetáculo, a sua relação com o público e a força do diálogo.

O texto dramático somente projeta, através da sequência unidimensional dos significados, o sistema de coordenadas psicofísico, cuja conversão para a tridimensionalidade cabe à cena e ao ator. Parece que foi Coquelin quem disse que uma só palavra deve ser capaz de provocar lágrimas e risos pela mera inflexão da voz do ator (Rosenfeld, 1969, p.27).

No teatro o texto é apenas virtual e precisa ser atualizado pela forma, pela ideia teatral. “Essa atualização é ao mesmo tempo concretização, encarnação, é a passagem para a continuidade sensível e existencial do que no texto é apenas esquematizado por conceitos descontínuos e abstratos” (Rosenfeld, 1969, p.24). Os leitores possuem as representações mentais, mas é só no palco que se concretiza a “plenitude da existência perceptual”.

“O homem – disse Mead – tem que “sair” de si para chegar a si mesmo, para adquirir um Eu próprio. E ele o faz tomando o lugar do “outro.” Segundo Nicolai Hartmann, é somente no expandir-se e auto perder-se que a pessoa se encontra a si mesma e somente na edificação consigo mesma ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual.”(Rosenfeld, 1969, p.29)

Rosenfeld (1969) defende que no espetáculo “a palavra não constitui e medeia o imaginário, é o ator que, como condição real da

personagem fictícia, constitui através dela o mundo do imaginário e, como parte deste mundo, a palavra” (Rosenfeld, 1969, p.26).

“Na literatura é a palavra que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela. No teatro a personagem já “fala” antes de pronunciar a primeira palavra. A grande personagem e o grande ator, cujo silêncio pode ser muito mais expressivo que centenas de palavras, beneficiam-se mutuamente de um carisma que só através da presença viva se manifesta.”(ROSENFELD, 1969, p.24)

O ator não apresenta no palco uma virtualidade desconhecida, ele traz para o espetáculo as máscaras utilizadas no cotidiano de cada ser humano: “Disfarçando-se, ele se revela, revelando as virtualidades humanas” (Rosenfeld, 1969, p.33). Esquecendo-se e distanciando de si mesmo, identificando-se no outro, encontra-se a si. “O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social” (Rosenfeld, 1969, p.29).

Ao distanciar-se de si mesmo, celebra o ritual de identificação com a imagem do outro, isto é, do seu tornar-se humano. Convida-nos a participar desta celebração; incita-nos a sair de nós, através da identificação com o outro, para reencontrar-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos (ROSENFELD, 1969, p.33).

Abandonar o seu eu significa fundir-se com outro, a exaltação, a êxtase da transformação e ficção. O público também se transforma, ele também se identifica com os personagens fictícios, assim o teatro apresenta um lado de celebração:

Ao apagar-se o cidadão real, ao encobrir-se a máscara empírica pela máscara dramática, transparece a verdade mais profunda da ficção que se adensa em Tartuffe ou Julieta. É na máscara da ficção que está a verdade. Diz que máscara pões no carnaval e eu te digo quem és, com que sonhas, o que desejas(Rosenfeld,1969,p.37).

Segundo o autor, o teatro representa uma resistência às máquinas industriais culturais, á massificação e á conformação da arte vanguardista; diferente dos filmes e da televisão, o teatro não envelhece, ele sempre se renova: “O próprio método de produção já distingue o produto. Mesmo quando a matéria prima (a peça) é importada, o espetáculo sempre é feito sob medida, para a região, o país, o público em questão (Rosenfeld, 1969, p.35). Cada apresentação é única, cada Hamlet representado por um ator diferente nunca é o mesmo Hamlet, isso acontece porque o teatro não representa uma pasteurização da arte, nem do ator, ela representa um processo ininterrupto de criação única: Sua presença ativa, de certo modo criadora, distingue-se da passividade conformista do público manipulado pelo suave terror totalitário das indústrias culturais” (Rosenfeld, 1969, p.35). A transformação é apenas simbólica: “O processo mantém-se, em todos os momentos, no domínio da imaginação” (Rosenfeld, 1969, p.38). Somente a liberdade possibilita a conquista de um mundo imaginário e a liberdade é encontrada no ato de separar-se, no ato de identificação com o outro.

Susan Bassnett no livro *Translation Studies* (2002) dedica um capítulo à tradução literária, e se dispõe a falar da tradução de textos dramáticos, onde pontua a totalidade encontrada além do texto propriamente dito: “É lido como algo incompleto, em vez de uma unidade completamente redonda, já que é só na encenação que todo o potencial do texto é alcançado”³⁷ (Bassnett, 2002, p. 120, tradução nossa). A autora ainda destaca que o trabalho em semiótica teatral tem mostrado que o sistema linguístico é apenas um componente opcional em um conjunto de sistemas inter-relacionados que compõem o espetáculo.

Kowzan (2006) no artigo “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da Arte do Espetáculo” nos convida a compreender um pouco do signo linguístico e dos outros signos encontrados na cena teatral. Adotado o esquema saussuriano de significante e significado como componentes do signo, este pode ser classificado em artificial ou natural e no teatro todos os signos são artificiais, pois são criados pelo homem e foram forjados com a intenção de comunicar e por isso também são funcionais, já que a arte teatral não existe sem público. Os sistemas de tom e de palavra se reportam ao texto pronunciado, mas outros sistemas de signos também são encontrados: gestos, movimentos

³⁷ “it is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized”

cênicos, maquiagem, cenário, acessórios, penteados, o que nos leva a concluir que:

O teatro é manifestação ideal de uma atividade semiótica onde os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original para se deixarem contaminar por outras interferências significantes a fim de que o som possa ser visto; o movimento, ouvido: o gesto, falado; o espaço sonorizado (Ferrara 2006, p. 205).

Veltrusky (1977 *apud* Bassnett, 2002) reforça o texto dramático como gênero específico e demonstra como certas características do texto teatral são diferentes, como o fato de que o diálogo se desenvolve no tempo e no espaço e é sempre composto por uma situação extralinguística, que compreende tanto o conjunto de coisas que cercam a fala, como os próprios falantes:

A relação entre o diálogo e a situação extralinguística é intensa e recíproca. O contexto frequentemente impõe o diálogo à sua origem. Além disso, independente do tema do texto dramático, as circunstâncias interferem no diálogo de forma variada, afetam a forma na qual ele se desdobra, traz à tona mudanças ou inversões, e algumas vezes o interrompe completamente. Desta maneira, o diálogo ilumina progressivamente a situação e frequentemente a modifica ou mesmo a transforma. O sentido real das unidades individuais de significado depende tanto da situação extralinguística como do contexto linguístico³⁸ (1977 *apud* BASSNETT, 2002, tradução nossa).

³⁸ The relationship between the dialogue and the extra-linguistic situation is Intense and reciprocal. The situation often provides the dialogue with its subject matter. Moreover, whatever the subject matter may be, the situation variously interferes in the dialogue, affects the way it unfolds, brings about shifts or reversals, and sometimes interrupts it all together. In its turns, the dialogue progressively illuminates the situation and often modifies or even transforms it. The actual sense of the individual units of meaning depends as much on the extra linguistic situation as on the linguistic context

Anne Ubersfeld (1978 *apud* Bassnett, 2002) destaca que é impossível separar texto de performance, já que o teatro é composto por uma relação dialética entre os dois elementos. E considerando essa relação dialética que compõe o texto dramático, o teórico e professor de teatro, Patrice Pavis (2008), demonstra seu interesse pela tradução da cena, para ele o texto dramático foi escrito para ser falado e representado.

3.3 Domesticação e estrangeirização na tradução do teatro

Reconhecer o Outro esbarra nos conceitos de domesticação e estrangeirização da obra, como se fossem duas vertentes totalmente opostas, mas quando traduzimos percebemos que dançamos entre um e outro. A expressão “passar de uma língua para a outra” é muito comum e constantemente é utilizada para definir simploriamente o trabalho de traduzir, equivocadamente trata a língua como uma partícula a ser isolada do contexto histórico e do Outro, que fala e vive essa língua. Ricoeur (2011) ressalta que se a prática da atividade tradutória pode parecer arriscada, a teoria é ainda mais difícil de ser formulada. Mas é ele mesmo que nos lembra de que é o encontro com o estrangeiro que nos permite ser sensíveis ao outro, e principalmente a nossa própria língua, a nós mesmos. Entender por fim, que o outro, não se reduz a nós.

A tradução etnocêntrica, segundo Berman (2013), é a que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – O Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura.” O autor chama a atenção para o fato de que a tradução etnocêntrica é histórica, ou seja, através dos anos culturas foram reduzidas em detrimento de outras culturas. Berman (2013) ressalta que historicamente o Estrangeiro tem sido intencionalmente “censurado e filtrado” para que pudesse ser assimilado. Não queremos a estranheza do outro, não queremos senti-la. O autor aponta os dois princípios da tradução etnocêntrica: “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se sinta a tradução e a obra deve causar a mesma impressão no leitor de chegada que no leitor de origem”(Berman, 2013, p.46) .

Venuti (2002, p. 148) apresenta mais uma definição de tradução que aponta para o reconhecimento do leitor na obra, o entendimento do texto apenas pelo fato de não haver estranheza, o leitor sente-se confortável porque não há nada no texto que destoe da cultura em que o mesmo está inserido:

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de espelhamento ou autoreconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivam a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica (Venuti,2002, p. 148).

A escrita parece consolidar as diferenças, não só não aceitamos que existam diferentes humanos e culturas, mas maquiemos para que eles nos pareçam familiares provando que somos incapazes de conceber culturas diferentes da que temos e evitando assim um choque desagradável, uma estranheza aparente, um desconforto eminente proveniente das diferentes línguas. Tradução não se resume ao útil ato de comunicar a mensagem do Outro.

O caminho de Estrangeirizar consiste em permitir que os traços do Outro, do estrangeiro sejam visíveis e guiem ao leitor a uma cultura diferente da sua; nesta tradução não há a ilusão de que a obra foi escrita no idioma em que é lida e o leitor pode esbarrar em estranhezas que não pertencem a sua identidade linguística e cultural. Berman (2013,p.68) aponta para a ética tradutória: o “ato ético consiste em reconhecer e receber o Outro enquanto Outro” A dificuldade não é só em ler o Outro, mas aceitá-lo. Brito (2010) também defende o valor enriquecedor da estranheza, é “preciso forçar o leitor a sair da tranquilidade de seu mundo conhecido e obriga-lo a enfrentar O outro em toda a sua estranheza” (Brito, 2010, p.138):

Trata-se de uma atitude de respeito pela língua e pela cultura estrangeiras, um respeito tão profundo que leva o tradutor a por vezes ultrapassar os limites do seu próprio idioma, distorcendo-o de modo calculado a fim de conservar algo da realidade alheia, estranha do estrangeiro. (...).Tanto faz que o Outro pertença a uma cultura central ou periférica; é sempre necessário respeitá-lo em sua especificidade e estranheza(Brito,2010,p.139).

Outro aspecto que influencia na domesticação ou estrangeirização dessa obra literária, é o fato de que é uma peça de teatro e que como vertente literária tem suas especificidades. Além de ser lida, ela pode ser

encenada ou representada em diversos âmbitos. A peça de teatro *Un sueño de la razón* não tem notas de rodapé, talvez uma pista de que foi feita para ser encenada, e caso haja a necessidade de explicar alguma referência, com o intuito de aproximar o público do conteúdo, essa explicação deveria ser acrescentada na fala dos personagens, opção que eu não utilizei.

. O capítulo “Para uma especificidade da Tradução Teatral: a tradução intergestual e intercultural” do livro *O teatro no cruzamento de culturas* (Pavis, 2008), mostra uma tentativa de se aprofundar em problemas específicos da tradução teatral. Pavis fez duas importantes constatações:

No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo (Pavis, 2008, p. 124).

Para se compreender as constatações do autor, é importante entender seu conceito de tradução cultural, uma vez que se fala de culturas heterogêneas que se encontram no texto e no palco. Pavis (2008) utiliza uma ampulheta para tentar explicar o que é a tradução cultural, e diz que na parte de cima está a cultura estrangeira cheia de modelizações antropológicas, sociológicas ou artísticas e que ela deve passar por um estreito gargalo e chegar até a cultura-alvo. Os grãos se agruparão regulados pelos diversos filtros impostos pela cultura-alvo, comandados pelas necessidades concretas dessa mesma cultura. O que pode dar errado? A cultura-fonte perder suas especificidades de origem e chegar disforme ao outro lado sem ter conseguido modelar-se à cultura alvo, ou seja, podemos filtrar demais os traços culturais de acordo com nossas necessidades, interesses e pressupostos, perdendo a cultura-fonte. O autor defende que uma tradução é uma apropriação de um texto fonte por um texto-alvo e não uma pesquisa de equivalência entre dois textos:

O fato de que se possa considerar uma tradução como apropriada depende da possibilidade de considerar que a situação de enunciação do texto-fonte, o tradutor e o discurso-alvo correspondam: esse caráter apropriado é, então, refletido na aparente invisibilidade da apropriação. A significação do texto traduzido provem não tanto

daquilo que se pode recuperar do original, mas sim daquilo que se possa fazê-lo suportar (Krueger, 1986 *apud* Pavis, 2008).

Dessa forma, entende-se o fenômeno da tradução como uma intersecção de dois conjuntos em que o texto traduzido e o tradutor participam, em diversos graus, e fazem parte tanto da cultura-alvo como da fonte, o que lhes dariam a função de mediação. No artigo “O tradutor como mediador cultural” (2010), Paulo Henriques Britto defende que o tradutor é um mediador cultural e a tradução não é um processo mecânico no qual substituem-se palavras de um idioma ao outro; o trabalho do tradutor consiste em um processo de manipulação em que constantemente a sensibilidade e a intuição são ferramentas: “o tradutor é obrigado a recorrer a sua sensibilidade, a sua intuição: trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão tomada pelo tradutor hoje pode muito bem ser rejeitada por ele amanhã.” (Brito, 2010, p.136)

Uma tradução tem várias dimensões: semânticas, sintáticas, rítmica, acústica, e na tradução de teatro ainda nos deparamos com o fato de que as situações de enunciação influenciam o texto (Pavis, 2008).

Desde que o texto seja encenado para a cultura e o público-alvo, ele também se cerca de uma situação de enunciação, concretamente realizada desta vez, e que pertence à cultura-alvo: as duas situações de enunciação que ‘cercam’ o texto interferem nele, em diversos graus, ao mesmo tempo virtual e realmente (Pavis, 2008, p. 125).

A peça satírica *Un sueño de la razón* apresenta uma linha tênue entre o estranhamento e a inlegibilidade, pois apresenta o idioma castelhano do ano de 1929 carregado de referências literárias e culturais diferentes do público brasileiro. Ressalto que alguém que escolhe o teatro ao cinema, internet ou televisão, está disposto a correr o risco de esbarrar no estranhamento e de pensar e pesquisar o que mais lhe interessar em uma peça ou leitura, o teatro é resiliente. O leitor/público de uma peça estrangeira tem dois confrontos pela frente: o de uma cultura estranha e à resistência à tradução.

O autor ressalta que se há um “conformismo identitário” da parte do leitor, há uma forte resistência ao estrangeiro que claramente levou a pretensões hegemônicas culturais, mas que a resistência não se encontra somente do lado do leitor, se encontra também do lado do tradutor já

que ele parece enfrentar uma resistência à tradução, como se o fantasma da originalidade assombrasse a tradução. Venuti (1991) aponta que a tradução é constantemente marginalizada por causa de um conceito romantizado de autoria: “O original é eterno, a tradução envelhece”(Venuti,1991,p.3). Há uma hierarquia entre o trabalho do tradutor e o trabalho do escritor, na qual o original do escritor “é um monumento imutável da imaginação humana que transcende as mudanças linguísticas, culturais e sociais” (Venuti, 1991,p.3). A tradução acabaria sendo apenas um fruto do original, mas não é.

Não é através de vagas semelhanças entre o original e a imitação que se manifesta numa tradução o parentesco e a afinidade das línguas. (...) A afinidade das línguas que se situa além dos laços históricos depende, sobretudo, do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo, todavia alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que, aliás, seriam apenas atingíveis pela língua pura (Benjamin, 2008, p. 32).

As teorias de Domesticação e Estrangeirização desembocam também nos fins de uso do texto; se for para leitura, o leitor pode parar e pesquisar ou ler notas de rodapé explicando possíveis elementos estrangeiros estranhos, neste caso referências literárias, temporais, sociais espanholas, ou se o fim for encenação, produzir um texto com adaptações para o melhor entendimento do público, domesticando na medida do possível estranhamentos. Optei por fazer uma manutenção da língua adaptando para o português brasileiro atual e não optei por fazer modificações nas falas acrescentando informações que poderiam guiar um entendimento ou clareza maior, apenas inseri didascálias que ajudam a compor e a unir os signos verbais dos não-verbais. É obvio que para os fins de encenação, o diretor ou encenador e os atores devem/podem fazer adaptações para o palco. Não há anotações nem indicações na peça original referentes ao vestuário, posição dos atores, cenário, iluminação, nada. Anexei uma foto da única encenação da peça em 1929 que apresenta a posição e a vestimenta dos atores (Figura 2) e fiz recomendações de vestimenta. As recomendações de vestimenta e posicionamento dos atores sugerem um caminho de encenação e não

atrapalham o leitor de casa podendo interferir na encenação particular do leitor, acrescentando características à imaginação do leitor.

Para fazer a tradução pensei em um cenário contrário: se uma peça fosse escrita com inspirações no quadro *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral e fosse apresentada hoje em Madrid, quais adaptações seriam necessárias? *Abaporu*(1928) é um quadro extremamente importante que deu origem ao movimento artístico mais conhecido do Brasil e não ousou fazer comparações dos movimentos e relevância nacionais já que séculos e oceano separam as obras, mas utilizo como referência para pensar na recepção estrangeira da peça, e questiono se os espanhóis conhecem Tarsila e *Abaporu* (1928) como os brasileiros conhecem Goya e *El sueño de la Razón*(1799)? E se Cipriano Rivas Cherif pensava em educar o público do teatro, uma introdução à leitura/encenação da peça seria possível? Em minha opinião, sim. Por isso escrevi uma pequena introdutória à peça para o público/leitor se localizar nas situações extratextuais, no contexto em que a peça foi escrita.

Recorrentemente, o valor da tradução é comparado ao valor da obra, como se o original não permitisse a concepção independente da tradução em si. Ricoeur (2011) traz as dificuldades da tradução em um desejo que ele chama de “pulsão de traduzir”. Em relação à obra de Berman(2013), esta discorre sobre a relação entre o tradutor e o estrangeiro:

Dois parceiros são de fato colocados em relação pelo ato de traduzir, o estrangeiro – termo cobrindo a obra, o autor, sua língua – e o leitor, destinatário da obra traduzida. E, entre os dois, o tradutor, que transmite ,faz passar a mensagem inteira de um idioma ao outro. É nessa desconfortável situação de mediador que reside a prova em questão (Ricoeur,2011,p.22).

Apesar de buscar reconhecer o outro, a alteridade e o contexto espanhol, eu retiro a língua original e procuro fazer caber outro idioma, o português brasileiro. É como transplantar um órgão e esperar que ele funcione e encaixe perfeitamente. A complexidade da língua não permite tal procedimento e para fazer o órgão novo funcionar eu vou fazendo enxertos e cortes, como um novo coração que bombeia o sangue para os outros órgãos, o coração não é o mesmo, mas as estruturas para a qual ele bombeia o sangue são as mesmas, o sangue é o mesmo. Benjamin (2008) utiliza o termo “língua pura” em que o sentido da língua pura estaria na união das intenções que todas as línguas reúnem,

que “se complementam mutuamente”, a tradução e o original compartilham a mesma intenção:

Nesta Língua-pura – que já nada pretende exprimir e que já nada exprimi, e que pelo contrário é como que a palavra inexpressiva e criadora que é o conteúdo de todas as línguas – reúne-se finalmente toda a comunicação, todo o significado, e toda a intenção num nível em que já não se diferenciam um dos outros (Benjamin, 2012, P.40).

Compreender a ideia de língua pura não é fácil, imediatamente penso em língua pura como o conceito de linguagem. A forma como ela se apresenta é diferente, mas a essência é a mesma. Todos nós compartilhamos uma língua pura, uma intenção que permeia os pensamentos humanos e nos aproxima. Não é possível arrancar uma língua do seu contexto e da cultura, essas seriam as estruturas pela qual a língua percorre e nutre, mas ao mesmo tempo também é nutrida.

Muitos acreditam que na hora de traduzir literatura ou os subprodutos da literatura, tudo é possível, mas Eco (2003) chama a atenção para a liberdade da interpretação e os cuidados e limites necessários em traduzir esse gênero específico.

A leitura de obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nela lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso como muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades, da linguagem e da vida (Eco, 2003b, p.12).

A intenção do autor combinada com o que o texto traz deve ser pensada e problematizada e deve-se formar um compromisso com a realidade. Humberto Eco no livro *A Obra Aberta* (1988) discorre sobre como a abertura não pode ser considerada sem limites e utilizo este conceito para guiar minha tradução:

Mas nesse caso "abertura" não significa absolutamente "indefinição" da comunicação,

"infinitas" possibilidades da forma, liberdade da fruição; Há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor (Eco, 1988, p.43).

Humberto Eco em seus estudos sobre tradução e semiologia traz três intenções nas obras literária, as *intentiones: intentio auctoris, intentio operis e intentio lectoris*.

A *intentio auctoris* se refere à intenção do autor. Eu sempre escuto com desconfiança quando alguém fala sobre a intenção do autor, não porque eu acho que os escritores são desprovidos de intenção quando escrevem, mas provavelmente porque durante a faculdade encontrei professores que se posicionavam de maneira diferente em relação ao tema. Já havia lido *A Morte do Autor* de Barthes em uma disciplina de literatura, mas depois, em uma disciplina de poesia sobre Emily Dickson, fiquei confusa sobre todos os estudos sobre a vida dela, conhecer a autora ajuda a entender os poemas, ouvi minha professora e meus colegas falarem. Aí me vi entre duas vertentes, uma que ignora o que o autor é e o que ele queria e outra que leva em consideração aspectos do autor que ajudariam a decifrar o texto, como um enigma. Na prática tradutória, quando iniciei meus trabalhos tradutórios utilizei-me do trabalho prévio de Rivas Cherif para tentar entender a peça e possíveis significados, foi impossível desvencilhar uma coisa da outra. Afirmar o que outra pessoa quer, o que um escritor quer, sem que ele mesmo diga “minha intenção é...” é complicado, mas também pensar que quando se lê uma obra, o autor não pensou no leitor e nas indagações de interpretação é tão complicado quanto. Através dos mecanismos estéticos, da estrutura da obra e do trabalho de teatro didático de Rivas Cherif, eu interpretei os elementos do texto. Claramente optar por um texto com didascálias (e não notas de rodapé) para guiar uma encenação é proveniente das minhas leituras teóricas sobre teatro e sobre o teatro do dramaturgo espanhol.

A *intentio operis* é a intenção da obra, essa intenção é mais fácil de ser assimilada pois é centrada no texto. Mas o texto também é um baú de interpretações. Geralmente as minhas escolhas de tradução se basearam em uma combinação dos elementos textuais e dos elementos extratextuais, principalmente porque entrei no campo da intermedialidade. Através dos conceitos de intermedialidade pude

observar uma das intenções do texto, um transporte à outra obra, à outra época e artista.

A *Intentio Lectoris* é a interpretação do leitor posta como elemento da obra. Esta intenção tem muito a ver com o trabalho tradutório. As minhas percepções da obra claramente influenciam na tradução. “A morte do autor é o nascimento do leitor”, como afirma Barthes, e com esse apagamento encontramos mais interpretações e ficamos mais perceptivos, sem a sombra de uma única intenção ou sentido. Apesar de ter pensado nas possíveis interpretações da peça de Rivas Cherif, meu intuito maior foi o de reproduzir elementos originais que mantivessem as mesmas portas do original. As referências à literatura clássica foram mantidas, optei por escolher palavras que fossem fáceis de pronunciar e compreender no palco, e sugeri as vestimentas originais, já que observei durante meu trabalho que os elementos não-verbais exprimem muito da obra original.

Para Eco, as traduções não dizem respeito a uma comparação entre duas línguas, mas à interpretação de dois textos em duas línguas diferentes. Quando interpretamos textos em línguas diferentes, utilizamos mecanismos diferentes de interpretação, porque às vezes o texto causa uma estranheza proveniente da diferença de contexto. Busquei o equilíbrio entre as três intenções anteriores, pensei na recepção do público brasileiro que tem diferenças contextuais e linguísticas diferentes do público original espanhol e por essa razão coloquei uma fala inicial sobre o trabalho teatral pré Guerra Civil Espanhola, com o intuito de aproximar o contexto de ruptura e censura pelo qual flutua a peça.

3.4 A tradução do texto dramático para encenação

O grande ponto da tradução teatral é o fato das situações de enunciação influenciarem o texto escrito e para descrever esse processo de tradução Pavis (2008) propõe uma série de concretizações que nos ajudam a compreender as transformações sofridas pelos textos dramáticos até chegarem ao público (Figura 5).

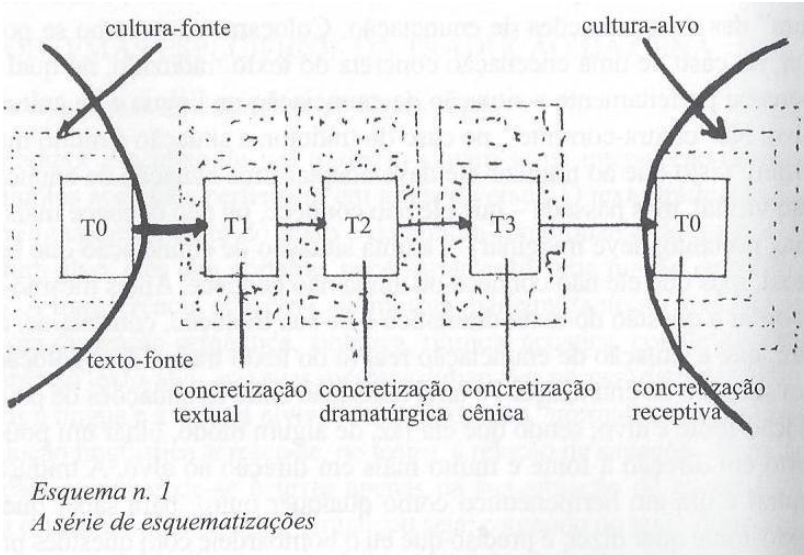


Figura 5: Série de concretizações propostas por Patrice Pavis (2008).

Pavis (2008) explica que o texto fonte ou T0 não é um texto propriamente legível, a não ser no contexto de sua situação de enunciação e de sua relação com a cultura ambiente; T0 é a interpretação da realidade do autor. T1 é o texto da tradução escrita e é a primeira das concretizações, a concretização textual; ela depende também das futuras concretizações (T3 e T4). Em T1 a enunciação é imaginada somente pelo autor.

A concretização dramática (T2) é a que coloca o tradutor como leitor e dramaturgo: ele “ficcionaliza” e “ideologiza” o texto ao imaginar em que situações ele será enunciado e levanta questões acerca da função que desempenha (para quem falo e por que falo). O tradutor pode estabelecer o sistema de personagens, o ponto de vista ideológico do autor ou da época do texto, etc. Essa concretização é fundamental para a constituição do texto e da ficção, permitindo o desenho dramático. Sendo assim, “a tradução dramática é necessariamente uma adaptação e um comentário” (Pavis, 2008, p.128). É no T1 e T2 que se localiza minha tradução, o T1 é o texto escrito traduzido e T2 é quando imagino as situações de encenação, sugerindo uma pequena fala introdutória, além das adaptações para modernizar as falas dos personagens, na vestimenta e em um cenário que iniciam um desenho dramático.

A concretização cênica (T3) é a colocação à prova do texto no contato com o palco. Encontramos elementos extralinguísticos como cenário, música, lugar, ou seja, um encontro de signos textuais e signos cênicos. Junto com T3 temos a concretização receptiva, ou T4, que é quando o texto finalmente chega ao seu objetivo, o público: “Não é exagerado dizer que a tradução para o palco é, ao mesmo tempo, uma análise dramatúrgica (T1 e T2) e um endereçamento ao público (T4), que *se ignoram*” (Pavis, 2008, p.129, grifo do autor).

Outro aspecto importante da teoria de Patrice Pavis é o conceito de *verbo-corpo* ou *língua-corpo*. Ele propõe chamar de *verbo-corpo* “a aliança do texto pronunciado e gestos (vocais ou físicos) que acompanham a sua enunciação, ou seja, a ligação específica que o texto mantém com o gesto” (Pavis, *ibidem*, p.139).

Trata-se de compreender a maneira pela qual o texto fonte, [...] associa um tipo de enunciação gestual e rítmica a um texto; na sequência procura-se um *verbo-corpo* equivalente e apropriado para a língua-alvo. É necessário, portanto, para efetuar a tradução do texto dramático, fazer-se uma imagem visual e gestual desse *verbo-corpo* da língua e *cultura-fonte* para tentar apropriar-se a partir do *verbo-corpo* da língua e cultura-alvo. (PAVIS, *ibidem*, p.140, grifos do autor)

Quando traduzo imagino o alcance da tradução, proponho transformar o T0, que só é legível no contexto de sua situação de enunciação e de sua relação com a cultura ambiente em um texto legível (T1); para isso preciso mediar culturalmente as escolhas mais acertadas para o público alvo, o público brasileiro. Apesar da proximidade das línguas, o contexto artístico e histórico é totalmente diferente da atualidade. O texto de Cipriano de Rivas Cherif reflete um movimento cultural espanhol construído de maneira única, contém referências e características que não podem ser desvinculadas da sua finalidade original, por isso no primeiro capítulo desta dissertação busquei apresentar as relações artísticas e históricas tão inerentes ao texto.

De todas as questões e teorias levantadas sobre tradução teatral, a mais sólida parece ser a de que o texto dramático é visto como um subgênero da literatura e que o teatro influencia muito na sua caracterização literária:

As artes individuais, por seu turno, influenciam o desenvolvimento da literatura dramática por intermédio do teatro [...] muito embora a peça seja uma obra de literatura autossuficiente, que não requer necessariamente representação teatral; o sujeito criador em geral sente, conquanto muitas vezes inconscientemente, as possíveis aplicações de sua obra (Veltrusky, 2006, p.186-187).

A teoria de tradução teatral de Patrice Pavis é baseada principalmente no que se entende por teatro. O teatro, formado por diversos elementos, não poderia desconsiderar todas as relações intrínsecas que permeiam o texto. As dificuldades encontradas em exercer tal tradução não podem ditar e limitar os caminhos escolhidos pelo tradutor que, para chegar ao seu objetivo, pode se guiar principalmente pelas perguntas propostas por Pavis e por tantas outras teorias de tradução: para quem traduzo e para qual objetivo?

O tradutor como dramaturgo e o ator como ferramenta componente da tradução se relacionam à ideia de teatro puro, de Edward Gordon Craig (1908):

“O teatro puro” só pode renascer com o teatro integral, onde uma visão “centralizadora” organiza todos os elementos da cena; o escritor transformado em dramaturgo (diferenciado, portanto, de um criador de texto escritos que independem da cena para existir) e o ator, rigorosamente vigiado, transmutado em elemento vivo de uma encenação (Craig, 1908 *apud* Romano, 2008).

Apesar de ter me arriscado na posição de dramaturga, a minha tradução está finalizada, mas ela não se fecha em si própria, ela se mantém aberta para possíveis modificações referentes às concretizações finais apresentadas por Pavis (2002). Eu não me posicionei como tradutora invisível, nem minha tradução busca apagar todas as estranhezas e marcações de um idioma diferente do português brasileiro. Uma peça de teatro geralmente é moldada de maneira única, conforme o público, mas apagar todas as referências estrangeiras fragilizaria demais a peça. É perfeitamente possível moldar uma peça conforme o público brasileiro para fins de aproximação, identificação e um entendimento mais fácil. É possível traduzir o nome dos personagens, arrancar as referências literárias europeias, fazer com que a sátira seja representada

por personagens brasileiros, o príncipe poderia ser um político de nome conhecido, mas rechaçado por questões políticas e morais. O sonho da razão poderia trazer a referência à Goya, mas apagaria a temporalidade e a resiliência do teatro que Rivas Cherif apresenta, todas essas modificações são possíveis, mas geram grandes perdas de sentido e perdas funcionais. O enredo é perfeitamente transportável para o Brasil; duas mulheres homossexuais encontram um homem/príncipe/político/desempregado para que elas possam ter um filho; e é até bem atual. Mas além do enredo, a peça conta uma história, apresenta um contexto de censura, ruptura, de transformação e transporte temporais. Quando proponho manter a peça espanhola minha ousadia também fragiliza a peça, eu formo uma cadeia de concretizações temporais: Brasil, 2015, Espanha, 1929, Espanha 1799; são três séculos de contexto e língua em uma única peça e isso pode causar confusão para o leitor e o público.

A intenção de Rivas Cherif de propor um teatro didático, um teatro que educasse o público é eminente demais nessa peça. Cada referência literária apresentada por ele enriquece uma fala ou uma cena, cada palavra do diálogo é pensada para abrir janelas de sentidos no leitor e no público. Algumas janelas podem ficar fechadas para o público brasileiro, mas penso que para o público espanhol também, se não, não haveria a necessidade de educá-lo, como ressaltou Rivas Cherif. Eu conhecia Guido de Verona, Goya e Homero, mas nunca tinha ouvido falar do italiano D'Annunzio, quando o li, essa janela não se abriu, entretanto não impiedu que eu entendesse o diálogo ou a intenção dos personagens em falar da língua dos papagaios. É com isso que eu conto, em manter as referências estrangeiras e não aproximá-las à literatura nacional, a estranheza que eu senti não me impiedu de entender e me fez curiosa a ponto de pesquisar. A estranheza de uma cultura e língua diferentes também enriquece e faz aparecer a intenção didática da peça, em níveis diferentes para brasileiros e espanhóis.

A maior dificuldade nesta tradução foi decidir se ela era para ser lida ou encenada, como se uma excluísse a outra. Eu optei por um caminho intermediário. Na minha escolha, o leitor fica um pouco órfão já que eu não pus notas de rodapé para explicar possíveis estranhamentos; ele é responsável sozinho por criar, imaginar e entender os diálogos a partir do texto e de algumas didascálias, mas ele também tem a vantagem de ler e reler, ler e pesquisar, ler e procurar na internet ou na biblioteca o agua forte de Goya. É preciso ressaltar que a leitura de uma obra dramática não é igual a ler outro gênero literário:

Ler um texto dramático não é simplesmente seguir ao pé da letra um texto como se leria um poema, um romance ou um artigo de jornal, a saber, ficcionalizar ou criar um universo ficcional (ou um mundo possível). A leitura do texto dramático pressupõe todo um trabalho imaginário de situação dos enunciadores. Que personagens? Em que tempo e lugar? Em que tom? Todas elas perguntas indispensáveis à compreensão do discurso das personagens. (Pavis, 2008, p.227)

O leitor de uma peça tem mais autonomia e depende mais da sua própria interpretação e compreensão. As didascálias referentes à posição, ao som, as vestimentas ajudam a completar a concretização da leitura. É interessante que o leitor saiba que as duas mulheres se vestem iguais porque essa informação complementa algumas falas das personagens em que elas parecem confusas sobre quem de fato cada uma é, Livia ou Blanca. A definição do nome das personagens no início da leitura também se complementa por uma cena em que os três personagens discutem os seus próprios nomes, como se questionassem se seus nomes fazem jus ao que eles são, como uma metalinguagem, como se as pessoas interpretassem papéis sociais e tivessem consciência disso.

Quando penso em uma encenação, o texto que é apenas uma parte do espetáculo parece mais completo, mais cheio, menos subjetivo. Confirmando a ideia de que em uma peça outros signos não verbais complementam o texto, as didascálias são mais funcionais. Certamente eu não finalizo a encenação, a sonoridade das falas que eu conheço são da minha própria voz, lendo as falas em voz alta, eu não conheço o palco em que a peça seria encenada, eu não sou musicista para preencher A Coda com uma composição musical final, mas eu posso indicar algumas marcações que contribuem para uma unificação dos sentidos maior da encenação.

As minhas intervenções se reduzem a uma fala introdutória que resgata o teatro de resistência pré Guerra Civil Espanhola e traz a época da razão e das luzes de Goya. Na primeira página, além desta fala, incluo uma fala para explicar o nome dos personagens, Livia, Blanca e Maximiano. Também faço uma sugestão de vestimenta baseada na única foto tirada da única encenação conhecida da peça. Em algumas cenas, sugiro um posicionamento dos atores que poderiam remeter a quadros de Goya e na cena final sugiro o som do mar para ambientar o diálogo dos personagens. A minha tradução tem mais limites quando é voltada

para a encenação, entretanto não me contive em acrescentar as didascálias porque um diretor talvez não tenha acesso ao material, à foto, ou às leituras teóricas sobre Goya e Rivas Cherif que eu tive. Rosenfeld ressalta que cada peça encenada é feita sob medida para um público e ao mesmo tempo uma tradução etnocêntrica precisa reconhecer a alteridade do Outro. É como se o teatro tivesse uma forma em que prevalece a recepção do público, mas a teoria tradutória apresentasse um caminho inverso, é preciso reconhecer as diferenças e estranhezas e eu me posicionei neste caminho de mediar uma coisa e a outra.

3.5 O Título

A legenda de *El sueño de la razón produce monstruos* permite uma interpretação dúbia já que a palavra Sueño pode ser traduzida por sonho e por sono. Se escolhêssemos a palavra Sono, O sono da razão produz monstros, entenderíamos que é na ausência, na dormência da razão que os monstros aparecem o que exprimiria um limite entre sonho e realidade, quando na verdade o trabalho de Goya não apresenta fronteiras entre os mundos real e irreal, ele explora os movimentos de aproximação e recuo no limite de monstro e humano. A escolha da palavra Sonho implica que é a própria razão a provedora dos monstros. Todorov explica que “ a razão fabrica ideias claras mas também pesadelos, e o pintor se propõe a ampliar o campo do conhecimento mostrando-nos o conteúdo deles. A razão esta ausente do sono, está envolvida no sonho.”(Todorov,2014, p.80-81)

3.6 O teor da fala

Apesar de o idioma ser diferente, no português brasileiro eu busquei manter característica a poética do texto. O texto da peça não é uma peça de fácil leitura, ele é composto de longos diálogos poéticos entre Livia e Blanca. O teor poético presente na fala das personagens ajuda a conhecer a complexidade das personagens, seus pensamentos intelectuais, suas semelhanças e diferenças e principalmente ajuda a convencer. Livia principalmente abusa da retórica em suas falas para convencer Blanca das artimanhas e manipulações, então modificar o teor poético interfere diretamente no andamento da peça, por exemplo quando Livia convence Blanca a ter um filho:

Não, Blanca, não, não pode ser, chegará um dia em que a morte quererá apagar o rastro material, a sombra verdadeira do nosso espirito na terra. Temos que nos defender, temos que viver! Precisamos fazer com que o nosso pensamento se

faça carne, vê-lo transcender em um corpo vivo!
Queremos um filho, Blanca!

Quando se pensa na encenação a voz e o tom são fundamentais, além de que a fala precisa ser clara para que o público ouça e entenda, diferente da leitura em que o leitor pode reler o texto. Não simplificar o texto para o melhor entendimento mantém o teor poético necessário para o desenvolvimento das ações dramáticas, apesar de demandar mais atenção do ouvinte.

3.7 O figurino

O figurino também representa uma parcela dos personagens e tem uma função específica, não é só um enfeite: “O olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera” (Pavis, 2002, p.169). Por essa razão introduzi uma anotação na página inicial, sugerindo a vestimenta das personagens femininas Lívia e Blanca, que devem se vestir de maneira similar: saia e blazer pretos, com camisa branca e uma pequena gravata borboleta, sapatos pretos similares e seus cabelos são curtos, lisos e escuros.

3.8 A posição dos atores em cena

A intermedialidade pictural abre a possibilidade de fazer da cena um “quadro”, a figura pode ser uma imitação da pintura e por essa razão sugeri a posição dos atores em cena de acordo com alguns dos trabalhos mais conhecidos de Goya. No ato 2, quinta cena intitulada Cena culminante das duas mulheres desnudas sugiro um posicionamento das duas mulheres deitadas e nuas como as famosas majas nuas pintadas por Goya (Figura 6).



Figura 6- La maja desnuda

3.9 Cenário

Para a cena das majas desnudas sugiro que utilizem dois divãs, mas também podem ser cadeiras. Na cena final em que as personagens estão olhando o corpo do príncipe ser levado pelo mar, sugiro uma janela grande que contorne as duas personagens; na cena as duas estão abraçadas, Lívia está virada para a janela e Blanca esconde o rosto no abraço da companheira. Elas estariam de frente para o público e a janela enquadraria as duas como se fossem parte de uma pintura e daria um teor dramático à cena final.

3.10 Os nomes das cenas

A musicalidade era presente no teatro de Goya, nos seus trabalhos com Garcia Lorca a música ditava o andamento das cenas e nesta peça os títulos remetem a uma métrica musical composta por várias unidades de tempo.

A métrica na música é uma divisão de compassos marcados por tempos fortes e fracos. Todos os atos são marcados por cenas com títulos musicais, no primeiro ato: 1ª cena Overture das duas amigas, 2ª cena Entrada do Príncipe, 3ª cena Scherzo do beijo desapaixonado, 4ª cena Passo em terceira e dueto final. No segundo ato: 1ª cena Prelúdio dos antagonistas, 2ª Terceto dos equívocos, 3ª Impromptu da Revelação, 4ª Passo de três, 5ª Cena Culminante das duas mulheres desnudas. No terceiro ato: 1ª Meditação a duas vozes. 2ª Batismo Epiceno, Compasso ternário, 3ª Epílogo das Sereias, 4ª Coda.

Apesar de não ser musicista e entender que métrica e ritmo são diferentes, na peça as marcações sugerem um ritmo para desenvolver o enredo. Overture é uma introdução instrumental a uma peça. A palavra

Scherzo vem do italiano e significa “brincadeira”, também é o nome musical dado a uma composição de maior duração, faz uma brincadeira com o beijo desapaixonado de Blanca e Maxim. O primeiro ato termina em um dueto final das personagens. No segundo ato, o prelúdio é uma composição musical que antecede outra composição, antecede o tema da obra. Temos também uma cena titulada Impromptu da Revelação, Impromptu significa improvisação e geralmente é escrita para um solo, principalmente piano. Se o leitor ou público souberem um pouco sobre música poderão compreender que o título das cenas já introduz o que irá acontecer naquele ato.

No terceiro ato temos o compasso ternário, compasso dividido em três tempos e a coda, a cauda é a maneira como se termina uma música e que pode apresentar elementos distintos dos que foram apresentados anteriormente na canção, uma novidade, uma combinação de notas diferentes.

Na leitura da peça o leitor pode acompanhar a organização das cenas através dos títulos que remetem a composições musicais, mas em uma encenação as cenas poderiam ser combinadas com composições musicais introdutórias que ajudariam a envolver o público na combinação de elementos e movimentos que compõe o espetáculo; a música ajudaria a fazer entender a “dança” e o gesto dos personagens :

Entre os componentes das reconstituições, cada elemento influi nos outros, de maneira às vezes imprevista. Assim, a música dá uma atmosfera emocional que ilumina o gesto e o jogo do ator; inversamente, o gesto ou a dança podem "abrir" a música: A dança pode revelar tudo o que a música tem de misterioso, e ela tem além do mais. o mérito de ser humana e palpável" (Baudelaire apud Pavis,2008, p.256).

Rivas Cherif (1991) declarou que o teatro é a arte menos internacional que existe e acompanhando este pensamento sugiro uma jota castelhana para manter a nacionalidade da peça. A jota geralmente é acompanhada por castanholas e as castanholas poderiam cumprir a função de dar ritmo à “dança” dos personagens nos atos e cenas.

CAPÍTULO IV: A TRADUÇÃO DA PEÇA TEATRAL DE CIPRIANO RIVAS CHERIF

(Sugestão de Vestimenta - As personagens femininas Livia e Blanca devem se vestir de maneira similar: saia e blazer pretos, com camisa branca e uma pequena gravata borboleta, sapatos pretos similares e seus cabelos são curtos, lisos e escuros.)

O SONHO DA RAZÃO - (Introdução a três vozes)

*Goya na era da razão pintou Los Caprichos
Quais monstros os sonhos libertam? Ou é a razão a razão dos
monstros?*

Na era da Luz, somos todos luz e escuridão.

Você permite o teatro?

*Aqui vocês conhecem os sonhos da razão de Cipriano Rivas Cherif e
do teatro vanguarda espanhol pré Guerra Civil. Aqui ele pinta nossos
monstros atemporais sempre nossos, ainda nossos.*

Desfrutem então de um dos seus sonhos da razão!

ACTO I (EXPOSICIÓN)**1. OBERTURA DE LAS DOS AMIGAS – OUVERTURE DAS DUAS AMIGAS**

UNA. Es un príncipe.	UMA. É um príncipe.
Otra: ¡Bah!	OUTRA. É.
La 1.ª. Auténtico	A 1ª. Autêntico...
La 1.ª. Venido a menos	A 1ª. Azar meu.
AQUÉLLA. Asequible	AQUELA. Acessível.
ÉSTA. No me interesa, Livia.	ESTA. Não me interessa Lívia.
LIVIA. Blanca, tu lápiz te delata.	LIVIA. Blanca, seu lápis lhe entrega.
BLANCA. Componía bien en la marina	BLANCA. Ele compunha bem na marina.
LIVIA. Y siempre le has sorprendido desnudo.	LIVIA E você sempre o surpreendia nu.
BLANCA. ¡Siempre...siempre! ¡Qué cosas dices!	BLANCA. Sempre... sempre! Cada coisa que você fala...
LIVIA. He contado los apuntes.	LIVIA Contei os esboços.
BLANCA. Yo no, pero están hechos en una mañana.	BLANCA Eu não, mas foram feitos em uma manhã.
LIVIA. Son treinta y dos.	LIVIA São trinta e dois.
BLANCA. Exageras.	BLANCA Exagerada.
LIVIA. Me quedo corta. Treinta y tres con el majo vestido.	LIVIA Não tenho certeza. Trinta e três com o majo vestido.
BLANCA. Puede que tengas razón; pero, en fin, ya no necesitaba más de él.	BLANCA Pode ser que você tenha razão... Mas eu já não precisava mais dele.
LIVIA: Así lo tendrás para que pose cuando quieras.	LIVIA Será seu modelo quando você quiser.
BLANCA. Afortunadamente, no vendrá.	BLANCA Afortunadamente, ele não virá.
LIVIA. Sabe que le esperamos.	LIVIA Sabe que o esperamos.
BLANCA. No vendrá.	BLANCA Ele não virá.
LIVIA. No tiene cosa mejor que hacer en la isla.	LIVIA Não há nada melhor para fazer na ilha.
BLANCA. No es eso; soy yo la que dice ¡qué vergüenza!	BLANCA Não é isso, sou eu que digo: Que vergonha!
LIVIA. ¡Ay! Qué tontuna. ¿Ahora salimos con esas?	LIVIA. Que tola estúpida. Desde quando falamos assim?
BLANCA. No me gusta llamar la	BLANCA Não gosto de chamar a

atención, ya lo sabes.	atenção, você sabe.
LIVIA. Por muchas vueltas que le des al mundo, no sales del fondo de tu provincia.	LIVIA. Com tantas voltas que o mundo dá, você não sai do fundo da sua província.
BLANCA. Mejor, así no perderé carácter, y podrá vender bien algún día a los grandes marchantes de Paris.	BLANCA Melhor, não perderei meu caráter e um dia o venderei aos grandes marchantes franceses.
LIVIA. No te me escapes. No se trataba precisamente de tu pintura. ¿O es que también te va a dar vergüenza pintar?	LIVIA. Não fuja! Não se tratava da sua pintura. Ou você também vai ter vergonha de pintar?
BLANCA. Demasiado me entiendes, no saqueas las cosas de quicio.	BLANCA Você me entende muito bem, não confunda as coisas.
LIVIA. Claro que te entiendo. ¡No faltaba más! Pero a veces me desconciertas!	LIVIA. Claro que a entendo. Mas às vezes você me desconcerta.
BLANCA. Te desconcierto cuando hablo sencilla y llanamente.	BLANCA Te desconcerto quando falo simples e puramente.
LIVIA. Es que esa vergüenza que te da ahora, es nueva en tí.	LIVIA. É que essa vergonha é nova em você.
BLANCA. Toma todo lo que digo al pie de la letra y hay muchas cosas, no ya que digo; que hago, y que no corresponden a mi manera de pensar ni a ningún propósito.	BLANCA Você leva tudo que eu digo ao pé da letra e há muitas coisas que falo e faço que não correspondem à minha maneira de pensar e nem a algum propósito.
LIVIA. ¡Que no te me escapes, repito! Es verdad que todo el mundo hablamos y obramos sin sentido, muchas veces por no estar callados o por disimular un sentimiento inexplicable. Pero tú has dicho ¡qué vergüenza! Convencida del rubor que se te subía a la cara.	LIVIA. Não fuja, repito! É verdade que todos falamos e agimos sem sentido, muitas vezes só pelo fato de não calarmos ou por dissimular um sentimento inexplicável. Mas você falou: que vergonha! Consciente do rubor que tomava conta do seu rosto.
BLANCA. Puede, ha sido un instante, un arrebato.	BLANCA Foi só um momento, um impulso.
LIVIA. Pues hoy no te has dado	LIVIA. É, mas você não ficou

colorete.	vermelha.
BLANCA. Por eso se me ha notado antes.	BLANCA Eu não tinha percebido antes.
LIVIA. Quedamos, en fin de cuentas, en que he hecho bien en llamar al Príncipe.	LIVIA. No fim das contas, parece que concordamos que fiz bem em chamar o Príncipe.
BLANCA. Pchs. No vendrá.	BLANCA. Shhh. Não virá.
LIVIA. Estás tan segura como yo de que viene.	LIVIA. Assim como eu, você tem certeza que ele vem.
BLANCA. Lo siento.	BLANCA Eu acho que sim.
LIVIA. Te preocupas demasiado.	LIVIA. Você se preocupa demais.
BLANCA. No dará que sentir.	BLANCA Não faz mal.
LIVIA. ¿Por qué?	LIVIA. Por quê?
BLANCA. Por que... por que ...!No comprendo cómo te diviertes con este juego! ¿O también pretendes hacerme creer que le ha de parecer a él tan sencillo y natural como dices el que sin más ni más le llamemos aquí? Menos mal que no vendrá. Tu recurso le parecerá el inocentismo reclamo de unas aventuras.	BLANCA Porque eu não entendo como você se diverte com este jogo. Por acaso você quer que eu ache natural nós termos chamado ele aqui sem mais nem menos? Melhor se ele não aparecer. Vai um inocente chamado de umas aventureiras.
LIVIA. ¿Y no lo somos?	LIVIA. E não somos?
BLANCA. No, Livia, no. Tú eres una caprichosa y yo...	BLANCA Não Lívia, não. Você é uma mimada e eu...
LIVIA. ¡Basta! Todo menos que lo tomes así. Tú lo que eres es una...	LIVIA. Chega! Não trate as coisas desse jeito. Você que é uma...
BLANCA. ¡No! ¡No! ¡No me llames ingrata!	BLANCA Não! Não! Não! Não me chame de ingrata!
LIVIA. ¡Qué mal gusto!	LIVIA. Que mau gosto...
BLANCA. Verdaderamente.	BLANCA É mesmo
LIVIA. ¿Lo ves? Estás enfadada como nunca. Ese hombre...	LIVIA. Viu? Você está brava como nunca. Esse homem...
BLANCA. ¡Ese hombre, ese hombre!	BLANCAEsse homem, esse homem!
LIVIA. ¡Ese hombre te gusta, Blanca! Riete. Prefiero ese desate fácil de los nervios, a un llanto	LIVIA. Você gosta dele, Blanca! Prefiro que você tenha este ataque histérico a que ele apareça aqui e

rídculo que te enrojeciera los ojos para recibirle.	veja você nesse choro ridículo que deixa seus olhos vermelhos.
BLANCA. ¡Qué salida la tuya! Creí que estabas más convencida de la firmeza de mis sentimientos.	BLANCA Você saiu pela tangente. Achei que você estava segura dos meus sentimentos.
LIVIA. No, hijita, no. De eso nadie puede estar seguro. Puedo tener confianza en tu manera de pensar, que no es lo mismo.	LIVIA. Não, querida, não. Ninguém pode estar seguro disso. Tenho confiança no jeito que você pensa, mas são coisas bem diferentes.
BLANCA. Bueno.	BLANCA Então tá.
LIVIA. Te cansas.	LIVIA. Você sempre fica irritada.
BLANCA. Me pone nerviosa este acoso tuyo. ¿Qué mosca te ha picado?	BLANCA. Fico nervosa com a sua acusação. Que bicho te mordeu?
LIVIA. ¿A mí?	LIVIA. Eu?
BLANCA. Creo que es la primera vez que tenemos una cuestión semejante.	BLANCA É a primeira vez que temos uma questão semelhante.
LIVIA. Por lo mismo no debemos huir la ocasión.	LIVIA. Por isso mesmo não devemos fugir de tal momento.
BLANCA. ¡No me mortifiqués!	BLANCA. Não me mortifique!
LIVIA. No pierdas tú el humor.	LIVIA. E você, não perca o humor.
BLANCA. Es que para broma, también sería pesada.	BLANCA. Até para piada é de mau gosto.
LIVIA. ¿Dudas?	LIVIA. Você duvida?
BLANCA. Empiezo a creer que todo es pura invención tuya.	BLANCA. Começo a acreditar que é tudo invenção sua.
LIVIA. ¿Es que has soñado el modelo de tantos apuntes de tu carpeta?	LIVIA. Você sonhou com esse modelo de tantos esboços da sua pasta?
BLANCA. ¡Y dale!	BLANCA. Isso!
LIVIA. Ríete, ríete.	LIVIA. Pode rir, ria.
BLANCA. No, el modelo existe.	BLANCA. Não, o modelo existe.
LIVIA. ¿No crees que sea príncipe?	LIVIA. Você não acredita que seja príncipe?
BLANCA. Hay saldo de ellos. Liquidación por derribo.	BLANCA Está cheio deles por aí . Liquidação por excesso.
LIVIA. Eso es un pie de caricatura	LIVIA. Isso é uma caricatura de

periodicucho revolucionario. ¿Dudas de que le haya avisado?	jornaleco revolucionário. Você duvida que eu o tenha chamado?
BLANCA. Sé que no viene.	BLANCA. Sei que ele não vem.
LIVIA. Pues, ya ves que te equivocas.	LIVIA. Pois bem, você já vai ver como está errada.

2. ENTRADA DEL PRÍNCIPE – ENTRADA DO PRÍNCIPE – (Tema
com variaciones a 3 voces / Tema com variação de 3 vozes.)

BLANCA. ¡Ah!	BLANCA. É...
EL PRÍNCIPE. Beso a ustedes los pies. Perdón si...	O PRÍNCIPE. Beijo vossos pés. Perdoem-me se...
LIVIA. Le esperábamos Alteza.	LIVIA. Esperávamos vossa Alteza.
EL PRÍNCIPE. ¡Oh!	O PRÍNCIPE Oh.
LIVIA. Le esperábamos. La admiración de mi amiga era por lo apuesto que llegaba Vuestra Alteza.	LIVIA. Estávamos a vossa espera. A admiração de minha amiga é exatamente pela presença da Vossa Alteza.
EL PRÍNCIPE. ¡Oh señora! Le ruego que apee un tratamiento tan fastidioso.	O PRÍNCIPE. Senhora, peço que dispense tal tratamento formal.
LIVIA. Respetaremos el incógnito.	LIVIA. Respeitaremos o incógnito.
EL PRÍNCIPE. No, no es eso señora. No me niego, pero...no me jacto.	O PRÍNCIPE. Não, não é isso señora. Não o nego, mas não faço questão.
LIVIA. Como usted guste. Diéntese. Mil gracias por hacer accedido a nuestra atrevida invitación. Nos interesaba conocerle y no teníamos a quien recurrir en la isla que pudiera presentarnos, a menos de someternos previamente a otras presentaciones molestas.	LIVIA. Como desejar. Sente-se. Obrigada por aceitar nosso atrevido convite. Nós estávamos interessadas em conhecê-lo e não sabíamos de ninguém na ilha que nos pudesse apresentar, sem passar previamente a outras apresentações irritantes.
EL PRÍNCIPE. Señora, sus	O PRÍNCIPE. Senhora, suas

<p>disculpas casi me ofenden. Yo les agradezco infinito el pretexto, cualquiera que sea, con que disimulan su caridad, al llamarme.</p>	<p>desculpas quase me ofendem. Agradeço infinitamente o pretexto, qualquer que seja que dissimule sua caridade em me chamar.</p>
<p>LIVIA. ¿Caridad?</p>	<p>LIVIA. Caridade?</p>
<p>EL PRÍNCIPE. Gracias otra vez; pero le ruego que no insista en quitarle importancia a su atención. Sólo quiero hacer constar, eso sí, que no es verdad lo del intento de suicidio que me atribuyen. Me estaba bañando simplemente.</p>	<p>O PRÍNCIPE. Obrigado mais uma vez, mas peço-lhe que não insista em subestimar a sua atenção. Eu só quero ressaltar, porém, que não é verdade sobre a tentativa de suicídio atribuída a mim. Eu estava tomando banho.</p>
<p>LIVIA. Le aseguro que nada hemos oído... ¿verdad, Blanca?</p>	<p>LIVIA. Garanto que não ouvimos nada sobre isso... Não é verdade, Blanca?</p>
<p>BLANCA. Verdad. Nada.</p>	<p>BLANCA. Verdade. Nada.</p>
<p>EL PRÍNCIPE. Sé que ayer no se hablaba de otra cosa en la isla.</p>	<p>O PRÍNCIPE. Sei que ontem não se falava de outra coisa na ilha.</p>
<p>LIVIA. Nosotras apenas si cruzamos la palabra con nadie.</p>	<p>LIVIA. Nós não falamos com ninguém recentemente.</p>
<p>EL PRÍNCIPE. En fin, todavía no estoy tan desesperado. Cierto que no quise reintegrarme al ejército imperial, acogiéndome a la amnistía decretada al estallar la guerra. Mi exoneración me había dado una libertad cuyo gusto no se alcanzaba antes de probarla.</p>	<p>O PRÍNCIPE. Enfim, eu ainda não estou tão desesperado. Certamente não quis me reintegrar ao Exército Imperial, protegido pela anistia da eclosão da guerra. Minha exoneração me deu uma liberdade cujo sabor não seria possível conhecer antes de prová-la.</p>
<p>LIVIA. Estoy consternada. No sé cómo podría convencerle ya de que al escribirle rogándole que viniera, no sospechaba...</p>	<p>LIVIA. Estou consternada. Não sei como poderia convencê-lo de que quando lhe escrevi pedindo que viesse, não suspeitava...</p>
<p>EL PRÍNCIPE. Sabía usted mi nombre.</p>	<p>O PRÍNCIPE. A senhora sabia meu nome.</p>
<p>LIVIA. Y su rango...y ... ¿por qué no decirlo, si no es pecado? La ruina de su casa. Mis elementos de información no han podido ser más</p>	<p>LIVIA. E sua classe... e... Porque não dizer se não é pecado? A ruína de sua casa. Meus informantes não podiam ser mais</p>

fáciles: el gerente del hotel me puso al tanto de lo que me interesaba saber...Y nada más.	acessíveis, o gerente do hotel me disse tudo que precisava saber e nada mais.
EL PRÍNCIPE. Era tarde para dedicarme a cualquier otra cosa de las que pude aprender de joven. No se ría usted, no es presunción; hay días en que, incluso mirándome al espejo, represento menos año de los que tengo. Pero pasados ¡y tantos! Los treinta, ya no es hora de entrenarse en el boxeo con miras profesionales, ni de pretender adelgazar hasta el peso-jockey. Un periódico norteamericano me pidió mis Memorias; contesté que no sabía escribir, y me ofrecieron un buen precio por autorizar con mi firma unas supuestas declaraciones que hiciesen verosímiles mis supercherías.	O PRÍNCIPE. Já era tarde para dedicar-me a qualquer outra coisa que eu pudesse aprender antes. Não ria, não é presunção. Há dias em que mesmo me olhando no espelho, aparento bem menos anos do que tenho. Mas os anos passaram e muitos! Trinta não é o momento para treinar boxe profissionalmente, ou emagrecer para participar do peso-pena. Um jornal americano perguntou-me sobre minhas memórias, respondi que não podia escrever, e eles me ofereceram um bom preço para a minha assinatura autorizando umas supostas declarações que fariam jus a minhas artimanhas.
LIVIA. ¿Y no aceptó usted?	LIVIA. E o senhor não aceitou?
EL PRÍNCIPE. No, señora. Vale mucho más mi independencia de bailarín profesional. Por lo pronto me ha valido el ser llamado por ustedes. Estoy a sus órdenes.	O PRÍNCIPE. Não, senhora. Minha independência de dançarino vale muito mais. E logo fui chamado por vocês. Estou às ordens.
LIVIA. Parece que jugamos a los despropósitos. Aunque a usted le parezca mentira, tampoco sabíamos esa profesión con que usted se nos ofrece y que, la verdad, sentimos no poder aprovechar ninguna de las dos, completamente inadaptadas en ese respecto, como en otros mudos, a la moda corriente.	LIVIA. A vida é cheia de reviravoltas. Mesmo que você pense que é mentira, nós não sabíamos dessa profissão que você oferece e na verdade sentimos muito em não poder aproveitar nenhuma das duas.
EL PRÍNCIPE. Es curioso. El gerente del hotel, a quien tengo	O PRÍNCIPE É curioso. O gerente do hotel, que está encarregado de

encargado de buscarme lecciones, se empeña por el contrario en ocultar mi oficio. Se ha atrevido incluso a proponerme alojamiento gratis con tal de incluir mi nombre dinástico en la lista de residentes, renunciando yo, por supuesto, a propósito de ganarme la vida honrada y elegantemente.	gerenciar meus trabalhos, esforça-se em ocultar meu trabalho. Inclusive propôs alojamento de graça em troca de incluir meu nome dinástico na lista de residentes do hotel. Obviamente neguei, pois quero ganhar a vida de maneira elegante e honrada.
LIVIA. ¡Ahí ve usted! Siempre hubiera creído que el interés del gerente del hotel estaba más en ayudar a su nueva vocación que en quitarle esa idea de la cabeza.	LIVIA. Olha só! Sempre acreditei que o interesse do gerente do hotel estava mais para ajudar em sua nova vocação do que tirar-lhe essa ideia da cabeça.
EL PRÍNCIPE. Es que, desgraciado hasta en eso, he venido a decaer de mi condición, cuando ya no llama la atención un príncipe más o menos bohemio. Ahora, usted perdone si, visto que de bailarín no me necesitan, insisto en ponerme a sus órdenes, tanto más agradecido, cuanto curioso.	O PRÍNCIPE. É que, desgraçado até nisso, caí de minha condição, ser um príncipe mais ou menos boêmio não chama mais atenção. Agora, perdoem-me, mas já que para bailarino não me necessitam, insisto em colocar-me às ordens, um tanto mais agradecido do que curioso.
LIVIA. No pretendemos intrigarle. Mi amiga pinta.	LIVIA. Não faremos mistério. Minha amiga pinta.
EL PRÍNCIPE. ¡Ah! Admirable habilidad que nunca he podido comprender.	O PRÍNCIPE. Ah. Admirável habilidade que nunca pude compreender.
LIVIA. No es extraño. Napoleón era ajeno al sentimiento de la música.	LIVIA. Não é estranho. Napoleão era alheio ao sentimento da música.
EL PRÍNCIPE. Yo confieso que tampoco entiendo la que no sirve para bailar.	O PRÍNCIPE. Eu também confesso que não entendo a que não sirva para dançar.
LIVIA. Blanca, enseñale al Príncipe tu carpeta de apuntes.	LIVIA. Blanca mostre ao Príncipe sua pasta de esboços.
BLANCA. ¡Oh! ¿Para qué molestarle?	BLANCA. Ah, para quê? Incomodar?
EL PRÍNCIPE. ¿Molestarme? Me admira el ver estampas y dibujos	O PRÍNCIPE. Incomodar? Fico admirado com retratos e desenhos

más que a nadie por lo mismo que soy incapaz de pintar un monigote.	mais que qualquer um, principalmente porque sou incapaz de desenhar um boneco de palitinhos.
BLANCA. Le aseguro que no vale la pena.	BLANCA. Tenho certeza que não vale a pena.
EL PRÍNCIPE. No insisto sí es a usted a quien le molesta, señorita; pero, aparte el gusto, cada vez más grande, que en conocer a ustedes he tenido...no me explico...	O PRÍNCIPE. Não insistirei se fica tão incomodada, senhorita, mas, fora o prazer de conhecê-las, que é cada vez maior... Você não me explicou...
LIVIA. Veo que, pues he sido quien le ha llamado, voy a ser yo la que le diga lo que mi amiga se obstina en ocultarle.	LIVIA. Vejo que já que fui eu que o chamou, serei eu a dizer o que minha amiga teima em ocultar.
BLANCA. ¡Livia!	BLANCA. Lívia!
LIVIA. ¿Qué tiene de particular? Mi amiga desearía que usted se dignase posa para ella alguna vez. Eso es todo.	LIVIA. O que tem de mais? Minha amiga deseja que você pose para ela algum dia. Isso é tudo.
BLANCA. ¡Oh!	BLANCA. Ahh.
LIVIA. Es usted un hombre sin prejuicios ridículos. ¿A qué entonces el andar con rodeos y circunloquios? A un cualquiera nunca le hubiera llamado, como lo he hecho con usted segura de que no habría de echar a mala parte nuestra interpretación.	LIVIA. Você é um homem sem preconceitos ridículos. Para quê medir palavras e fazer rodeios? Não chamaria a qualquer um e o chamei segura de que não seria mal interpretada.
EL PRÍNCIPE. Eso es muy justo, señora. Pero me confunde su elección de usted. Soy un tipo completamente vulgar, me parece. Lo digo sin modestia.	O PRÍNCIPE. Isso é muito justo, senhora. Mas fico confuso com a sua escolha. Sou um tipo completamente comum, eu acho. Falo sem modéstia.
LIVIA. ¡Quedan tan pocos modelos de desnudo!	LIVIA. Sobraram tão poucos modelos de nú!
BLANCA. ¡Livia! Habrá usted visto, Príncipe, que mi amiga presume de un humor escandaloso que estuvo de moda a principios de	BLANCA. Lívia! Príncipe, pelo visto você percebe como minha amiga se gaba de um humor escandaloso que teve sua fama no

siglo, para asustar a los burgueses.	começo do século passado, próprio para assustar os burgueses.
LIVIA. Moda que yo sé por los libros y que tú has aprendido de mí, porque a la vista está que no soy tan vieja, aunque tenga más experiencia que tú por los años de viuda que llevo. Pero no es cosa de que el príncipe me tome por embustera. Ahora, quieras que no, yo soy quien le va a enseñar tu carpeta.	LIVIA. Moda que aprendi nos livros e que você aprendeu de mim, porque não sou tão velha assim mesmo que tenha mais experiência que você pelos anos de viúva que levo. Mas não quero que o príncipe pense que sou mentirosa, agora sou eu quem vai mostrar a sua pasta de esboços.
BLANCA. ¡No, Livia, trae acá!	BLANCA. Não Lívia! Me dá aqui!
LIVIA. Mira usted, Príncipe.	LIVIA. Veja você Príncipe.
EL PRÍNCIPE. “El sueño de la razón produce monstruos”.	PRÍNCIPE. “O sonho da razão produz monstros”
BLANCA. Es copia de una estampa de Goya en el Prado de Madrid.	BLANCA. É uma cópia de uma gravura de Goya que está no Museu Nacional do Prado em Madrid.
EL PRÍNCIPE. ¡Es curioso!	PRÍNCIPE. É curioso!
LIVIA. Es graciosísimo.	LIVIA. É muito engraçado.
BLANCA. Es horrendo y delirante. Buen ejemplo español.	BLANCA. É horrendo e delirante. Bom exemplo espanhol.
EL PRÍNCIPE. Yo también he estado en España: un día en Gibraltar, un mes en Tánger y un año en Lima, pero no me gustan los toros.	PRÍNCIPE. Eu também estive na Espanha, um dia em Gilbratar, um mês em Tânger e um ano em Lima, mas eu nunca gostei de touradas.
BLANCA. Goya como buen español no es de este mundo.	BLANCA. Goya como um bom espanhol não é deste mundo.
EL PRÍNCIPE. No tengo argumentos para discutirlo señorita. No es verdad, como se decía antes de la guerra, que todos los príncipes germánicos estudiáramos filosofía. Pero el asunto de esta estampa no se	PRÍNCIPE. Não tenho argumentos para discutirmos, senhorita. Não é verdade, como se falava antes da guerra, que todos os príncipes germânicos estudamos filosofia. Do que se trata esta gravura? Não é fácil

entiende enseguida.	dizer.
BLANCA. Desde luego. Goya, dormido, de codos en una mesa, sueña con pajarracos, brujas y trasgos que revolotean sobre su cabeza entre sombras de clarooscuro.	BLANCA. Goya adormecido, com os cotovelos em uma mesa, sonha com enormes pássaros, bruxas e duendes que revoam sobre sua cabeça entre sombras de claro-escuro.
LIVIA. Volvamos la hoja.	LIVIA. Voltemos a folha.
EL PRÍNCIPE. ¿Usted también sueña monstruos?	PRÍNCIPE. A senhorita também sonha monstros?
LIVIA. ¿Tan pronto se ha reconocido?	LIVIA. Já se reconheceu?
EL PRÍNCIPE. ¿Soy yo?	PRÍNCIPE. Sou eu?
BLANCA. Es un apunte, tomado desde mi ventana...	BLANCA. É um desenho, feito da minha janela...
EL PRÍNCIPE. Tendrá que ponerme a plan de sobrealimentación. ¡Y yo que creía que empezaba a tener demasiadas grasas...!	PRÍNCIPE. Tenho que comer mais. E eu achei que estava engordando...
LIVIA. No se fie usted. Los artistas estilizan siempre.	LIVIA. Não se engane. Os artistas estilizam sempre.
EL PRÍNCIPE. ¿Estilizar es lo mismo que disecar?	PRÍNCIPE. Estilizar é o mesmo que dissecar?
BLANCA. Ha conseguido usted hacerme reír, a pesar de mi mal humor.	BLANCA. O senhor conseguiu me fazer rir, apesar do meu mau humor.
EL PRÍNCIPE. Repito que perdonen ustedes mi ignorancia.	PRÍNCIPE. Repito que perdoem minha ignorância.
LIVIA. No ha dicho usted ninguna tontería: estilizar y disecar vienen a ser, en efecto, una misma cosa: el estilo es el arte, la disecación es la ciencia.	LIVIA. Você não disse nenhuma bobagem: estilizar e dissecar são de alguma maneira a mesma coisa: na arte é estilizar, na ciência é dissecar.
BLANCA. Príncipe, para estar verdaderamente en su papel, debiera decir ahora “palabras, palabras, todo palabras!, imitando a su primo Hamlet. ¿No constituyen una familia todas las	BLANCA. Príncipe, para estar de acordo com o seu papel você deveria dizer agora : palavras, palavras, apenas palavras! Imitando seu primo Hamlet. Não constituem uma família todos os

sangres reales?	nobres
EL PRÍNCIPE. Certo, pero ese a quien usted se refiere es un príncipe de teatro. Los de verdad no hablamos tan lindo.	PRÍNCIPE. Certo, mas esse a qual você se refere é um príncipe de teatro. Na vida real não falamos tão bonito.
LIVIA. Usted se desmiente sólo con decirlo con tan buena gracia.	LIVIA. O senhor se desmente só em admitir com tanta graça.
EL PRÍNCIPE. Será, señora, porque he dejado de serlo.	PRÍNCIPE. Senhora, talvez seja porque deixei de ser príncipe.
LIVIA. Pues que el teatro es hecho, yo me voy, con permiso, a preparar el té, que es cosa que nunca sabrá hacer un criado, aunque sea chino. Luego soy con ustedes.	LIVIA. Logo o teatro é feito, eu vou preparar um chá, que é uma coisa que nunca nenhum criado saberá fazer, mesmo chinês. Logo estarei de volta.

3. SCHERZO DEL BESO DESAPASIONADO- SCHERZO DO BEIJO DESAPAIXONADO.

BLANCA. No se crea usted obligado a seguir mirando las estampas, si le aburre. ¡Qué pensará usted de todo esto!	BLANCA. Não se sinta obrigado a continuar olhando as gravuras, se te aborrece. O que pensará o senhor de tudo isso...
EL PRÍNCIPE. Se empeña usted en confundirme. No soy un pensador.	PRÍNCIPE. Você se esforça em me confundir. Não sou um pensador.
BLANCA. Pero existe.	BLANCA. Mas pensa.
EL PRÍNCIPE. Razón de más. Vivo todavía porque sí, por velocidad adquirida, porque no me he parado a pensar.	PRÍNCIPE. Razão de mais. Vivo ainda porque sim, pela inércia, porque não parei para pensar.
BLANCA. Solo así podrá hacerse tolerable este equívoco.	BLANCA. Só assim para tolerar esta situação.
EL PRÍNCIPE. Yo me encuentro muy a gusto. ¿Quiere usted dejarme que siga viendo las estampas?	PRÍNCIPE. Eu estou bem à vontade. Posso continuar vendo as gravuras?
BLANCA. ¿Se llama usted	BLANCA. O senhor se chama

Narciso?	Narciso?
EL PRÍNCIPE. Me llamo Maximino. Me llaman Maxim.	PRÍNCIPE. Chamo-me Maximino. Chamam-me de Maxim.
BLANCA. Pero le gusta mirarse al espejo.	BLANCA. Mas gosta de se olhar no espelho.
EL PRÍNCIPE.No juegue usted conmigo; no se divierta confundiendo las pocas enseñanzas que se me han quedado en la memoria de cuando era estudiante. Yo sé que se dice que “la cara es el espejo del alma” que “el teatro es el espejo de los costumbres” pero un dibujo siempre me parece una caricatura.	PRÍNCIPE. Pare de brincar comigo, não se divirta confundindo o pouco que aprendi quando era estudante. Eu sei que falam que “o rosto é o espelho da alma” e que “o teatro é um espelho dos costumes”, mas para mim um retrato sempre parece uma caricatura.
BLANCA. Puede que no le falte a usted razón del todo.	BLANCA. Pode ser que no fundo tenha razão.
EL PRÍNCIPE. ¿Por qué no me deja usted seguir viendo los suyos? Cualquiera dirá...	PRÍNCIPE. Por que não me deixa continuar vendo os seus desenhos ? Qualquer um diria que...
BLANCA. ¿Qué?	BLANCA. Diria o quê?
EL PRÍNCIPE. ¿ Qué sé yo! Se pone usted colorado como si al enseñarme esos apuntes en que me ha tomado usted por modelo, fuera usted la que se desnudara.	PRÍNCIPE. Sei lá! A senhorita é que fica vermelha quando mostra os seus desenhos para mim, como se fosse você que ficasse nua.
BLANCA. Cuidado, Príncipe. Puede estar seguro, a pesar de las apariencias y extravagancias de esta entrevista, de que no somos cazadoras de hombres a lazo.	BLANCA. Cuidado, Príncipe. Pode ter certeza que apesar das aparências e extravagancias desta entrevista, nós não caçamos homens à laço.
EL PRÍNCIPE. Ni yo un Don Juan de primer año, señorita.	PRÍNCIPE. Nem eu um Don Juan de quinta categoria, senhorita.
BLANCA. Me llamo Blanca.	BLANCA. Me chamo Blanca.
EL PRÍNCIPE. No pretenderá usted que llame a todas las cosas por su nombre.	PRÍNCIPE. Não pretende que eu chame todas as coisas pelo seu respectivo nome, não é?
BLANCA. Yo no soy una cosa.	BLANCA. Eu não sou uma coisa.
EL PRÍNCIPE. Al fin mujer.	PRÍNCIPE. Por fim mulher.

BLANCA. Aquí le quería yo a usted. No, señor: no soy una mujer. No me mire usted con esa extrañeza tan chabacana. No soy una mujer como las demás, se entiende.	BLANCA. Era onde eu queria chegar. Não senhor, não sou uma mulher. Não me olhe com este olhar tão vulgar. Não sou uma mulher igual às outras, se é que me entende.
EL PRÍNCIPE. Creo que todavía no ha llegado el momento de que le diga a usted que es un ser excepcional.	PRÍNCIPE. Acho que não chegou a hora de eu dizer a senhorita é que é um ser excepcional.
BLANCA. Pero lo soy.	BLANCA. Mas eu sou.
EL PRÍNCIPE. ¿Está usted segura?	PRÍNCIPE. Tem certeza?
BLANCA. De verdad, no me importan los hombres.	BLANCA. Claro , os homens não me importam.
EL PRÍNCIPE. ¿Tengo que darme ya por ofendido?	PRÍNCIPE. Tenho que ficar ofendido?
BLANCA. No es por hombre precisamente por lo que le ha llamado mi amiga.	BLANCA. Não é por ser homem queminha amiga te chamou.
EL PRÍNCIPE. Tampoco merezco esa crueldad. Ahora soy yo quien le ruega un poco menos de... vulgaridad en sus juicios. Soy un hombre como todos.	PRÍNCIPE. Também não mereço essa crueldade. Agora sou eu que pede um pouco menos de vulgaridade em seu julgamento. Sou um homem como qualquer um.
BLANCA. No lo he dudado ni un momento, a pesar del empeño de mi amiga en considerarle a usted como nuestro igual en despreocupación.	BLANCA. Não duvidei nenhum momento apesar de minha amiga considera-lo igual a nós quando se refere à maledicência.
EL PRÍNCIPE. No sé...no sé...De todas maneras me interesa deshacer un equívoco, que me ha perjudicado siempre en la opinión pública.	PRÍNCIPE. Não sei... não sei. De todas as maneiras me interessa desfazer um equívoco que sempre me prejudica perante opinião publica.
BLANCA. Hacemos una vida muy retirada; nunca habíamos oído nada de usted, ya se lo ha dicho mi amiga.	BLANCA. Vivemos muito discretamente, nunca ouvimos falar nada do senhor, minha amiga já disse.
EL PRÍNCIPE. No leerán ustedes	PRÍNCIPE. As senhoras não leem

periódicos.	jornais também.
BLANCA. Yo nunca. Me los leen.	BLANCA. Eu não. Leem para mim.
EL PRÍNCIPE. Es lo mismo.	PRÍNCIPE. É a mesma coisa.
BLANCA. Hay personas que para enterarse de lo que leen necesitan hacerlo en voz alta. Mi amiga es así, y hasta para pensar monóloga a solar. Yo en cambio, si no voy deletreando casi, me quedo in albis. Muchas veces, mientras trabajo, ella lee y yo hago que escucho. De manera que compaginamos muy bien nuestros gustos, y yo consigo no saber lo que dice la prensa.	BLANCA. Há pessoas que para entender alguma coisa precisam ler em voz alta. Minha amiga é assim e até para pensar, fala sozinha. Eu pelo contrario, não saio soletrando por aí, fico quieta. Muitas vezes, enquanto trabalho, ela lê e eu faço que escuto. Desta maneira combinamos muito bem nossos gostos e eu evito saber o que pensa a imprensa.
EL PRÍNCIPE. Entonces ¿nunca sabe usted lo que pasa en el mundo?	PRÍNCIPE. Então, a senhorita nunca sabe o que acontece no mundo?
BLANCA. No sé lo que cuentan los periódicos, repito. Nada tiene que ver una cosa con otra.	BLANCA. Repito, não sei o que dizem os jornais. Uma coisa não tem nada a ver com a outra.
EL PRÍNCIPE. Los periódicos me envolvieron hace ya tiempo en un gran escándalo.	PRÍNCIPE. Os jornais me envolveram em um grande escândalo.
BLANCA. Gajes del oficio de Príncipe.	BLANCA. Ossos do ofício de ser Príncipe.
EL PRÍNCIPE. Entonces dejé de serlo, en efecto.	PRÍNCIPE. Então deixei de sê-lo, de verdade.
BLANCA. Pchs. Los periódicos viven un solo día. Y cuando ese cuento pueda pasar a la historia, todas las gentes de su generación estarán por encima del bien y del mal.	BLANCA. Pff. Os jornais vivem um dia só. E quando este boato puder passar a história, todas as pessoas da sua geração estarão por cima do bem e do mal.
EL PRÍNCIPE. Yo acababa de salir de la Academia.	PRÍNCIPE. Eu tinha acabado de sair da Academia.
BLANCA. ¿Cómo un cualquiera?	BLANCA. Como qualquer um?
EL PRÍNCIPE. Peor. Como un príncipe imperial.	PRÍNCIPE. Pior. Como um príncipe imperial.
BLANCA. ¿Pero es verdad que los	BLANCA. Mas é verdade que os

príncipes reniegan de su suerte?	príncipes renegam seu destino?
EL PRÍNCIPE. Yo padecí mi fortuna. Como mi tío el Emperador pretendía ser efectivamente la cabeza visible de su pueblo, nuestros enemigos tradicionales inventaron contra el Imperio la mala fama de sus príncipes.	PRÍNCIPE. Fui vítima do meu destino. Como o meu tio, o Imperador, pretendia ser o líder de seu povo, nosso inimigos tradicionais inventaram contra o Império a má fama de seus príncipes.
BLANCA. No entiendo.	BLANCA. Não entendo.
EL PRÍNCIPE. Es verdad que yo, casi un niño como era, me negué a ciertas prácticas de iniciación cuartelaría...	PRÍNCIPE. É verdade que eu, ainda menino como era, me neguei a certas praticas de iniciação do quartel...
BLANCA. No sé, tampoco he sido soldado.	BLANCA. Não sei, nunca fui soldado.
EL PRÍNCIPE. Yo tenía del amor un concepto romántico.	PRÍNCIPE. Eu tinha um conceito romântico do amor.
BLANCA. Entonces, efectivamente, representa usted muchos menos años de los que tiene.	BLANCA. Então você faz jus aos poucos anos que aparenta.
EL PRÍNCIPE. Los últimos poetas de que puede enterarse un príncipe, por su preceptor, son los románticos de hace un siglo.	PRÍNCIPE. Os últimos poetas que um príncipe pode conhecer dos seus mestressão os românticos de um século a trás.
BLANCA. Si es así, nacen ustedes vendidos.	BLANCA. Se for assim, nascem todos vendidos.
EL PRÍNCIPE. Yo no tenía para qué comprar los mismo besos que mis soldados. Grandes damas de la corte me ofrecían, por otra parte, su vieja experiencia. Yo envidiaba la surte de mi primo el heredero, que por razón de estado tenía que casarse joven y sin elegida del corazón.	PRÍNCIPE. Eu não tinha porque comprar os mesmos beijos que os meus soldados. Grandes damas da corte me ofereciam o tempo todo sua velha experiência. Eu tinha inveja da sorte do meu primo herdeiro, que por causa do estado tinha que se casar jovem e sem eleita pelo coração.
BLANCA. Veo que como todos los cínicos, es usted un sentimentalón.	BLANCA. Vejo que como todos os cínicos, o senhor é um sentimental.
EL PRÍNCIPE. Me defiendo.	PRÍNCIPE. Me defendo.

BLANCA. Pero como todos los sentimentales, exagera usted harto su desgracia.	BLANCA. Mas como todos os sentimentais, exagera até o ultimo a sua desgraça.
EL PRÍNCIPE. ¿Es posible que haya en el mundo una persona que no sepa los sucesos de la corte de mi tío en cierto carnaval de hace unos años?	PRÍNCIPE. É possível que não haja uma pessoa que não saiba dos acontecimentos da corte do meu tio num certo carnaval anos atrás?
BLANCA. Mis recuerdos de infancia son muy confusos.	BLANCA. Minhas memorias de infância são muito confusas.
EL PRÍNCIPE. Perdón.	PRÍNCIPE. Perdão.
BLANCA. Es una broma; tampoco tengo esa coquetería de preocuparme de mi edad. Y, sobre todo, no le choque a usted, que, pues nada sé, no me interese su confesión en pinto que tanto le molesta por lo visto.	BLANCA. É uma brincadeira, eu não me importo com essa bobagem de idade. E mesmo que lhe deixe chocado, não me interesso por seu desabafolhe tanto incomoda pelo visto.
EL PRÍNCIPE. Es que a mí me persigue un equívoco.	PRÍNCIPE. É que esse equívoco me persegue.
BLANCA. No creo en las sombras. Desentiéndase de esas patrañas. No necesito que se justifique usted de nada. Le he salido al paso únicamente para que no fuera a dar, tan de primeras, uno en falso.	BLANCA. Não creio em boatos. Livre-se dessas mentiras. Não precisa justificar nada. Comentei apenas para que , de cara, não fosse pisar em falso.
EL PRÍNCIPE. En fin, usted es quien me ha llamado.	PRÍNCIPE. Foi a senhorita quem me chamou.
BLANCA. No he sido yo, pero no rehúyo esa responsabilidad si usted quiere.	BLANCA. Eu não, mas não fujodessa responsabilidade se o senhor preferir.
EL PRÍNCIPE. ¿Qué me cumple hacer?	PRÍNCIPE. E o que eu tenho que fazer?
BLANCA. Despreocuparse de mis miradas.	BLANCA. Não se intimide com os meus olhares.
BLANCA. ¿Y?	BLANCA E?
EL PRÍNCIPE. Yo me tumbo en la arena después del baño por prescripción facultativa. ¿Por qué se ríe usted?	PRÍNCIPE. Eu me jogo na areia depois do banho por vontade própria. Por que a senhorita está rindo?

BLANCA. Porque ahora usted es quien se pone colorado.	BLANCA. Porque agora é o senhor que ficou vermelho.
EL PRÍNCIPE. Los hombres del norte, no por ruborosos somos menos hombres.	PRÍNCIPE. Os homens do norte não são menos homens porque ficam envergonhados.
BLANCA. Basta. Mi pintura no es un pretexto para...flirtear con un desconocido.	BLANCA. Chega. Minha pintura não é pretexto para ...flertar com um desconhecido.
EL PRÍNCIPE. Todo el mundo, todo el gran mundo me conoce, desgraciadamente. Hasta que me borraron, mi nombre ha figurado en el Gotha, repito.	PRÍNCIPE. Todo o mundo, o mundo inteiro me conhece, infelizmente. Antes de apagarem meu nome, constava nas colunas sociais.
BLANCA. Yo no soy una mujer, le he dicho a usted ya, porque no siento ni he sentido nunca la menor inclinación amorosa.	BLANCA. Eu não sou uma mulher, eu já lhe disse, porque não sinto, nem nunca senti a menor inclinação amorosa.
EL PRÍNCIPE. ¡Oh! Y teme usted el más leve cortejo.	PRÍNCIPE. Ah, mas tem medo do mais leve cortejo.
BLANCA. No le temo, me fastidia.	BLANCA. Não temo, mas me chateia.
EL PRÍNCIPE. Yo podré respetarla; pero ¿creerla?	PRÍNCIPE. Posso respeitá-la, mas acreditar na senhorita?
BLANCA. Es difícil apostar, porque no hay manera de hacer una comprobación exacta. Si no, tendría el gusto de ganarle.	BLANCA. É difícil apostar, porque não há como fazer uma comprovação com exatidão. Se desse, teria com muito gosto em ganhar a aposta.
EL PRÍNCIPE. Prefiero no perder su amistad.	PRÍNCIPE. Prefiro não perder sua amizade.
BLANCA. Buen subterfugio.	BLANCA. Bom subterfugio.
EL PRÍNCIPE. Autoríceme a proponer una prueba.	PRÍNCIPE. Autorize-me a propor uma prova.
BLANCA. ¡Sea! ¿Qué apostamos?	BLANCA. Que seja, o que apostamos?
EL PRÍNCIPE. La penitencia en el pecado mismo.	PRÍNCIPE. A penitência no pecado.
BLANCA. ¿Místico también?	BLANCA. Místico também?
EL PRÍNCIPE. Es una frase hecha. ¿Apostamos?	PRÍNCIPE. É uma frase feita. Apostamos?

BBLANCA. ¿El qué y cómo?	BLANCA. E como é?
EL PRÍNCIPE. ¡Un beso!	PRÍNCIPE. Um beijo.
BLANCA. Es usted tercamente vulgar. Eso no vale.	BLANCA. Isso é vulgar demais. Não vale.
EL PRÍNCIPE Se vuelve usted atrás.	PRÍNCIPE. A senhorita recuou.
BLANCA. Digo que es cosa que para mí no tiene valor ninguno. Pero usted es un...	BLANCA. Digo que isso não tem valor nenhum para mim. Mas o senhor é um...
EL PRÍNCIPE. ¿Me va a insultar usted?	PRÍNCIPE. A senhorita vai me insultar?
BLANCA. No; es usted inocentísimo. Un príncipe...de opereta. ¿Marcava usted el himno imperial con paso de fox?	BLANCA. Não, você é muito inocente. Um príncipe...de opereta. Você dançava o hino imperial com passinho de baile?
EL PRÍNCIPE. En mis tiempos, todavía se valsaba. Quedamos en que se ha escabullido usted.	PRÍNCIPE. No meu tempo, ainda não se dançava valsa. Falávamos sobre a sua escapulida da aposta.
BLANCA. Es que...un beso ¡ni prueba nada, ni sé qué puede pagar!	BLANCA. É que...um beijo. Não prova nada, nem sei o que pode pagar!
EL PRÍNCIPE. Yo me doy por pagado.	PRÍNCIPE. Me dou por satisfeito.
BLANCA. ¿Y sí el que pierde es usted? No me conteste como un soldado raso, que me dará ciento por uno.	BLANCA. E se o senhor perder? Não me responda como um soldado raso, que vai me enganar.
EL PRÍNCIPE. ¿Lee usted la Biblia?	PRÍNCIPE. Você lê a Bíblia?
BLANCA. Miro las estampas algunas veces.	BLANCA. Olho as gravuras algumas vezes.
EL PRÍNCIPE. Usted no es una mujer como las demás, usted es un ser excepcional; pero se resiste como una colegiala a la simple petición de un hombre como todos.	PRÍNCIPE. A senhorita não é uma mulher como as outras é um ser excepcional, mas resiste como uma colegiala a um simples pedido de um homem comum.
BLANCA. Es que no me alcanza lo que pretende usted probar con darme un beso! No es que me dé asco; ya veo que tiene usted unos	BLANCA. É que não entendo o que pretende o senhor provar ao me dar um beijo! Não é que eu tenho asco, já vejo que tem dentes

dientes de anuncio. Es que a mí... ¡no me importa! Y usted, hombre al fin, empezará por asegurarme que sí, que beso como una enamorada.	de propaganda. É que pra mim... Não importa! E o senhor, homem em fim, garantirá que sim, que beijo como uma apaixonada.
EL PRÍNCIPE. ¡Eso no! El amor es un enfermedad, que puede o no ser pasajera, pero cuyo síntomas primeros se acusan por una temperatura que excede lo normal.	PRÍNCIPE. Isso não! O amor é uma doença, que pode ou não ser passageira, mas que os primeiros sintomas apontam um calor muito além do que o normal.
BLANCA. Bueno. ¿La paz? ¡Vengan esas manos! ¡Oh! ¡Livia!	BLANCA. Bom. Vamos fazer as pazes. Ah, Lívia.
EL PRÍNCIPE. ¿Hasta socorro pide usted?	PRÍNCIPE. Até socorro você pede?
BLANCA. ¡Oh!	BLANCA Ahhh
EL PRÍNCIPE. ¡Uuuuuuuh!	PRÍNCIPE. Uhhhh

4. PASO EN TERCERAS Y DUÓ FINAL -PASSO EM TERCEIRAS E DUETO FINAL.

LIVIA ¡Ay! ¡Qué susto me has dado! ¡Creí que te pasaba algo! Usted perdone, Príncipe; pero como no nos separamos ni un minuto...	LÍVIA. Ai ! Que susto você me deu! Pensei que tinha acontecido algo! Perdoe-me, Príncipe, mas como não nos separamos nenhum minuto...
BLANCA ¡Livia!	BLANCA. Lívia!
LIVIA Anda, ve tú por el té. Ya estaba el servicio dispuesto; lo iba a traer cuando el silencio del beso. No tiene excusa, Príncipe. No explique usted nada.	LÍVIA. Anda, vá servir o chá. Já tinha posto a mesa quando peguei o silêncio do beijo. Não tem desculpa, Príncipe. Não precisa explicar nada.
EL PRÍNCIPE Es usted muy dueña en su casa de echarme de ella. Pero no fui yo quien pidió entrada.	PRÍNCIPE. A senhora é realmente dona da sua casa o suficiente para me expulsar. Mas eu não pedi para entrar.
LIVIA Príncipe, los conquistadores se justifican por su audacia; sin más.	LÍVIA. Príncipe, os conquistadores se justificam por sua audácia e nada mais.

EL PRÍNCIPE Yo soy un tímido.	PRÍNCIPE. Eu sou um tímido.
LIVIA No puedo creer que Blanca haya violado su inocencia de usted.	LÍVIA. Não creio que Blanca lhe roubou a inocência.
EL PRÍNCIPE Yo le ruego, señora, que no emplee palabras de melodrama. Es muy difícil que pueda usted comprender...	PRÍNCIPE. Peço-lhe senhora, que não empregue palavras melodramáticas. É muito difícil que a senhora compreenda...
LIVIA ¿Hasta qué punto es usted un seductor de recursos dignos?	LÍVIA. Até que ponto o senhor é um sedutor com recursos dignos?
EL PRÍNCIPE No merezco tan injusto trato. Su amiga de usted me ha desafiado...	PRÍNCIPE. Não mereço ser tratado assim. Sua amiga me desafiou...
LIVIA Basta, Príncipe. Ya comprenderá usted que no voy a denunciarle a la policía.	LÍVIA. Chega, Príncipe. O senhor logo saberá que não vou denunciá-lo a polícia.
EL PRÍNCIPE Señora, yo soy el protagonista de aquel escandaloso Carnaval célebre en los nefastos del Imperio.	PRÍNCIPE. Senhora, eu sou o protagonista daquele escandaloso Carnaval nas profundezas nefastas do Império.
LIVIA Es inútil que desvaríe pretendiendo confundirnos con unas cortesanas.	LÍVIA. É inútil que desvarie confundindo-nos com cortesãs.
EL PRÍNCIPE Por representar entre ellas el papel de Ulises se dio mi Laura en prenda a la guntuza.	PRÍNCIPE. Por representar entre as cortesãs o papel de Ulisses, Laura se misturou com a gentalha.
LIVIA ¿Qué astucia figuraba usted en aquella mascarada?	LÍVIA. Que papel representava o senhor naquela peça?
EL PRÍNCIPE No la menos heroica. La de la abdicación de la apariencia varonil del héroe griego.	PRÍNCIPE. Não a menos heroica. A abdicação da aparência viril do herói grego.
LIVIA ¿Se vistió usted de mujer?	LÍVIA. O senhor se vestiu de mulher?
EL PRÍNCIPE Representábamos un cuadro vivo de la Ilíada. El Canciller, que me era enemigo, concedió mi exoneración a la chusma parlera. Perdí mi primer grado en el ejército. Desde	PRÍNCIPE. Representávamos um quadro vivo da Ilíada. O chanceler, que era meu inimigo, impôs minha exoneração ao povinho. Perdi meu primeiro grau no exército. Deste então,

entonces, si no le hago el amor a cuantas mujeres hablo, me desprecio a mí mismo.	conquisto todas as mulheres que conheço, desprezo a mim mesmo.
LIVIA Nosotras hemos empezado por advertirle...	LÍVIA. Nós tentamos avisa-lo ...
EL PRÍNCIPE Su amiga ha llegado a decirme que no me llamaban por hombre precisamente.	PRÍNCIPE. Sua amiga chegou a me dizer que não me chamaram porque sou homem, precisamente.
LIVIA Pierde usted la cabeza, hasta la grosería.	LÍVIA. O senhor esta perdendo a cabeça, quanta grosseria.
EL PRÍNCIPE Su amiga de usted ha insistido en su indiferencia. He creído que su tranquilidad obedecía a cierto menosprecio de mis deseos.	PRÍNCIPE. Sua amiga insistiu em tal indiferença. Acreditei que sua tranquilidade obedecia a certo menosprezo dos meus desejos.
LIVIA Para colegial inexperto es usted un tanto talludo; para sátiro le faltan espontaneidad y naturaleza.	LÍVIA. Para um colegial inocente, o senhor é um tanto arrogante Para comediante falta naturalidade e espontaneidade.
EL PRÍNCIPE Soy físicamente fuerte y resistente, pero el amor no me hiere.	PRÍNCIPE. Sou fisicamente forte e resistente, e o amor não me fere.
LIVIA Es usted un bárbaro.	LÍVIA. O senhor é um bárbaro.
EL PRÍNCIPE O un romano decadente ¡yo qué sé! Si su amiga me ha hecho perder la serenidad, no ha sido por sus gracias naturales, sino por la insensibilidad de que se envanece...	PRÍNCIPE. Ou um romano decadente. Sei lá! Se a sua amiga me fez perder a cabeça, não foram por causas naturais, mas sim pela insensibilidade que a desvanece.
LÍVIA. Miente o se engana. Es joven.	LÍVIA. Mentira ou se engana. É jovem.
EL PRÍNCIPE Pero es verdad que tiene los labios fríos.	PRÍNCIPE. Mas é verdade que tem os lábios frios...
LIVIA Blanca no es libre.	LÍVIA. Blanca não é livre.
EL PRÍNCIPE ¿Está casada?	PRÍNCIPE. É casada?
LIVIA Ni prometida. Pero me debe su lealtad.	LÍVIA. Nem comprometida, mas me deve sua lealdade.
EL PRÍNCIPE Será tonto que me hiciera de nuevas. El gerente del	PRÍNCIPE. Eu não sou tão inocente assim. O gerente do hotel

hotel y el coro general de murmuradores me han puesto al tanto.	e o coro dos fofoqueiros já me deixaram a par.
LIVIA ¿Hasta dónde sabe usted?	LÍVIA. Até onde o senhor sabe?
EL PRÍNCIPE Sé lo que me han dicho y supongo lo demás.	PRÍNCIPE. Sei o que me falaram e o resto eu consigo imaginar.
LIVIA No estoy ahora para rechazar sus impertinencias. Príncipe, usted sabe muy bien que las apariencias engañan.	LÍVIA. Não tenho tempo para rejeitar impertinências. O senhor sabe muito bem que as aparências enganam.
EL PRÍNCIPE Señora, ahora soy yo quien se permite rehusar unas excusas que de ninguna manera necesito. Después de todo, no voy a casarme con...	PRÍNCIPE. Senhora, agora me sinto a vontade para recusar um pedido de desculpas. Depois de tudo não vou me casar com...
LIVIA Sí, Príncipe, se va a usted a casar con ella.	LÍVIA. Sim, Príncipe. Você vai se casar com ela.
EL PRÍNCIPE ¡Señora!	PRÍNCIPE. Senhora!
LIVIA Blanca no vive más que para su arte. El azar me puso en su camino.	LÍVIA. Blanca só vive para sua arte. O azar me pôs em seu caminho.
EL PRÍNCIPE ¿Es verdad que acudió a un anuncio que usted había puesto en los periódicos?	PRÍNCIPE. É verdade que ela respondeu a um anuncio que a senhora havia colocado nos jornais?
LIVIA Me la recomendaron como señorita de compañía, eso sí es cierto. Es una criatura que tiene la presunción de su independencia. Conmigo no le falta nada de cuanto puedo darle. Y ahora necesita que le compre un marido.	LÍVIA. Ela me foi recomendada como dama de companhia, isso é certo. É uma criatura que tem a presunção de ser independente. Ela estando comigo não lhe falta nada. E agora ela precisa que eu lhe compre um marido.
EL PRÍNCIPE Estoy estupefacto. Nunca creí que pudiera sufrir una humillación parecida.	PRÍNCIPE. Estou pasmo! Nunca imaginei que sofreria uma humilhação assim.
LÍVIA. Es curioso, Príncipe. En fuerza de representar unos sentimientos apócrifos, pretende usted amedrentarme con lugares comunes que...no le van.	LÍVIA. É interessante, Príncipe. Tentando se fazer de ofendido, você não convence. O senhor não pretende me amedrontar com frases vulgares que não me

	atingem nem cabem para um nobre.
EL PRÍNCIPE No creí que se cotizara mi nombre aún en bolsa.	PRÍNCIPE. Não achei que meu nome ainda estava no páreo.
LIVIA Los acontecimientos se han precipitado sobre todas mis previsiones.	LÍVIA. Os acontecimentos atropelaram todas as minhas previsões.
EL PRÍNCIPE A pesar de la revolución, un príncipe cuesta caro todavía.	PRÍNCIPE. Apesar de toda a revolução, um príncipe ainda custa caro.
LIVIA En la consideración pública estaba usted completamente despreciado antes de la caída del Imperio.	LÍVIA. Perante a opinião pública você já estava bem mal, antes mesmo da queda do Império.
EL PRÍNCIPE La derrota general a todos nos iguala otra vez. Pero la libertad también ha despertado en mí un sentimiento fraternal con todos los desheredados. No sé si vale la pena de venderse.	PRÍNCIPE. A derrota geral iguala a todos. Mas a liberdade também despertou em mim um sentimento de solidariedade com todos os deserdados. Eu não sei se vale a pena me vender.
LIVIA ¿Cuándo gana usted de bailarín?	LÍVIA. Quanto o senhor ganha como bailarino?
EL PRÍNCIPE Lo suficiente para entretener el albur en la ruleta.	PRÍNCIPE. O suficiente para manter as apostas na roleta.
LIVIA También yo soy jugadora. Haremos una vaca, Príncipe.	LÍVIA. Também sou uma jogadora. Faremos uma aposta, Príncipe.
EL PRÍNCIPE ...Iba a decir una tontería.	PRÍNCIPE. Eu ia falar bobagem.
LIVIA No coarte nunca su natural. Dígala.	LÍVIA. Não se contenha. Fale.
EL PRÍNCIPE ¿No iba a preguntarle a usted si contaba con el consentimiento de su amiga?	PRÍNCIPE. A senhora não ia perguntar a sua amiga se ela consentia?
LIVIA ¡Blanca! ¿No piensas traer el té? No seas tan circunspecta. No estamos tratando ningún secreto. Blanca no sabe todavía que le quiere, Príncipe.	LÍVIA. Blanca, você não vai trazer o chá? Não seja tão circunspecta. Não é nenhum segredo. Blanca só não sabe que o ama, Príncipe.

ACTO II – NUDO
PRELUDIO DE LOS ANTAGONISTAS – PRELÚDIO DOS
ANTAGONISTAS

EL PRÍNCIPE. Yo he cumplido con mi deber.	PRÍNCIPE. Cumpri com o meu dever.
Blanca. ¿No cumplo yo con el mío?	BLANCA. E eu não cumpro com o meu?
EL PRÍNCIPE. Me soportas.	PRÍNCIPE. Você me suporta!
BLANCA Crees que estoy obligada a más.	BLANCA. Você acha que sou obrigada a mais do que isso?
EL PRÍNCIPE. A respetar las conveniencias.	PRÍNCIPE. Obrigada a respeitar as conveniências.
BLANCA Has vuelto a renegar de tu despreocupación.	BLANCA. Novamente renega a sua despreocupação.
ELIVIA P. Me importas cosas que no me habrían importado antes.	PRÍNCIPE. Me importam coisas que não me importavam antes.
Blanca. No será que te hayas enamorado de mí.	BLANCA. Será que você se apaixonou por mim?
EL PRÍNCIPE. Tampoco sé si a mis sentimientos de ahora puede convenirles los nombres normales.	PRÍNCIPE. Sei muito menos sei se os meus sentimentos atuais convém aos homens normais.
BLANCA ¿Por qué no?	BLANCA. Por que não?
EL PRÍNCIPE Porque son nuevos.	PRÍNCIPE. Porque são novos.
BLANCA. En ti	BLANCA. Em ti.
EL PRÍNCIPE No tengo mejor brújula para mis direcciones.	PRÍNCIPE. Não tenho melhor bússola para guiar meus caminhos.
BLANCA Cuando nos conocimos estabas muy desengañado.	BLANCA. Quando nos conhecemos você estava desiludido.
EL PRÍNCIPE Pues yo he cumplido con mi deber.	PRÍNCIPE. Pois cumpri com meu dever.
BLANCA De marido. Dilo de una vez.	BLANCA. De marido, fala de uma vez.
EL PRÍNCIPE De marido. Tú no has podido hacer que cumpla también mis deberes de....	PRÍNCIPE. De marido. Você não quer que eu cumpra também meus deveres de ...

BLANCA No insistas, no me humilles.	BLANCA. Não insista, não me humilhe.
EL PRÍNCIPE Vas siendo ya tan capaz de compartir mi vida, que completas mi pensamiento con tu protesta sin dejarme hablar.	PRINCIPE. Estamos tão próximos que você completa meu pensamento com seu protesto sem nem me deixar falar.
BLANCA ¿Qué más quieres de mi resignación?	BLANCA. O que mais você quer da minha resignação?
EL PRÍNCIPE Aspiro a tu contento.	PRINCIPE. Quero que você seja feliz.
BLANCA Tú cumples con tu deber.	BLANCA. Você cumpre com o seu dever.
EL PRÍNCIPE Me esfuerzo en ello.	PRINCIPE. Me esforço para isso.
BLANCA No eres el primer hombre, sin embargo.	BLANCA. Você não é o primeiro homem a tentar.
EL PRÍNCIPE No, no tengo pecado original.	PRINCIPE. Não, não tenho o pecado original.
BLANCA Llegarás a redimirme de todos. Vuelves a la más pura inocencia.	BLANCA. Você me redimirá de todos meus pecados. Voltas a mais pura inocência.
EL PRÍNCIPE Soy sincerísimo cuando digo que estoy satisfecho de mí mismo.	PRINCIPE. Sou muito sincero quando digo que estou satisfeito de mim mesmo.
BLANCA ¿Tanto dudabas de tus propias fuerzas?	BLANCA. Você duvidava das próprias forças?
EL PRÍNCIPE Dudaba, dudaba.	PRINCIPE. Duvidava, duvidava.
BLANCA ¿Y ahora no?	BLANCA. E agora não?
EL PRÍNCIPE Ahora no.	PRINCIPE. Agora não.
BLANCA Te casaste a la desesperada.	BLANCA. Você casou com uma desesperada.
EL PRÍNCIPE Me abandoné a la suerte.	PRINCIPE. Me entreguei ao destino.
BLANCA Creías que iba a ser peor.	BLANCA. Você achou que ia ser pior.
EL PRÍNCIPE Seguiré jugando a los despropósitos.	PRINCIPE. Continuarei a brincar com os desatinos.
BLANCA ¿De veras puede satisfacerte el espectáculo de la tranquilidad que te das a ti	BLANCA. Você realmente consegue desfrutar do espetáculo de tranquilidade que você mesmo lhe

mismo?	proporcionou?
EL PRÍNCIPE He descubierto la clase media de las pasiones.	PRINCIPE. Descobri a classe média das paixões.
BLANCA Es un descubrimiento que hacen todos los días los esclavos de las oficinas.	BLANCA. Descoberta que fazem todos os dias os escravos do trabalho.
EL PRÍNCIPE La ley de los contrastes gobierna el mundo.	PRINCIPE. A lei dos contrastes governa o mundo.
BLANCA Fábula del príncipe que se casó com uma pastora.	BLANCA. A fabula do príncipe que se casou com uma pastora.
EL PRÍNCIPE Yo me he casado contigo, y además ya no era príncipe.	PRINCIPE. Eu me casei contigo e já nem era mais príncipe.
BLANCA Tú eres un degenerado.	BLANCA. Você é um depravado.
EL PRÍNCIPE Está bien. Me insultas. Lo prefiero. A ti es a la única a quien puedo oírle con calma... ciertas cosas.	PRINCIPE. Tudo bem. Agora me insulta. Prefiro assim. Só de você consigo ouvir calmamente certas coisas...
BLANCA No te alarmes; no voy a caer en la maledicencia de tus antiguos súbditos. Al contrario, tu degeneración es más grave, porque te complaces seriamente en las apariencias.	BLANCA. Não fique assustado! Eu não vou cair na calúnia dos seus antigos súditos. Pior, a sua degeneração é mais grave porque você se conforma com as aparências.
EL PRÍNCIPE Alto ahí. No estoy soñando. Si no me importabas, si yo no te importaba a ti, tu misma frialdad me impulso la necesidad de vencerte.	PRINCIPE. Calma aí! Não estou sonhando. Se você não me importava, se eu não te importava, essa sua frieza me impulsionou a vencer..
BLANCA Te dije en el primer beso y te repito ahora que a mí no me importar ciertas cosas que el hombre exagera.	BLANCA. Te disse no primeiro beijo e repito agora que não me importam certas coisas que o homem inventa.
EL PRÍNCIPE Antes decías <i>los hombres</i> ; ahora <i>el hombre</i> . Vas concretando la figura del enemigo.	PRINCIPE. Antes você dizia <i>os homens</i> , agora você diz <i>o homem</i> . Já concretizou a figura do inimigo.
BLANCA Tú has tenido la culpa de que nuestra posible amistad se	BLANCA. Você é culpado de que a nossa amizade tenha se

convirtiera en un duelo.	transformado em duelo.
EL PRÍNCIPE En un duelo a vida.	PRINCIPE. Em um duelo pela vida.
BLANCA ¡Cursi! ¿Por qué no escribes novelas como Guido de Verona?	BLANCA. Brega! Por que você não escreve romances como o Guido De Verona?
EL PRÍNCIPE Me basta con tenerte a ti.	PRINCIPE. Me basta ter você.
BLANCA ¿Me tienes?	BLANCA. Você me tem?
EL PRÍNCIPE Eres mi mujer.	PRINCIPE. Você é minha mulher.
BLANCA Una bendición, unas cuantas firmas y la costumbre como una losa. A los veinticinco años, bodas de plata.	BLANCA. Uma benção, umas assinaturas e o peso de um costume. Bodas de prata aos vinte e cinco anos.
EL PRÍNCIPE A los veinticinco años, no sé todavía. A la mañana siguiente, al mes, al año, la seguridad de una posesión.	PRINCIPE. Aos vinte e cinco anos não sei ainda. Toda manhã, todo mês, todo ano, a segurança de uma posse.
BLANCA Yo sé abstraerme.	BLANCA. Posso viver sem isso.
EL PRÍNCIPE No. Ése fue mi primer descubrimiento. Que no te me podías escapar.	PRINCIPE. Essa foi minha primeira descoberta. Não podia te perder.
BLANCA No era cosa de dar una batalla todas las noches.	BLANCA. Não é coisa de lutar todas as noites.
PRÍNCIPE. La primera tenías verdaderamente miedo.	PRINCIPE. Na primeira noite eu vi que você tinha medo.
BLANCA No seas soez.	BLANCA. Não seja vulgar.
EL PRÍNCIPE Tenías miedo, tenías miedo.	PRINCIPE. Tinha medo, tinha medo.
BLANCA Miedo...miedo...tanto miedo... Que me molestas, que no tolero todo lo que me identifica con mis semejantes. No sufro los ritos ni los calendarios. Napoleón se perdió en Waterloo por haber dicho que el día de la primera comunión fui el más feliz de su vida. ¿De qué te ríes?	BLANCA. Medo...medo... tanto medo. Quevocê me incomoda, não tolero tudo o que me identifica com os meus semelhantes. Não sofro com ritos nem com o calendário. Napoleão perdeu em Waterloo por ter dito que o dia da sua primeira comunhão tinha sido o dia mais feliz da sua vida. Do que você está rindo?
EL PRÍNCIPE De que lo mismo	PRINCIPE. Você faz o mesmo que

Livia que tú citáis a Napoleón con extraña insistencia	Lívia, citando Napoleão tantas vezes.
BLANCA No tuvo fortuna con las mujeres.	BLANCA. Não teve sorte com as mulheres.
EL PRÍNCIPE Era un degenerado; tenía conformación de mujer.	PRINCIPE. Era um degenerado, conformado como uma mulherzinha.
BLANCA ¿Qué buscas? No me revueltas la carpeta.	BLANCA. O que você quer? Não bagunce minha pasta.
EL PRÍNCIPE Busco un dibujo tuyo de napoleón.	PRINCIPE. Procuo um desenho seu de Napoleão.
BLANCA Es un apunte de la estatua que le hizo Canova?	BLANCA. É um retrato que fiz da estátua que fez o Canova?
EL PRÍNCIPE No tengo mejor academia. ¿No dices así?	PRINCIPE. Não faço a mínima.
BLANCA No sé cómo eras.	BLANCA. Não sei como era.
EL PRÍNCIPE ¡Qué manía te ha dado!	PRINCIPE. Que mania essa sua.
BLANCA Amigo mío, te empeñaste en enturbiarme los ojos, y ya no te veo con la pureza de línea y la lejanía necesarias a la contemplación sin morbosidad...	BLANCA. Meu amigo, você se empenhou em me cegar, e já não o vejo com a pureza de linhagem e a distância necessárias para contemplação sem morbidez.
EL PRÍNCIPE ¡Cómo eres! Me llamas amigo y tuyo cuando he dejado de ser una cosa y otra.	PRINCIPE. Olhe como você é. Me chama de amigo e de seu e já não sou nem uma coisa nem outra.
BLANCA Ya sabe que a mí me sirven las palabras para no decir lo que pienso.	BLANCA. Você já sabe que as palavras não dizem o que penso.
EL PRÍNCIPE Como a todo el mundo. Lo que se piensa, si se dice, ya no se piensa. Hasta al más torpe, cuando habla se le ocurre ya la palabra siguiente.	PRINCIPE. Igual todo mundo. O que se pensa, se é falado, já não é pensamento. Até o mais torpe quando fala já sabe a próxima palavra.
BLANCA Tan cierto es eso que ahora ya no piensas lo que dices. Recuerdas nada más.	BLANCA. Isso é tão certo que agora você já não pensa no que fala. Só se lembra e nada mais.
EL PRÍNCIPE Yo cumplo siempre con mi deber de marido.	PRINCIPE. Eu sempre cumpro com meu dever de marido

BLANCA Como un...	BLANCA. Como um..
EL PRÍNCIPE ¡Dilo! ¡Dilo! ¿Cómo un animal? ¿De veras te parece que cumpro como un animal? No me creo tan próximo aún al perfecto estado de naturaleza.	PRINCIPE. Fale! Fale logo! Como um animal? Você acha mesmo que cumpro como um animal? Não me acho assim tão próximo do perfeito estado da natureza.
BLANCA No, Maxim. Como se cumple un... deber; como un deber simplemente.	BLANCA. Não, Maxim. Como se cumpre um ...dever, como um dever simplesmente.
EL PRÍNCIPE Los primeros días te quejabas de mi brutalidad. Te parecía que me excedía en mi deber...Ahora te has acostumbrado.	PRINCIPE. Nos primeiros dias você reclamava da minha brutalidade. Parecia que me excedia no meu dever, agora você até já se acostumou.
BLANCA Eres tú el que has hecho costumbre de un sacrificio, que como tal, podía tener cierta justificación.	BLANCA. Foi você que fez do costume um sacrifício, que como tal, pode ser justificado.
EL PRÍNCIPE Los sátiros no raptaban todos los días la misma ninfa.	PRINCIPE. Os sátiros não raptavam todos os dias a mesma ninfa.
BLANCA Cualquier día cambiarás el plato de perdices de nuestra mesa, por uno de lentejas en la cocina.	BLANCA. Qualquer dia você vai trocar o prato de perdizes de nossa mesa, por um de lentilhas na cozinha.
EL PRÍNCIPE Error profundo; el matrimonio es una gimnasia.	PRINCIPE. Ledo engano, o casamento é uma ginastica.
BLANCA ¡Cómo te aborrezco!	BLANCA. Nossa, como eu te chateio!
EL PRÍNCIPE Al fin. ¿Ves cómo alguna vez hay que declararse?	PRINCIPE. Viu, de alguma maneira você se declara.
BLANCA Entiéndeme. No miento.	BLANCA. Me entenda. Não minto.
EL PRÍNCIPE ¡Soy feliz!	PRINCIPE. Sou feliz.
BLANCA Peor para ti.	BLANCA. Pior para você.
EL PRÍNCIPE Ahora no; ahora soy simplemente dichoso. Necesitaba esta conformidad tuya.	PRINCIPE. Agora não, sou simplesmente afortunado. Eu precisava desta sua conformidade.

BLANCA Te odio.	BLANCA. Te odeio!
EL PRÍNCIPE Dímelo otra vez.	PRINCIPE. Fale de novo.
BLANCA No, porque me darás un beso y no quiero.	BLANCA. Não, porque você vai me beijar e eu não quero.
EL PRÍNCIPE Te equivocas. Ahora no te pedía más que una satisfacción espiritual.	PRINCIPE. Claro que não. Agora não lhe pedia nada mais que uma satisfação espiritual.
BLANCA ¡No te falta más que pegarme!	BLANCA. Só falta me bater agora!
EL PRÍNCIPE ¿Quieres?	PRINCIPE. Você quer?
BLANCA ¡Oh!	BLANCA. Ai!
EL PRÍNCIPE ¿Así? ¡Tonta, tontaina! ¿Más fuerte? ¡Mira qué carrillitos se te ponen! ¡Estás más guapa! ¡Qué lástima no ser pintor!	PRINCIPE. Assim? Boba, bobinha! Mais forte? Olha como ficou sua bochechinha! Ficou até mais bonita! Que pena que não sou pintor!
BLANCA ¡Hazme llorar si quiera, mal hombre!	BLANCA. Pode me fazer chorar se quiser, desgraçado!
EL PRÍNCIPE ¿Te gustó? ¿Di, te gustó?	PRINCIPE. Você gostou? Fale, gostou?
BLANCA ¡Suelta! ¡Suelta! ¡Mira, me has dejado la señal de los dedos! ¡Bruto!	BLANCA. Me solta! Me solta! Olha fiquei com a marca dos seus dedos! Bruto!
EL PRÍNCIPE ¡Vida!	PRINCIPE. Vida!
BLANCA ¡Qué asco! No se lo perdonaré nunca.	BLANCA. Que asco, ela nunca te perdoará.
EL PRÍNCIPE Me vas a hablar de usted como en las comedias traducidas del francés?	PRINCIPE. Vai falar de você mesma como nas comédias traduzidas do francês.
BLANCA Hablaba de ella.	BLANCA. Falava dela.
EL PRÍNCIPE ¿De la patrona?	PRINCIPE. Da patroa?
BLANCA ¡Maxim!	BLANCA. Maxim!
EL PRÍNCIPE ¿Qué te pasa? ¡No reconozco tu acento!	PRINCIPE. O que foi? Não reconheço seu tom!
BLANCA ¡Eso no, Maxim, eso no!	BLANCA. Isso não, isso não ,Maxim!
EL PRÍNCIPE ¿Qué se ha hecho de tu resignación en un instante?	PRINCIPE. O que aconteceu com toda a sua raiva? Passou?
BLANCA No, eso no. ¡Nunca se te había ocurrido una cosa tan	BLANCA. Não, isso não. Você nunca tinha sido tão atroz.

atroz!	
EL PRÍNCIPE Exageras. ¿Qué he dicho?	PRINCIPE. Que exagero! O que foi que eu disse?
BLANCA Has insultado a Livia.	BLANCA. Insultou a Livia.
EL PRÍNCIPE Te he gastado a ti uma broma.	PRINCIPE. Foi só uma brincadeira.
BLANCA ¡Ay!	BLANCA. Ai.
EL PRÍNCIPE ¿Qué te pasa?	PRINCIPE. Que foi?
BLANCA No lo sé. No me preguntes nada.	BLANCA. Não sei, não me pergunta nada.
EL PRÍNCIPE Te has quedado pálida.	PRINCIPE. Você ficou pálida.
BLANCA ¡Tengo frío!	BLANCA. Tenho frio!
EL PRÍNCIPE Ven.	PRINCIPE. Vem.
BLANCA No, no, suelta, suelta o grito.	BLANCA. Não, não, me solta ou eu grito!
EL PRÍNCIPE ¿Tienes frío? ¿Lo ves? ¿Ves cómo tú también echas de menos el hogar que nos falta todavía?	PRINCIPE. Está com frio? Viu? Viu como você também sente saudade de um lar que ainda não temos?
BLANCA ¡Quita, quita!	BLANCA. Sai ,sai !
EL PRÍNCIPE Perdóname. Te aseguro que vamos a ser muy felices.	PRINCIPE. Perdão, garanto que vamos ser muito felices.
BLANCA No a ella; pídele perdón a ella.	BLANCA. Não, peça perdão a ela.
EL PRÍNCIPE ¿A Livia?	PRINCIPE. A Livia?
BLANCA Tienes que pedirle perdón de rodillas, arrastrarte por el suelo, besarle los pies... Necesito que ostentes todas las formas de humillación posibles, por bajas que sean.	BLANCA. Tens que pedir perdão, se arrastar pelo chão, beijar os pés... Preciso de você se humilhe de todas as maneiras, até as piores.
EL PRÍNCIPE Cálmate. Cálmate.	PRINCIPE. Calma, fica calma.
BLANCA Quieto. Ya estoy tranquila.	BLANCA. Quietos. Já estou tranquila.
EL PRÍNCIPE ¿A qué viene, si se puede saber, todo esto?	PRINCIPE. Posso saber a razão disso?
BLANCA Es el colmo. No, no me altero; estoy completamente	BLANCA. É o cúmulo. Não, não me altero, estou completamente

serena.	serena.
EL PRÍNCIPE Me he permitido una sencillísima broma.	PRINCIPE. Só fiz uma piada.
BLANCA No te das cuenta de que, por primera vez ¿entiendes lo que eso quiere decir? Por primera vez...has mezclado su nombre en nuestra querella.	BLANCA. Você não percebe que, pela primeira vez, entende o que isso quer dizer? Pela primeira vez você trouxe o nome dela para nossa querela.
EL PRÍNCIPE Te aseguro que ha sido sin intención de...	PRINCIPE. Garanto que não tive a intenção de...
BLANCA ¿Qué sabes tú de tus intenciones?	BLANCA. E o que é que você sabe de intenções?
EL PRÍNCIPE Yo no soy desagradecido; pero confiesa que la liberalidad de Livia nos cuesta cara.	PRINCIPE. Não sou ingrato, mas confessa que a generosidade de Livia nos custa bem caro.
BLANCA ¡Imbécil!	BLANCA. Imbecil!
EL PRÍNCIPE Cierto que se satisface su amor propio con proteger a una artista como tú y a un príncipe arruinado como yo.	PRINCIPE. Com certeza ela alimenta seu amor próprio protegendo uma artista como você e um príncipe arruinado como eu.
BLANCA ¡Estúpido!	BLANCA. Estúpido!
EL PRÍNCIPE Pero si ha de ser a costa de estos tumultos de tu corazón...	PRINCIPE. Mas se isso custa as aflições do seu coração...
BLANCA No puedes elegir.	BLANCA. Você não pode escolher.
EL PRÍNCIPE Iba a proponerte una solución alegre.	PRINCIPE. Ia propor uma solução alegre.
BLANCA ¡idiota!	BLANCA. Idiota!
EL PRÍNCIPE ¡Vámonos, Blanca!	PRINCIPE. Vamos embora Blanca!
BLANCA ¿Qué dices, necio? ¿Irnos? ¿A dónde? Odio la bohemia y la errabundez del judío.	BLANCA. O que você está dizendo, néscio? Irnos embora? Para onde? Odeio a boêmia e a erratez nescia de judeu.
EL PRÍNCIPE Nos dará cuanto le pidas.	PRINCIPE. Nos dará quanto você pedir.
BLANCA ¡Nunca, nunca! ¡Cobarde!	BLANCA. Nunca, nunca! Covarde!
EL PRÍNCIPE Está bien. Seré	PRINCIPE. Está bem. Serei ladrão

ladrón por ti; te robaré. La robaré a ella.	por ti, robarei você. Roubarei ela também.
BLANCA ¡Bandido!	BLANCA. Bandido!
EL PRÍNCIPE ¡Cómo me quieres!	PRINCIPE. Como você me ama!
BLANCA ¡Ah qué asco! ¿Por qué, por qué te me resistes, lengua torpe? ¡Un insulto, un insulto!	BLANCA. Que asco! Por quê? Por que te aguento, língua torpe! Um insulto, um insulto!
EL PRÍNCIPE No te des golpes en la cabeza. No seas loca.	PRINCIPE. Não bata a cabeça, não seja louca!
BLANCA ¡Un insulto que escupirte!	BLANCA. Insulto para cuspir!
EL PRÍNCIPE Aquí me tienes cruzado de brazos. ¡Ecce homo!	PRINCIPE. Aqui me tens de braços cruzados! Ecce homo!
BLANCA ¡Es verdad! ¡Hombre!	BLANCA. É verdade! Homem!
EL PRÍNCIPE Al fin mujer.	PRINCIPE. Por fim, mulher.

TERCETO DE LOS EQUÍVOCOS – TERCETO DOS EQUÍVOCOS.

LÍVIA. ¿Estorbo?	LÍVIA. Atrapalho?
EL PRÍNCIPE. Discutíamos pequeñeces.	PRÍNCIPE. Discutíamos minúcias.
BLANCA. Le insultaba. Mas te tenía prepara una sorpresa.	BLANCA. Insultava lhe. Mas tinha uma surpresa para você!
LÍVIA. No me la descubras, mujer, que dejará de serlo.	LÍVIA. Não me conte, vai deixar de ser surpresa!
EL PRÍNCIPE. Una broma inocente.	PRÍNCIPE. Uma piada inocente.
LÍVIA. Decídmelo entonces, porque ya de todos modos voy estar alerta.	LÍVIA. Então fala logo, porque já estou ansiosa.
BLANCA. Quería raptarme.	BLANCA. Quería me raptar.
EL PRÍNCIPE. Jugar el escondite.	PRÍNCIPE. Brincar de esconde-esconde.
LÍVIA. Y la que se quedaba era yo.	LÍVIA. E quem ficava aqui, era eu.
BLANCA. Esun infame.	BLANCA. É um infame!
EL PRÍNCIPE. Dirás que te he pegado.	PRÍNCIPE. Ela vai falar que bati nela.

BLANCA. Mira las señales.	BLANCA. Olha as marcas.
LIVIA. ¿Lloras? Maximino, son sus primeras lágrimas.	LIVIA. Você está chorando? São suas primeiras lágrimas.
EL PRÍNCIPE. La quiero bien.	PRÍNCIPE. Quero o seu bem.
LIVIA Blanca, niña mía. ¿Qué desfallecimiento es éste? No te conozco. ¿Eh? ¿Qué te pasa? ¡Niña, Blanca!	LIVIA. Blanca, minha menina. Que desfalecimento foi esse? Até parece que não te conheço. O que foi? Menina, Blanca!
EL PRÍNCIPE Nerviecillos.	PRÍNCIPE. São os nervos.
LIVIA No... Nunca le ha sucedido... Corra usted por el éter. Encima de mi tocador encontrará el frasquito. ¡Blanca, Blanca!	LIVIA. Nunca aconteceu isso comela. Vá busca o éter. O frasco está em cima da minha penteadeira. Blanca, Blanca!
BLANCA ¡Ay!	BLANCA. Ai!
LIVIA ¡Oye, Blanca! ¿No me oyes? ¡No me asustes!	LIVIA. Me escuta Blanca, não consegue me ouvir? Não me assuste assim!
BLANCA ¡Ay!	BLANCA. Ai.
LIVIA ¿Qué tienes?	LIVIA. O que você tem?
BLANCA Nada, nada. Ya se me pasa.	BLANCA. Nada, nada. Já passou.
LIVIA ¿Te has mareado?	LIVIA. Ficou enjoada?
BLANCA Un poco; pero ya estoy bien. No te alarmes. ¿Se ha ido ése? ¡No me dejes, Livia, no me dejes!	BLANCA. Um pouco mas já estou bem. Não se assuste. Ele já foi? Não me deixe Livia, não me deixe!
EL PRÍNCIPE Aquí está el...	PRÍNCIPE. Aquí está ele...
LIVIA Ya no hace falta.	LIVIA. Não precisa mais.
EL PRÍNCIPE ¿Ya no hago falta...yo?	PRÍNCIPE. Eu não faço mais falta?
LIVIA! Maximino!	LIVIA. Maximino!
BLANCA ¡Ay!	BLANCA. Ai!
LIVIA ¿No se da usted cuenta de su estado?	LIVIA. Você não percebe como ela está?
EL PRÍNCIPE ¿Eh?	PRÍNCIPE. Hã?
LIVIA Blanca no se ha mareado nunca.	LIVIA. Blanca nunca ficou enjoada.
EL PRÍNCIPE ¿Y usted cree...? ¿Ha tenido algún vómito?	PRÍNCIPE. E você acha..? Ela vomitou?
LIVIA ¡Oh no, eso no!	LIVIA. Não, isso não.

BLANCA ¡Ay! ¡Qué mala! ¿Qué es esto Livia?	BLANCA. Que pena! O que é isso Livia?
EL PRÍNCIPE Nada, mujer, nada. Que también he cumplido mis deberes de padre.	PRÍNCIPE. Nada, mulher, nada. Eu também cumpri meus deveres de pai.
BLANCA ¡No...! ¡No puede ser! ¡Dime que no, Livia! ¡Dime que no!	BLANCA. Não! Não pode ser! Diz que não, Lívia! Me diz que não!
LIVIA ¡Cálmate, vamos, sosiega, no te alteres!	LIVIA. Calma, fique tranquila, não se altere!
BLANCA ¡No, eso no, nunca!	BLANCA. Não, isso não, nunca!
EL PRÍNCIPE ¡Vén, dame un abrazo; que sienta yo también a nuestro hijo!	PRÍNCIPE. Vem, me dá um abraço, também quero sentir o nosso filho!
BLANCA ¡Oh, quita, quita! ¡No seas grosero! ¡Perdón, Livia!	BLANCA. Sai, sai! Não seja grosso! Perdão, Lívia!
LIVIA ¡No te excites! No sabe lo que se dice!	LIVIA. Não se anime! Você não sabe o que diz.
BLANCA ¡No me sueltes, Livia! ¡Tenme bien sujeta, tenme bien fuerte!	BLANCA. Não me solta, Lívia! Me segura bem, me abraça forte!
EL PRÍNCIPE No créí nunca merecer una dicha tan grande.	PRÍNCIPE. Nunca acreditei merecer uma dádiva tão grande!
LIVIA No exagere usted ahora su sentimentalismo.	LIVIA. Não exagere no sentimentalismo!
EL PRÍNCIPE ¡Soy como todos los padres! ¡Como todos los hombres!	PRÍNCIPE. Sou como todos os pais! Sou como todos os homens!
BLANCA ¿No oyes qué degradación? ¡Ah, no! ¡No será! ¡Si no puede ser!	BLANCA. Você não vê como isso é degradante? Não será se não pode ser!
EL PRÍNCIPE Tranquilízate. Las emociones fuertes son perniciosas.	PRÍNCIPE. Fica tranquila. As emoções fortes são perigosas.
BLANCA ¡No! ¡Dime que no Livia, dímelo tú! No puede ser. Tú sabes que no puede ser. ¡No he querido que lo fuese!	BLANCA. Não! Diga que não, Lívia, diz para mim! Não pode ser. Você sabe que não pode ser. Eu não queria que fosse.
LIVIA ¡Él qué sabe...!	LIVIA. E o que é que ele sabe?
EL PRÍNCIPE Yo he cumplido como marido y padre amantísimo.	PRÍNCIPE. Eu cumpri com meu papel de marido e pai apaixonado.

Soy tu amante esposo. ¡Qué gratos títulos, de que nadie puede me exonerar!	Sou teu amante esposo! Que rótulos maravilhosos, ninguém pode tirar isso de mim!
BLANCA ¡No será, no puede ser!! Yo no he querido! Ves Livia, ¡qué horror! Quería confundirme con él... en un hijo. ¡No! ¡Hice bien, hice bien!	BLANCA Não será não pode ser! Eu não quis ¡ Olha Lívia, que horror! Quería me confundir com ele... em um filho! Não! Fiz bem, fiz bem!
LIVIA ¡Tranquilízate, vamos, nunca te he visto así! Yo creo que debieras acostarte.	LIVIA. Fique tranquila, nunca vi você assim. Eu acho que você deve se deitar.
BLANCA Ven tú conmigo. ¡No me dejes!	BLANCA. Venha comigo! Não me deixe!
LIVIA ¡Tonta! ¡Tontina! ¿Qué te voy a dejar?	LIVIA. Boba, bobinha! E eu lá vou te deixar?
EL PRÍNCIPE Perdón. Soy yo quien...	PRÍNCIPE. Perdão. Sou eu que...
LIVIA ¿Qué?	LIVIA. O quê?
EL PRÍNCIPE Es muy difícil que usted me comprenda. Pero soy quien tiene el deber de acompañarla.	PRÍNCIPE. É muito difícil para a senhora compreender. Sou eu quem tem o dever de acompanhá-la.
BLANCA ¡Livia, Livia!	BLANCA. Lívia, Lívia!
EL PRÍNCIPE Esos mimos inoportunos son los que han dado lugar a la reputación de que yo he salvado a ustedes cumpliendo como buen esposo y padre.	PRÍNCIPE. É por causa desses mimos inoportunos que eu tenho a reputação de ter salvado vocês cumprindo com o meu dever de esposo e pai.
BLANCA ¡Livia! ¿Oyes?	BLANCA. Lívia! Ouviu isso?
LIVIA ¡Maximino! ¿Qué está usted diciendo? ¡Calla, niña, calla!	LIVIA. Maximino. Do que é que você está falando? Cale-se menina, cale-se!
EL PRÍNCIPE ¡Que no puede ser, que no podemos seguir así!	PRÍNCIPE. Que não dá mais, não podemos continuar assim.
BLANCA ¡No, no podemos!	BLANCA. Não, não podemos.
EL PRÍNCIPE Blanca y yo nos vamos.	PRÍNCIPE. Blanca e eu vamos embora.
LIVIA ¿Eh?	LIVIA. Verdade?
EL PRÍNCIPE Yo dará lecciones de baile o reivindicaré mis	PRÍNCIPE. Eu darei aulas de baile ou reivindicarei meus eventuais

eventuales derechos al trono; pero no podemos tolerar más tiempo su protección.	direitos ao trono mas nós não podemos mais tolerar a sua proteção.
BLANCA ¡Ah, qué ingnomia!	BLANCA. Ah, que ignominia!
EL PRÍNCIPE Protesta por el bien parecer, por agradecimiento fingido hasta la exasperación pero yo sé que quiere vivir de su arte. No es indecoroso para una mujer.	PRÍNCIPE. Você protesta só por aparência, por agradecimento fingido até a exasperação mas eu sei que você quer viver da sua arte. Não é indecoroso para uma mulher!
BLANCA ¡Oh!	BLANCA. Oh!
EL PRÍNCIPE Una modelo de desnudo está mal visto si trabaja por dinero. Una pintora está admitida; puede desnudarse.	PRÍNCIPE. Uma modelo de nú é mal vista se trabalha por dinheiro. Mas para uma pintora, não tem problema, pode ficar desnudar-se.
BLANCA ¡Oh! ¡Livia!	BLANCA. Oh! Livia!
EL PRÍNCIPE Desnudarse en espíritu, quiero decir. Exponer.	PRÍNCIPE. Desnudar-se em espírito, quero dizer. Expor-se.
BLANCA ¡Basta, basta!	BLANCA. Chega, chega!
LIVIA ¡Blanca!	LIVIA. Blanca!
EL PRÍNCIPE Usted lo ha visto. Me ha pegado.	PRÍNCIPE. Você viu. Me bateu!
BLANCA ¡Ay, ay!	BLANCA. Ai, ai!
LIVIA ¡Basta digo yo también! ¡A callar, los dos! ¿Creéis que puedo soportar estas bajezas?	LIVIA. Eu também digo chega! Calados, os dois. Vocês acham que tenho que aguentar essa baixaria?
BLANCA ¡Livia, Livia, no me abandones!	BLANCA. Lívia, Lívia, não me abandona!
EL PRÍNCIPE ¡Me ha hecho daño tu mano blanca!	PRÍNCIPE. Sua generosidade me prejudicou!
LIVIA Usted es el ofendido. Y puede usted pedir el divorcio con mi testimonio.	LÍVIA. Você é o ofendido aqui. E você pode pedir o divórcio com o meu testemunho.
BLANCA ¡Gracias Livia y perdón por haber dudado de ti!	BLANCA. Obrigada Lívia e perdão por ter duvidado de ti.
EL PRÍNCIPE ¡El divorcio!	PRÍNCIPE. O divórcio!
LIVIA Vete Blanca. Tengo que hablar con Maximino.	LÍVIA. Saia Blanca. Tenho que falar com o Maximino.
BLANCA No, no quiero. Luego irá reunirse conmigo. ¡Yo no	BLANCA. Não, não quero. Logo ficará comigo. Eu não quero!

quiero!	
EL PRÍNCIPE Cumpliré, si es necesario por ultima vez, como esposo y padre.	PRÍNCIPE. Cumprerei se necessário, por uma ultima vez, meu papel de esposo e pai.
BLANCA ¡Oh! ¡Qué vergüenza! ¡No, Livia, no! ¡No puedo sufrirlo!	BLANCA. Oh! Que vergonha. Não, Lívia, não. Não aguento mais!
LIVIA Anda, ve a mi cuarto; espérame. Acuéstate, y duerme, y descansa.	LÍVIA. Anda, vá para o meu quarto e me espera. Deita, dorme e descansa.
EL PRÍNCIPE ¡No podrá, no podrá sin mí!	PRÍNCIPE. Não pode, não pode ir sem mim!
LIVIA En mi tocador está el veronal.	LÍVIA. Na minha penteadeira tem um calmante.
EL PRÍNCIPE ¡Pero esto es inicuo!	PRÍNCIPE. Mas isso é iníquo!
BLANCA Ven pronto, no me dejes sola.	BLANCA. Venha logo, não me deixe sozinha.
EL PRÍNCIPE ¡Blanca!	PRÍNCIPE. Blanca!
LIVIA Alto ahí. ¡Qué es eso?	LÍVIA. Alto aí! O que é isso?

IMPROMPTU DE LA REVELACIÓN – IMPROMPTU DA REVELAÇÃO

EL PRÍNCIPE Déjame usted; ¡se me escapa!	PRÍNCIPE. Me deixa, ela está saindo!
LIVIA ¡Qué lenguaje de buscón!	LÍVIA. Que linguagem pícara!
EL PRÍNCIPE ¡Se me escapa! ¡No hay tiempo que perder!	PRÍNCIPE. Ela esta escapando, não tenho tempo a perder.
LIVIA ¡Desgraciado!	LIVIA. Desgraçado!
EL PRÍNCIPE Hasta ahora, sí. Hoy no. Era mía ya.	PRÍNCIPE. Até agora, sim. Hoje não. Ela já era minha.
LIVIA Es usted el que es suyo. Se lo he regalado yo. Con mi dinero.	LÍVIA. O senhor que é dela e quem deu de presente, fui eu. Com meu dinheiro.
EL PRÍNCIPE Está bien. ¿Ve usted? ¡Yo también me río!	PRÍNCIPE. Está bem. Viu? Eu também dou risada.
LÍVIA. Le predije que no lograría usted ser bastante cínico.	LIVIA. Eu previ que você não seria cínico o suficiente.
EL PRÍNCIPE ¡Me río, me río!	PRÍNCIPE. Estou morrendo de rir,

	morrendo!
LIVIA ¡Infeliz!	LÍVIA. Infeliz!
EL PRÍNCIPE Hasta hoy, hasta ahora, yo era un efecto suyo, de ella... y hasta de usted. Era el marido, simplemente, el esposo... amante.	PRÍNCIPE. Até hoje, até agora, eu era um pertence dela... e até de você. Era o marido, simplesmente o esposo... o amante.
LIVIA ¿Va usted a revelarme sus secretos de alcoba? No soy ninguna colegiala ávida.	LÍVIA Então o senhor vai revelar seus segredos de alcoba? Não sou nenhuma colegiala ávida.
EL PRÍNCIPE ¡Paso! Estoy perdiendo un tiempo horrible, un tiempo precioso... ¡Paso!	PRÍNCIPE. Chega! Estou perdendo um tempo horrível, um tempo precioso... Chega!
LIVIA ¡Pobre!	LÍVIA. Pobrezinho.
EL PRÍNCIPE El esposo... amante... se ha convertido en el padre. ¡Soy padre! ¡Que me reintegren mis derechos dinásticos! ¡Engendro, luego tengo virtud de rey en potencia! ¡Soy padre!	PRÍNCIPE. O esposo... amante... se converteu em pai! Sou pai! Que me devolvam meus direitos dinásticos! Engendro, tenho potencial de rei! Sou pai!
LIVIA ¡Calle, insensato!	LÍVIA. Cala a boca, insensato!
EL PRÍNCIPE ¡Desgraciado! ¡Pobre infeliz! ¡Insensato! ¡Sí, sí...! ¡Precisamente!	PRÍNCIPE. Desgraçado! Pobre infeliz! Insensato! Sim, sim...! Precisamente!!
LIVIA Merecía usted ser coronado rey, es verdad. No le hunde la cabeza en el pecho el peso del ridículo.	LÍVIA. O senhor merecia ser coroado rei, é verdade. O peso do ridículo não afunda a cabeça no peito.
EL PRÍNCIPE ¡Paso, paso, mujer! ¿Qué dice usted? ¿Quién me disputa la paternidad? ¿Quién me engaña?	PRÍNCIPE. Chega, chegar, mulher! O que você está dizendo? Com quem disputo a paternidade? Quem me engana?
LIVIA El deseo.	LÍVIA. O desejo.
EL PRÍNCIPE ¡El deseo...! ¿Quién que no sea una mujer impura me ve los ojos turbios? El deseo está colmado. Vea usted a mi mujer que ya no admite	PRÍNCIPE. O desejo! Quem, além de uma mulher impura, me turva os olhos? Meu desejo está realizado. Você vê que minha mulher não admite mais concupiscências nem

concupiscencias ni solicitudes.	solicitações.
LIVIA ¡Oh, oh, oh!	LÍVIA. Oh-oh-oh!
EL PRÍNCIPE ¿No la vio, usted, devolviendo en vascas toda impureza? ¡Su vientre es ya arca materna!	PRÍNCIPE. A senhora não viu ela vomitando todas as impurezas? Seu ventre já é uma arca materna!
LIVIA ¡Ja, ja, ja, ja!	LÍVIA. Ha, ha, ha, ha!
EL PRÍNCIPE Esa risa es histérica.	PRÍNCIPE. Essa risada é histérica.
LIVIA ¡El arca está vacía!	LÍVIA. A arca está vazia!
EL PRÍNCIPE ¡No entiendo esa seguridad negativa!	PRÍNCIPE. Não entendo essa segurança de que ela não esta grávida!
LIVIA No puede usted ser padre.	LÍVIA O senhor não pode ser não pode ser pai.
EL PRÍNCIPE Es una calumnia que data de un carnaval triste. Hubiera podido demostrárselo a la mismísima mujer del Canciller. Yo era inocente. Tenía del amor un concepto romántico. Blanca lo sabe.	PRÍNCIPE. Isso é uma calúnia que data de um carnaval triste. Poderia provar o contrário até à mulher do Chanceler! Eu era inocente. Tinha uma ideia romântica sobre o amor. Blanca sabe.
LIVIA Usted es un pecador sempiterno.	LÍVIA. O senhor é um eterno pecador.
EL PRÍNCIPE Estoy lavado de toda concupiscencia.	PRÍNCIPE. Estou limpo de toda concupiscência.
LIVIA Es usted el marido ideal.	LÍVIA. O senhor é o marido ideal.
EL PRÍNCIPE ¡De carne y hueso! ¡De carne y hueso! ¡Y sangre! ¡Sangre real! ¡Real y verdadera! La mejor semilla conocida. Por parte de madre, judío, cierto; pero esa línea me redime vinculándome a los patriarcas. Soy prolífico.	PRÍNCIPE. De carne e osso! De carne e osso! E sangue! Sangue real! Real e verdadeiro! A melhor semente conhecida. Por parte de mãe, judeu, certo, mas o sangue paterno real me redime. Sou prolífico!
LIVIA ¡Blanca es estéril!	LÍVIA. Blanca é estéril!
EL PRÍNCIPE ¡No!	PRÍNCIPE. Não!
LIVIA Anonadado.	LÍVIA. . O senhor está pasmo, não está?
EL PRÍNCIPE ¡No!	PRÍNCIPE. Não!

LIVIA Me ha retado usted hasta hacerme implacable.	LÍVIA. O senhor me desafiou até o final, mas fui implacável.
EL PRÍNCIPE Es mentira. Es menti...	PRÍNCIPE. É mentira! É menti...
LIVIA Quiso estar exenta de toda reproducción. La obra de arte ha de ser perfecta, única.	LÍVIA. Quis estar isenta de qualquer reprodução. Uma obra de arte há de ser perfeita, única!
EL PRÍNCIPE ¡Blanca! ¡Blanca! Yo creí haber penetrado hasta más hondo de su ser.	PRÍNCIPE. Blanca! Blanca! Eu acreditei ter penetrado da maneira mais profunda do seu ser.
LIVIA Eso es declamatorio.	LÍVIA. Que exagero.
EL PRÍNCIPE ¡Oh, la abominación, la abom...!Entonces... ¿de qué...se ríe usted? ¡Míreme usted a la cara! ¿Entonces...es verdad...?	PRÍNCIPE. Oh, abominação, abomin... Então, do que você está rindo? Olha na minha cara, é verdade?
LIVIA El qué. Sospecho una insinuación...malévola...	LÍVIA. É. Suspeito uma insinuação maligna...
EL PRÍNCIPE ¡Pronto! ¡Pronto! ¿Por qué...me compró usted tan caro?	PRÍNCIPE. Chega! Chega! Por que você pagou tão caro por mim?
LIVIA Porque estaba usted enamorado estúpidamente de Blanca.	LÍVIA. Porque o senhor estava estupidamente apaixonado por Blanca.
EL PRÍNCIPE Es...curioso...es...curioso...Está uno ciego...y sordo...y ...mudo...y de pronto...?usted cree en los milagros?	PRÍNCIPE. É engraçado, é engraçado que... Alguém está cego...surdo...e mudo...e de repente... A senhora acredita em milagres?
LIVIA Hay clarividencias.	LÍVIA. Clarividências existem.
EL PRÍNCIPE No he sido sonámbulo nunca.	PRÍNCIPE. Nunca fui sonámbulo.
LIVIA Yo veo con la voluntad.	LÍVIA. Eu vejo com vontade.
EL PRÍNCIPE Es curioso...es curioso...No he vuelto a salir desde el día que me casé.	PRÍNCIPE. É curioso, é curioso. Nunca mais saí desde o dia em que casei.
LIVIA Ha sido un exceso de celo.	LÍVIA. Excesso de zelo.
EL PRÍNCIPE Y de pronto...ahora oigo el chichisbeo de la murmuración que corre, que	PRÍNCIPE. E de repente...consigo ouvir as fofocas sobre meu galanteio, que corre, que apodrece

revolotea, que pudre aquí y allí y más allá...y...	aqui e ali e mais para lá também...
Livia. ¡Pobre hombre, pobre hombre!	LÍVIA. Pobre homem, pobre homem!
EL PRÍNCIPE Estoy preso, es verdad; de un amor estúpido; pero ella...pero usted...	PRÍNCIPE. Estou preso à um amor estúpido, é verdade, mas ela...mas senhor....
LIVIA Maximino, no me confunda en tan torpes pensamientos.	LÍVIA. Maximino, não me envolva em seus torpes pensamentos.
EL PRÍNCIPE Es horrible lo que me pasa.	PRÍNCIPE. É horrível o que eu sinto.
LIVIA No lo sabe usted bien.	LÍVIA. O senhor nem sabe muito bem.
EL PRÍNCIPE Y todo...por...!Oh!	PRÍNCIPE. E tudo... por...oh!
LIVIA No acierta usted a componerse una indignación suficiente. Sálvese.	LÍVIA. Você não convence com essa indignação. Poupe-me.
EL PRÍNCIPE ¡Cómo! ¿Será usted capaz de rescatarme con un nuevo desembolso?	PRÍNCIPE. Como? A senhora me resgatará com uma nova quantia?
LIVIA Yo no le he dicho a usted que se marche.	LÍVIA. Eu não falei para o senhor ir embora.
EL PRÍNCIPE ¡Pero qué remedio!	PRÍNCIPE. E o que mais posso fazer?
LIVIA Lo hay más heroicos.	LÍVIA. Há atos mais heroicos que fugir.
EL PRÍNCIPE ¡Más que aceptar la ignominia!	PRÍNCIPE. Mais que aceitar a ignominia?
LIVIA Usted estaba enamorado de Blanca.	LÍVIA. O senhor estava apaixonado por Blanca.
EL PRÍNCIPE ¡Yo era virgen, señora! ¡Palabra de honor!	PRÍNCIPE. Eu era virgem, senhora! Palavra de honra!
LIVIA ¡Que pedantería!	LÍVIA. Que pedantismo!
EL PRÍNCIPE No,no...Intacto, impoluto, incólume, nuevo, mozo, doncel..	PRÍNCIPE. Não, não ... Virgem, intocado, incólume, novo, menino, donzelo...
LIVIA Conceptos.	LÍVIA. Meras palavras.
EL PRÍNCIPE Le tenía miedo a	PRÍNCIPE. Tinha medo da

la revelación.	revelação.
LIVIA Yo nací viuda.	LÍVIA. Eu nascí viúva.
EL PRÍNCIPE ¡Oh, oh, qué me importa a mí! Perdón; hemos llegado al momento decisivo, a la hora de la sinceridad. Necesito volcarme.	PRÍNCIPE. E daí, o que eu tenho a ver com isso? Perdão, estamos em um momento decisivo, é hora da sinceridade. Preciso mudar.
LIVIA Desahóguese.	LÍVIA. Desabafe.
EL PRÍNCIPE Estoy celoso. Sufro tremendamente.	PRÍNCIPE. Estou com ciúmes. Sofro tremendamente.
LIVIA Es usted el marido ideal. Blanca no ha sabido comprenderle.	LÍVIA. O senhor é o marido ideal. Blanca não soube valorizar.
EL PRÍNCIPE ¡Paso! ¡Déjeme usted! ¡Quiero estrangularla!	PRÍNCIPE. Chega! Me larga! Quero te estrangular!
LIVIA Bárbara acción.	LÍVIA. Que ação bárbara.
EL PRÍNCIPE ¿Por qué me ha comprado usted tan caro?	PRÍNCIPE. Por que a senhora me comprou tão caro?
LIVIA Para redimirle de una pasión tonta.	LÍVIA. Para curar uma paixão tonta.
EL PRÍNCIPE Es verdad. Sabe usted muchas cosas. Pero ¿estaba enamorado de Blanca? ¿Mira usted por las cerraduras? Un espejo; déme usted un espejo; por pequeño que sea.	PRÍNCIPE. É verdade. A senhora sabe muitas coisas. Mas ele estava apaixonado pela Blanca? Você espia pelas fechaduras? Um espelho, me dá um espelho, qualquer um, mesmo pequeno.
LIVIA No son pretensiones lo que falta; presume usted demasiado de sentimientos conocidos por todos los geógrafos y hollados por todas las caravanas.	LÍVIA. Pretensões não lhe faltam. O senhor acredita demais nos sentimentos conhecidos por todos os geógrafos e palmilhados por todas as caravanas.
EL PRÍNCIPE No me sugiera usted la idea del desierto en que vivo encerrado.	PRÍNCIPE. Não sugira para mim a ideia do deserto em que vivo preso.
LIVIA Le faltan a usted alientos para tan vasta cárcel.	LÍVIA. O senhor não tem fôlego para tal prisão.
EL PRÍNCIPE Siento una ligera opresión; pero puedo respirar fuerte.	PRÍNCIPE. Sinto uma ligeira opressão, mas posso respirar fundo.

LIVIA No sabe usted pode dónde se anda.	LÍVIA. O senhor não sabe nem onde põe o pé.
EL PRÍNCIPE Lo que ha hecho usted conmigo es inicuo.	PRÍNCIPE. O que a senhora fez comigo é perverso.
LIVIA Vamos, confiétese	LÍVIA. Vamos, desembuche.
EL PRÍNCIPE Blanca... ¿cómo ha podido oírlo sin...?	PRÍNCIPE. Blanca... como ela ouviu sem...
LIVIA Blanca no le ha podido decir nada de lo que verdaderamente importa a su salud de usted.	LÍVIA. Blanca não pode dizer nada importante sobre sua saúde para você.
EL PRÍNCIPE No ha tolerado una broma sin trascendencia.	PRÍNCIPE. Não tolerou uma brincadeira inconsequente.
LIVIA ¡Bah!	LÍVIA. É...
EL PRÍNCIPE Me ha exigido... que le bese a usted los pies.	PRÍNCIPE. Exigiu que eu beijasse os seus pés.
LIVIA Logra usted dar intención obscena a una formula prendida todavía en el alma esclava de las gentes de mundo.	LÍVIA. O senhor chega a dar uma intenção obscena a uma fórmula impregnada ainda na alma escrava das pessoas mundanas.
EL PRÍNCIPE Ha jurado por su nombre de usted.	PRÍNCIPE. Jurou em seu nome.
LIVIA Me está agradecida.	LÍVIA. Ela é grata à mim.
EL PRÍNCIPE ¡Oh! ¡Oh! Ahora lo veo...	PRÍNCIPE. Oh, ah... agora vejo!
LIVIA Es usted un visionario.	LÍVIA. O senhor é um visionário.
EL PRÍNCIPE Ahora lo veo. Y usted se ha estremecido.	PRÍNCIPE. Agora entendo . E a senhora está estremecida.
LIVIA Un escalofrío. Estas primaveras de la isla son traidoras.	LÍVIA. Um calafrio. As primaveras da ilha são traidoras.
EL PRÍNCIPE No, no tergiverse usted. Lo estoy viendo.? Cómo no lo había visto antes? ¿Por qué salió usted de su alcoba a sorprendernos?	PRÍNCIPE. Não, não disfarce. Eu estou entendendo tudo. Como não percebi antes? Por que saiu da sua alcova para nos surpreender?
LIVIA Su intimidad matrimonial es demasiado escandalosa. Se oían los gritos de la playa.	LÍVIA. A intimidade matrimonial de vocês é muito escandalosa. Os gritos eram ouvidos da praia.

EL PRÍNCIPE ¡Mentira, mentira, mentira! Usted <i>sentió</i> lo que ya estaba viendo.	PRÍNCIPE. Mentira, mentira, mentira! A senhora sentiu o que já estava vendo!
LIVIA No estamos de acuerdo. Estaba haciendo números a máquina.	LÍVIA. Discordo. Estava fazendo contas.
EL PRÍNCIPE ¿Calcula usted ahora el alcance de sus palabras? Los ojos la traicionan.	PRÍNCIPE. Agora a senhora calcula o alcance das suas palavras? Os seus olhos te traem.
LIVIA Usted arde en un fuego fatuo.	LÍVIA. O senhor arde em fogo fátuo.
EL PRÍNCIPE ¡Qué afán de negar la evidencia! Blanca estaba exasperada por una ligerísima broma.	PRÍNCIPE. Que ousadia negar uma evidencia! Blanca estava muito exaltada por uma brincadeira sem importância.
LIVIA Oí que me llamaban.	LÍVIA. Ouvi que me chamavam.
EL PRÍNCIPE No; la huíamos. Se lo aseguro. Yo le estaba proponiendo a Blanca un simple viaje de recreo.	PRÍNCIPE. Não, ouvimos a senhora. Tenho certeza. Eu estava propondo à Blanca uma simples viagem de férias.
LIVIA ¿A la luna?	LÍVIA. Á luz da lua?
EL PRÍNCIPE Al sol de medianoche.	PRÍNCIPE. Ao sol da meia noite.
LIVIA Yo tengo una invitación de la reina negra de Tumbuctú.	LÍVIA. Eu tenho um convite da rainha negra de Tumbuctú.
EL PRÍNCIPE No sé cómo, sin querer, mezclé su nombre de usted. Blanca se puso a dar gritos y a exigirme una confesión sin culpa.	PRÍNCIPE. Não sei como, sem querer, toquei no seu nome. Blanca começou a dar gritos e a exigir uma confissão sem culpa.
LIVIA Me está muy agradecida.	LÍVIA. Ela é muito grata à mim.
EL PRÍNCIPE Es en vano que siga usted disimulando... ¿Cómo no lo comprendí antes? Estaba ciego. Tenía la venda de la fe en el cumplimiento de mi deber. Si no, lo hubiera visto tan claro como ahora. Déjeme usted hablar, no me interrumpa... Pues, sí. ¿En qué estábamos? ¡Ah! Se me va la	PRÍNCIPE. É em vão que continue dissimulando... Como não percebi antes? Estava cego. Estava cego pela fé que tenho no cumprimento do meu dever. Se não, teria visto claro como vejo agora. Me deixe falar, não me interrompa. Do que falávamos? Escapou da mente como uma borboleta. Mas agora

<p>idea como una mariposa. Pero lo veo, lo veo claro. Blanca esforzaba en ensayar unos gestos de indignación imprecisa. ¡Y es extraordinario! ¡Es maravilloso! ¡Inaudito! ¡Lo que se dice inaudito! Blanca trazaba en el aire su silueta de usted. Sí, sí, eso era.</p>	<p>consigo ver, vejo claramente. Blanca tentava ensaiar uns gestos de falsa indignação. E é extraordinário. É maravilhoso! É admirável! Algo realmente admirável! Blanca traçava no ar a sua silhueta. Sim, sim, era isso.</p>
LIVIA ¡Oh!	LÍVIA. Oh!
EL PRÍNCIPE ¿Qué hace usted? ¡Eso no, Livia, eso no!	PRÍNCIPE. O que você está fazendo? Isso não, Lívia, isso não!
LIVIA Respete usted mi éxtasis.	LÍVIA. Respeite o meu êxtase.
EL PRÍNCIPE ¡No! ¿Qué hace usted? ¡Eso no! ¡Es demasiada afrente! ¡Está usted alzando su silueta en el aire!!No, no quiero!	PRÍNCIPE. Não! O que você está fazendo? Isso não! É muita afronta! A senhora está me olhando de cima pra baixo! Não, não quero!
LIVIA ¡Calle usted, calle usted!	LÍVIA. Cale-se, cale-se!
EL PRÍNCIPE ¡No quiero, no quiero! ¡La está usted desnudando delante de mis ojos, y es mía, mía, usted me la ha vendido!	PRÍNCIPE. Não quero, não quero. Você está se desnudando na minha cara, e ela é minha, minha, você me vendeu!
LIVIA Maximino, tiene usted delirio de grandezas. Está usted jugando a la baja. Por ese camino, la quiebra de <i>todos sus valores</i> es inevitable.	LÍVIA. Maximino, o senhor tem delírio de grandeza. Você joga por baixo. Por esse caminho, a quebra de todos os seus valores, é inevitável.
EL PRÍNCIPE No la oigo, no la escucho a usted.	PRÍNCIPE. Não te ouço, não consigo escutá-la.
LÍVIA. Cierre usted un momento los ojos. Recoja un instante el pensamiento. Vuelva en sí. Me está usted insultando. No replique usted. Transija. Recupere usted el pulso. Es cosa de guardar un minuto de silencio. Basta con esa tregua, yo se lo aseguro. Cierre usted los ojos, le digo: yo miraré al reloj. Obedezca. Maximino,	LÍVIA. Feche os olhos por um momento. Recolha os seus pensamentos. Volte a si. Você está me insultado. Não responda. Ceda. Recupere o pulso. É coisa de ficar um minutinho em silêncio. Basta com essa tregua, eu garanto. Feche os olhos, eu falo: olharei o relógio. Obedeça. Maximino, Maxim. É para o seu bem. Você está muito

Maxim. Es por su bien. Está usted muy excitado... ¿Vamos a llamarnos de tú?	excitado. Vamos nos tratar por você?
EL PRÍNCIPE Yo me voy para siempre.	PRÍNCIPE. Vou embora para sempre.
LIVIA Eres mi esclavo.	LÍVIA. Você é meu escravo.
EL PRÍNCIPE Mi tío el Emperador se vio obligado a manumitir sus últimos coloniales. Yo tengo los derechos del hombre.	PRÍNCIPE. Meu tio, o Imperador, foi forçado a manipular o seu passado colonial. Eu tenho os direitos do homem.
LIVIA Estás vendido.	LÍVIA. Foi comprado.
EL PRÍNCIPE Denunciaré a la Policía...	PRÍNCIPE. Denunciarei à polícia...
LIVIA ¡Calla! ¿Qué vas a decir? No profieras el insulto irremediable.	LÍVIA. O que você vai dizer? Não profira o insulto irremediável.
EL PRÍNCIPE ¡Es cierto, es cierto! Yo no quería creerlo. Cerraba los ojos, me tapaba los oídos... Pero...!usted se delata como una criminal vulgar!	PRÍNCIPE. Está certo, está certo! Eu não queria acreditar. Fechava os olhos, tampava os ouvidos... Mas... Você se entrega como uma criminosa qualquer!
LIVIA Vamos a llamarnos de tú.	LÍVIA. Vamos nos chamar de você.
EL PRÍNCIPE Y...ella...!fingía quererme! ¡Ah, ah!	PRÍNCIPE. E ...ela... fingia me amar, me desejar. Há! Há!
LIVIA No desentones con una risa tan falsa.	LÍVIA. Não comece com esse riso tão falso.
EL PRÍNCIPE ¡Fingía quererme...! ¡y me ha querido! ¿Lo oyes? ¡Me ha querido!	PRÍNCIPE. Fingia me amar... e me amou, viu? Ouvia? Me amou!
LIVIA No quiere a nadie.	LÍVIA. Não ama ninguém.
EL PRÍNCIPE ¿Qué dices?	PRÍNCIPE. Do que você está falando?
LIVIA Aspira a la perfección. No quiere a nadie.	LÍVIA. Aspira à perfeição. Não ama ninguém.
EL PRÍNCIPE¿Cómo lo sabes? Di, ¿cómo lo sabes? ¿Por qué esa	PRÍNCIPE. Como você sabe? Me diz, como você sabe? Por que essa

seguridad? ¿La has tenido en tus brazos? ¿Has compartido sus sueños? ¿La conoces como yo?	segurança? Você a teve em seus braços? Compartilhou seus sonhos? Você a conhece como eu a conheço?
LIVIA Es inútil; nunca podrás redimirte, tienes todas las taras del sentimentalismo más folletinesco...	LÍVIA. É inútil, você nunca poderá se redimir, tem todas as taras do sentimentalismo mais barato...
EL PRÍNCIPE Sábelo de una vez...	PRÍNCIPE. Fique sabendo que...
LIVIA Te ha faltado el: “pues bien...”	LÍVIA. Faltou o “pois bem...”
EL PRÍNCIPE Sábelo de una vez. No. No. No.	PRÍNCIPE. Fique sabendo de uma vez. Não, não, não!
LIVIA Nada te pido. Eres mi esclavo.	LÍVIA. Não peço nada. Você é meu escravo.
EL PRÍNCIPE Os hábeis propasado. Soy libre, enteramente libre. Y normal.	PRÍNCIPE. Você ultrapassou todos os limites. Sou livre, inteiramente livre. E normal.
LIVIA Extraña inconsecuencia. Parábola de la libertad con reglamento. Merecías haber sido rey constitucional.	LÍVIA. Inconsistência estranha. Parábola da liberdade com regras. Você merecia ter sido rei constitucional.
EL PRÍNCIPE Soy inocente.	PRÍNCIPE. Sou inocente.
LIVIA Te has vendido.	LÍVIA. Você se vendeu.
EL PRÍNCIPE Yo he dado mi sangre real a Blanca.	PRÍNCIPE. Eu dei meu sangue real à Blanca.
LIVIA La sangre azul no se puede transfundir.	LÍVIA. Não se pode transferir o sangue azul.
EL PRÍNCIPE Acepté mi papel de salvador condescendiente.	PRÍNCIPE. Aceitei meu papel de salvador condescendente.
LIVIA No tenemos nada que tapar.	LÍVIA. Não temos nada a esconder.
EL PRÍNCIPE Estabais a punto de ser víctimas de una chanteje.	PRÍNCIPE. Você estava a ponto de ser vítimas de chantagem.
LIVIA Declárate de una vez.	LÍVIA. Fala de uma vez.
EL PRÍNCIPE Quise rebajar mi condición natural hasta confidente policiaco.	PRÍNCIPE. Eu quis rebaixar minha condição natural para virar confidente policial.
LIVIA ¿Sabías...?	LÍVIA. Você sabia..?

EL PRÍNCIPE Que veníais huyendo de un padre español.	PRÍNCIPE. Que vinha fugindo de um pai espanhol.
LIVIA Blanca es huérfana.	LÍVIA. Blanca é órfã.
EL PRÍNCIPE. Es hija de un teólogo.	PRÍNCIPE. É filha de um teólogo.
LIVIA Patrañas.	LÍVIA. Bobagem. Mentira
EL PRÍNCIPE Se llama Calderón de la Barca.	PRÍNCIPE. Chama-se Calderón de la Barca.
LIVIA ¡Literatura!	LÍVIA. Literatura!
EL PRÍNCIPE Hay una reclamación diplomática de por medio.	PRÍNCIPE. Há uma reivindicação diplomática envolvida.
LIVIA Chismorreos de periodistas.	LÍVIA. Boatos dos jornalistas.
EL PRÍNCIPE Se reivindica el honor nacional con su rescate.	PRÍNCIPE. Reivindica-se a honra nacional com o seu resgate.
LIVIA Llegarás a poder vender el aliento.	LÍVIA. Você chegará a conseguir vender seu suspiro.
EL PRÍNCIPE Soy sentimental. Acepté un contrato y me aprendí el papel por lo trágico.	PRÍNCIPE. Sou sentimental. Aceitei um contrato e tragicamente fiquei preso ao papel.
LIVIA Era fatal.	LÍVIA. Era fatal.
EL PRÍNCIPE Confieso mis yerros.	PRÍNCIPE. Confesso meus erros.
LIVIA La enamoraste.	LÍVIA. Você a seduziu.
EL PRÍNCIPE Su resistencia me ha hecho hombre.	PRÍNCIPE. Sua resistência me fez homem.
LIVIA ¿Te das por vencido?	LÍVIA. Você se dá por vencido?
EL PRÍNCIPE Soy una víctima. Os denunciaré a la Policía.	PRÍNCIPE. Sou uma vítima. Denunciarei vocês a policia.
LIVIA La isla es puerto franco.	LÍVIA. A ilha é zona franca.
EL PRÍNCIPE He podido creer un momento que la posesión era el lazo más fuerte.	PRÍNCIPE. Pude acreditar por um momento que a posse era o laço mais forte.
LIVIA Blanca no quiere a nadie.	LÍVIA. Blanca não ama ninguém.
EL PRÍNCIPE ¡A ti!	PRÍNCIPE. Você!
LIVIA ¿Qué dices? ¿Qué dices? Pero...!repítelo!	LÍVIA. O que você disse? Espera...repete!
EL PRÍNCIPE Yo he sido el pelele que legaliza las situaciones	PRÍNCIPE. Eu fui o fantoche que legaliza as situações mais estranhas.

más equívocas.	
LIVIA Te has tirado al suelo para oír mejor las murmuraciones más rastreras.	LÍVIA. Você se jogou no chão para ouvir melhor os murmúrios mais rasteiros.
EL PRÍNCIPE ¡Me lo ha dicho ella misma! Déjame que la ahogue.	PRÍNCIPE. Ela mesmo me disse! Me deixa afoga-la.
LIVIA ¡Maxim! ¿La quieres todavía?	LÍVIA. Maxim! Você ainda a ama?
EL PRÍNCIPE Suéltame, suéltame.	PRÍNCIPE. Me solta, me solta!
LIVIA Eres mío.	LÍVIA. Você é meu.
EL PRÍNCIPE Denunciaré mi secuestro.	PRÍNCIPE. Denunciarei meu sequestro.
LIVIA ¡Maxim!	LÍVIA. Maxim!
EL PRÍNCIPE Déjame.	PRÍNCIPE. Me deixa.
LIVIA ¿A dónde vas?	LÍVIA. Aonde você vai?
EL PRÍNCIPE. A rescatarme.	PRÍNCIPE. Resgatar-me.
LIVIA ¡Eres esclavo! Lo reconoces. ¡Se te señalan las argollas de todos tus ascendientes!	LÍVIA. Você é um escravo! Você sabe. Todas as correntes dos seus antepassados te devoram!
EL PRÍNCIPE ¡He sido un hombre! ¡Voy a ser un santo!	PRÍNCIPE. Fui homem! Serei um santo!
LIVIA ¡Y yo tu tentación!	LÍVIA. E eu a sua tentação.
EL PRÍNCIPE ¡Aparte, mujer, aparte! ¡Revolcaos en vuestro pecado impotente!	PRÍNCIPE. Afaste-se mulher!
LIVIA ¡Maxim!	LÍVIA. Maxim!
EL PRÍNCIPE Me voy para siempre.	PRÍNCIPE. Vou-me para sempre.
LIVIA ¡Maxim!	LÍVIA. Maxim!
EL PRÍNCIPE. ¿Cómo has aprendido a mentir mi nombre?	PRÍNCIPE. Como aprendeu a mentir meu nome?
LIVIA ¡Te quiero!	LÍVIA. Te amo!
EL PRÍNCIPE ¡Suelta, suelta!	PRÍNCIPE. Solta, solta!
LIVIA ¡Te quiero! ¡Estabas ciego por ella!	LÍVIA. Te amo. Você estava cego por ela.
EL PRÍNCIPE ¡Es una mujer sin entrañas!	PRÍNCIPE. É uma mulher sem entranhas.

LIVIA ¡Tú lo has dicho!	LÍVIA. Você mesmo disse!
EL PRÍNCIPE ¡Y tú...tú...oh...quita! ¡Suelta!	PRÍNCIPE. E você você...oh...sai! Solta!
LIVIA ¡Tómame!	LÍVIA. Me possua!
EL PRÍNCIPE ¿Qué me quieres, qué me quieres...?	PRÍNCIPE. Você me ama, você me ama?
LIVIA ¡El hijo de mi deseo te llama padre!	LÍVIA. O filho do meu desejo te chama de pai!
EL PRÍNCIPE ¡Livia!	PRÍNCIPE. Lívia!
LÍVIA. Estabas ciego.	LÍVIA. Você estava cego.
PRÍNCIPE. ¿Pero tú...eres tú...?	PRÍNCIPE. Mas você... é você?
LIVIA Yo. Abraz mi desnudez. Me escondía de todas las miradas por no dar al mundo el escándalo de mi alma.	LÍVIA. Abraça minha nudez. Me escondi de todos os olhares para que o mundo não soubesse o escândalo na minha alma.
EL PRÍNCIPE ¿Eres tú...?	PRÍNCIPE. É você...?
LIVIA Estabas sordo, por más que te gritaba mi instinto celoso...	LÍVIA. Você estava surdo, por mais que meu instinto ciumento gritasse...
EL PRÍNCIPE ¡Livia!	PRÍNCIPE. Lívia!
LIVIA ¡Dame la boca, rey, tu esclava te lo manda!	LÍVIA. Me dá sua boca, rei, a sua escrava lhe ordena!

PASO DE TRES – PASSO DE TRÊS

BLANCA. ¡Ah!	BLANCA. Ah.
EL PRÍNCIPE y LIVIA. ¿Eh...? ¡Blanca!	PRÍNCIPE. Blanca?
BLANCA. Y ...o...sí...Yo...!Maxim!	BLANCA. Eu... eu... Maxim!
EL PRÍNCIPE ¡Blanca! ¿Eres espía?	PRÍNCIPE. Blanca! Você é espia?
LIVIA ¡Maxim!	LÍVIA. Maxim!
EL PRÍNCIPE ¡Liv...!	PRÍNCIPE. Liv...
BLANCA ¡Oh!	BLANCA. Oh
LIVIA Déjale, Blanca. No le recrimines. Es débil. No resiste la menor emoción.	LÍVIA. Deixa, Blanca. Não o condene. É retardado. Não resiste a maior emoção.
BLANCA ¡Oh!	BLANCA. Oh.
LIVIA Déjanos solas, Maxim. Sin escándalo de tu ánimo.	LÍVIA. Deixe-nos sozinhas, Maxim. Sem escândalos. Temos

Tenemos que hablar Blanca y yo. No protestes. Estás rendido. Ve a descansar, te digo. Iremos las dos a acompañar tu sueño.	que conversar, Blanca e eu. Não proteste. Você se rendeu. Vá descansar. Iremos nós duas acompanhar seu sonho.
EL PRÍNCIPE ¿Estoy soñando ya?	PRÍNCIPE. Já estou sonhando?
LIVIA Obedece.	LÍVIA. Obedeça.

ESCENA CULMINANTE DE LAS DOS MUJERES DESNUDAS –
CENA CULMINANTE DAS DUAS MULHERES DESNUDAS. (Livia e Blanca se posicionam no centro do palco, como as Majas Desnudas de Goya)

LIVIA ¡Blanca, Blanca! ¡Es el padre de tu hijo!	LÍVIA. Blanca, Blanca! É o pai do seu filho!
BLANCA ¡Livia, Livia! Tu...	BLANCA. Livia, Livia! Você...
LIVIA No dudes de mí.	LÍVIA. Não duvide de mim.
BLANCA Arráncame los ojos.	BLANCA. Arranca meus olhos.
LIVIA Ven. Cierra los párpados.	LÍVIA. Vem. Fecha as pálpebras.
BLANCA ¡No, no me beses, no me beses!	BLANCA. Não, não me beije não me beije!
LIVIA Sí, así, suave, muy suave... para que no dudes; para que vuelvas a mirarme limpiamente. No bajas la cabeza.	LÍVIA. Ah, assim, calma, suavemente... para que você não duvide, para que você volte a me olhar sem mágoas. Não baixe a cabeça.
BLANCA ¡Oh!	BLANCA. Oh.
LIVIA ¿Será posible?	LÍVIA. Será possível?
BLANCA ¿Por qué esta tortura?	BLANCA. Por que esta tortura?
LIVIA Será posible...	LÍVIA. Será possível...
BLANCA Suéltame, suéltame. Le tienes todavía en los labios.	BLANCA. Me solta, me solta! Já tem ele nos lábios.
LIVIA No fuma.	LÍVIA. Não fuma.
BLANCA Se los pinta.	BLANCA. Mas passa batom.
LIVIA ¡Blanca! ¡Es tu marido!	LÍVIA. Blanca! É seu marido!
BLANCA? Qué te he hecho yo?	BLANCA. O que foi que eu fiz?
LIVIA¿ Me recriminas?	LÍVIA. Você me recrimina?
BLANCA Me martirizas.	BLANCA. Você me martiriza.
LIVIA ¡Vuelve en ti!	LÍVIA. Reconponha-se!

BLANCA ¡Livia, Livia...!	BLANCA. Lívia, Lívia!
LIVIA Estás loca por él.	LÍVIA. Você está louca por ele.
BLANCA Te he sacrificado mi ser.	BLANCA. Me sacrifiquei por você.
LIVIA No te tortures.	LÍVIA. Não se torture.
BLANCA Hiciste de mí una mujer desnaturalizada.	BLANCA. Você fez de mim uma mulher desnaturalizada.
LIVIA Llegarás a atribuirme la pericia de aquel cirujano.	LÍVIA. Um dia você me agradecerá pela pericia daquele cirurgião.
BLANCA Me duele ahora las entrañas que arrancaron.	BLANCA. Doem-me as entranhas que me arrancaram.
LIVIA Es inútil que me pidas el éter.	LÍVIA. É inútil que você me peça o éter.
BLANCA Me prometiste la libertad.	BLANCA. Você me prometeu a liberdade.
LIVIA La ley no te libraba de tu padre más que entregándote a un marido.	LÍVIA. A lei não livrava você do seu pai se não te entregando a um marido.
BLANCA Me casaste con un degenerado.	BLANCA. Você me casou com um degenerado.
LIVIA El Papa suprimió hace tiempo las voces forzadas del coro vaticano. El gran Turco ya no tiene eunucos. Lo mismo da un hombre que otro.	LÍVIA. Faz tempo que o Papa calou as vozes forçadas do coro vaticano. O grande Turco já não tem eunucos. Tanto faz um homem ou outro.
BLANCA. El príncipe a cambio de darme su nombre, recibía tu protección.	BLANCA. O príncipe em troca de me dar seu nome, recebia sua proteção.
LIVIA Estabas enamorada de él.	LIVIA. Você estava apaixonada por ele.
BLANCA ¡Eres infame!	BLANCA. Você é infame!
LIVIA Yo te propuse un modelo de desnudo. Es una tradición elemental que se pierde en la pintura moderna.	LIVIA. Eu propus a você um modelo de nu. É uma tradição elemental que se perde na pintura moderna.
BLANCA ¡Todo, todo pude suponerlo en el mundo! Que el cielo me mentía, que el agua cambiaba los colores de las nubes al copiarlas fugitivas en	BLANCA. Tudo eu pude supor neste mundo! Que o céu mentia para mim, que a água mudava as cores das nuvens ao copia-las fugidas da corrente, que o sentimento do amor

la corriente, que al sentimiento del amor era un instinto esclavo de la especie, que la última moda vuelve a redimirnos del sufragismo, que no hay Dios, que los espiritistas materializan esperpentos, que el mundo es un sueño de la razón... ¡Todo! Menos que tú...eras la Mentira vulgar...	era instinto escravo da nossa espécie, que a última moda volta a nos redimir do sufragismo, que não há Deus, que os espíritas materializam marionetes, que o mundo é um sonho da razão...Tudo! Menos que você era uma mentira vulgar!
LIVIA ¡No me quieres, Blanca!	LIVIA. Você não me ama, Blanca!
BLANCA Te me has perdido en una pasión canalla. Le estabas besando de veras.	BLANCA. Você me perdeu em uma paixão canalha. Você estava beijando ele de verdade.
LIVIA Besaba al padre de tu hijo.	LIVIA. Beijava o pai do seu filho.
BLANCA Sutilezas.	BLANCA. Sutilezas.
LIVIA Yo soy una mujer de acción.	LIVIA. Eu sou uma mulher de ação.
BLANCA Eres...una mujer, al fin y al cabo.	BLANCA. Você é... uma mulher de cabo a rabo.
LIVIA Blanca, tú estás enamorada de ese hombre...	LIVIA. Blanca, você está apaixonada por esse homem...
BLANCA ¡No es verdad, no es verdad; le odio, le aborrezco; no puedo perdonarte! ¡Se lo he dicho a él! – que me hayas...hecho suya...	BLANCA. Não é verdade! Não é verdade, eu o odeio, o aborreço, não posso perdoá-lo! Eu disse a ele, que você me fez... Fez sua...
LIVIA ¡Basta, Blanca!	LIVIA. Chega Blanca!
BLANCA ¡Y ahora me echa de tu lado!	BLANCA. E agora você me afasta do seu lado.
LIVIA ¡Blanca!	LIVIA. Blanca!
BLANCA Yo, que le humillé a tus pies, que le dice arrastrase besando tus huellas...	BLANCA. Eu, que me humilhei aos seus pés, que mandei ele se arrastar beijando seus rastros.
LIVIA ¡Calla, Calla!	LIVIA. Quieta, quieta!
BLANCA ¡No quiero! ¡No quiero! ¡Mátame! ¡Pero óyeme!	BLANCA. Não quero! Não quero! Mate-me! Mas me escuta!
LIVIA ¿Qué tienes que decirme?	LIVIA. O que é que você quer me falar!

BLANCA ¡Ah!	BLANCA. Ah!
LIVIA Habla, habla.	LIVIA. Fala, fala.
BLANCA Sería lo último. No, eso no. Viviré callada, a tu lado siempre, porque no sé vivir, porque tengo miedo y tú lo sabes, porque no tengo cobijo, ni aliento. Seré tu esclava; pero no hablaré, eso nunca, no regalaré tus oídos perversos - ¿por qué, por qué...? – no me verás llorar en mi desnudo triste...	BLANCA. Seria a última coisa que eu faria. Não, isso não. Viverei calada, ao seu lado sempre porque não sei viver, porque tenho medo e você sabe, porque não tenho abrigo, nem fôlego. Serei sua escrava, mas não falarei isso nunca, não agradarei os seus ouvidos perversos, por quê? Por quê? Você não me verá chorar na minha triste nudez...
LIVIA ¡Ve, niña mía, vida, cuerpo divino, alma humanísima! ¡Ven, déjame que te quiera, forma perfecta! ¡Amor insaciado e insaciable! ¡Deseo constante de mis ojos, refugio de mis brazos, mordisco sabroso! ¡Acércate! ¡Remanso! ¡Bestezuela angelical! ¡Mi mundo, mi vida!	LÍVIA. Vem minha menina, vida, corpo divino, alma humaníssima! Vem me deixa te amar, forma perfeita! Amor insaciado e insaciável! Desejo constante dos meus olhos, refugio dos meus braços, mordisco saboroso! Vem! Remanso! Besta angelical! Meu mundo, minha vida!
BLANCA ¡Quita, quita!	BLANCA. Sai, sai!
LIVIA No. Calla. Estoy a tu lado. Como siempre. No te me resistas.	LÍVIA. Não. Fica quieta! Estou ao seu lado. Como sempre. Não resista.
BLANCA Como siempre no. Se acabó para siempre.	BLANCA. Como sempre, não. Acabou para sempre.
LIVIA ¿Qué dices? ¿A qué esa renunciación tan insensata?	LÍVIA. O que você está dizendo? Qual a razão dessa renúncia tão insensata?
BLANCA Tú...Tú...	BLANCA. Você ...você...
LIVIA Yo, sí, yo. Mírame bien. Descúbreme otra vez. Yo, sí, yo. Sufres porque te recobras. Estás llorando un arrepentimiento. Te perdono, te perdono, tontina.	LÍVIA. Eu, sim, eu. Olha bem para mim. Descubra-me de novo. Eu, sim, eu. Você sofre porque você se lembra. Você chora um arrependimento! Eu te perdoo, eu te perdoo, tolinha.
BLANCA ¡Oh!	BLANCA. Oh.

LIVIA No te importe llorar.	LÍVIA. Pode chorar...
BLANCA No puedo, no puedo.	BLANCA. Não posso, não posso.
LIVIA Está queriendo otra vez la mano dura de tu m...	LÍVIA. Está querendo outra vez a mão dura do seu...
BLANCA ¡No, eso no, Livia! Inventa otro suplicio. Que sea más lento, que satisfaga más tu afán cruel; pero no tan agudo, pero que no se me clave así.	BLANCA. Não, isso não, Lívía! Invente outro suplicio. Que seja mais lento, que satisfaça mais o seu desejo cruel, mas que não seja tão agudo, mas que não me acerte assim.
LIVIA No te resistas, Blanca.	LÍVIA. Não resista Blanca.
BLANCA No me puedo marchar. Y tú lo sabes.	BLANCA. Eu não posso ir embora. E você sabe disso.
LIVIA No creí nunca que a pesar de tanto sacrificio de la carne triste, a pesar de tanta mutilación, como quiso tu voluntad libérrima, persistiera un eco tan tirano de podre mujer en vientre sin fruto posible.	LÍVIA. Nunca acreditei que apesar de tão sacrificada a carne triste, apesar de tanta mutilação, como quis sua vontade tão livre, persistisse um eco tão tirano de uma podre mulher no ventre sem fruto possível.
BLANCA ¡Ay! No es el dolor de mis entrañas, sino el de mi alma el que grita.	BLANCA. Ai. Não é a dor das minhas entranhas, é a dor da minha alma que grita.
LIVIA Te mientes, te engañas una vez más. ¿Y qué sería de ti una vez más, a no estar yo contigo? ¿Ni qué hubiera valido el trabajo tan difícil de nuestro amor en espíritu, que nadie podrá comprender nunca sin mancharlo con las palabras más ruines, con las risas de la conmiseración más estúpida, sin mi fe, sin mi paciencia, sin mi fuerza de voluntad en fin? Calla, calla. Estabas perdida una vez más, en la fea concupiscencia del hombre, cuyo desengaño te helaba el aliento animándote de una ira	LÍVIA. Você mente e se engana uma vez mais. O que seria de você mais uma vez, se não estiver comigo? Teria valido a pena o trabalho tão difícil do nosso amor em espírito, aquele que ninguém nunca poderá compreender sem manchá-lo com as piores palavras, com as risadas da paixão mais estúpidas, sem minha fé, sem minha paciência, sem minha força de vontade até o fim? Cale a boca. Você estava perdida uma vez mais, na feia concupiscência do homem, cuja desilusão congelava até o seu suspiro numa ira sem fim. Quieta! Você ia satisfazer os seus desejos vazios na vulgaridade mais

<p>sin pábulo. ¡Calla! Ibas a saciar tus ansias sin objeto digno en la más baja vulgaridad, en los celos...</p>	<p>baixa , no ciúme ...</p>
<p>BLANCA Calla tú, calla tú.</p>	<p>BLANCA. Cale a boca! Cale-se!</p>
<p>LIVIA No, no, hay que purgar en palabras todos los pensamientos oscuros, los deseos imprecisos, las perversidades del instinto. No, no callo. Pero ven, cobíjate en mí. Abandónate a nuestros sentimientos más claros. Has tenido celos. Y celos tristísimo porque me incumben. Cuando yo no hacía... más que salvarte. ¡Hay que decírtelo, no adivinas! Has roto ya con tus vacilaciones el hilo que antes nos unía no más que con mirarnos, no más que con sentirnos, no más que con pensar la una en la otra. Pero ¿es que no hemos llegado a tener constantemente el <i>mismo</i> pensamiento, sin hablar?</p>	<p>LÍVIA. Não, não, temos que purgar em palavras todos os pensamentos obscuros, os desejos imprecisos, as perversidades do instinto. Não, não me calo. Venha aqui, abrigue-se em mim. Abandonasse nossos sentimentos mais claros. Tivesse ciúmes. E ciúmes tristíssimos porque me incumbem! Enquanto tudo o que eu fazia era te salvar. Sou obrigada a falar, você não adivinha! Você já rompeu com as suas vacilações o fio que antes nos unia com um só olhar, um sentimento, só pensando uma na outra. Não é verdade que chegamos até a constantemente ter o mesmo pensamento, sem nem falar?</p>
<p>BLANCA Yo llegué a creer en un caso único de compenetración espiritual ignorado de todos los faquires, de todos los médiums y magos, de todos los profesos de las más ocultas teosofías.</p>	<p>BLANCA. Eu cheguei a acreditar em um caso único de compenetração espiritual desconhecido por todos os faquires, médiuns e magos, de todos os profetas das mais ocultas teosofias.</p>
<p>LIVIA Y con... una sola duda...!has deshecho ese <i>pensamiento</i>...!No, Blanca, no, no puede ser, llegará un día en que la muerte querrá borrar el rastro material, la huella verdadera de nuestro espíritu en la tierra; hay que defenderse,</p>	<p>LÍVIA. E só com uma única duvida... Você destruiu este pensamento... Não, Blanca, não, não pode ser, chegará um dia em que a morte quererá apagar o rastro material, a sombra verdadeira do nosso espirito na terra. Temos que nos defender, temos que viver! Precisamos fazer</p>

hay que ¡vivir! Necesitamos que nuestro pensamiento se haga carne, verlo trascender en un cuerpo vivo. ¡Queremos un hijo, Blanca!	com que o nosso pensamento se faça carne, vê-lo transcender em um corpo vivo! Queremos um filho, Blanca!
BLANCA ¡Livia!	BLANCA. Lívia!
LIVIA Un hijo. Tuyo y mío.	LÍVIA. Um filho, seu e meu.
BLANCA ¡Livia, Livia, perdón!	BLANCA. Lívia, Lívia, perdão!
LIVIA ¡Pobre pequeña! ¡Ya me sientes de nuevo!	LÍVIA. Pobrezinha... Você já me sente de novo!
BLANCA Y...ese...hombre...	BLANCA. E ...esse... homem...
LIVIA Es tu marido, Blanca. Se cree mi amante. Yo le hará padre carnal de nuestro hijo de alma.	LÍVIA. É seu marido, Blanca. Acha que é meu amante. Eu o farei pai carnal do nosso filho de alma.
BLANCA ¡Oh! Y después.	BLANCA. E depois?
LIVIA Tu sabrás. Un modelo, por bueno que sea, una vez reproducido es un despojo.	LÍVIA. Você saberá. Um modelo por melhor que seja, uma vez reproduzido é restolho.
BLANCA ¡Livia, Livia!	BLANCA. Lívia, Lívia!
LIVIA No, eso no. No formule un propósito vago. Los pecados se confiesan después de cometidos con el pensamiento. No lo pienses. No adelantemos los acontecimientos. La vida es un folletín por entregas de la suerte.	LÍVIA. Não, isso não. Não formule um propósito vago. Os pecados se confessam depois de cometidos pelo pensamento. Não pense nisso. Não vamos adiantar os acontecimentos. A vida é um folhetim de fascículos escrito pela sorte.
BLANCA No sigas hablando. Ni para sentenciar. Nunca habíamos reducido nuestro sentir a la estrecha obligación de palabras tan decisivas.	BLANCA. Não fale mais nada. Nem para sentenciar. Nunca havíamos reduzido nosso sentir à estreita obrigação de palavras tão decisivas.
LIVIA Tienes miedo.	LÍVIA. Você tem medo.
BLANCA Tengo frío.	BLANCA. Tenho frio.
LIVIA Porque estamos desnudas.	LÍVIA. É porque estamos desnudas.
BLANCA Sueñas.	BLANCA. Você sonha.
LIVIA Razono. Vámonos a	LÍVIA. Eu penso. Vamos deitar.

acostar.	
----------	--

ACTO III (DESENLACE)

MEDITACIÓN A DOS VOCES – Meditação a duas vozes

BLANCA. ¿Qué haces con la barba en la mano?	BLANCA. O que esta fazendo com a mão no queixo?
EL PRÍNCIPE. Meditar; pero no sé hablar solo.	PRÍNCIPE. Meditando mas não sei falar sozinho.
BLANCA. Aquí me tienes para ayudarte.	BLANCA. Estou aqui para lhe ajudar.
EL PRÍNCIPE. Gracias. Estoy desesperado.	PRÍNCIPE. Obrigado. Estou desesperado.
BLANCA. Ya eres padre.	BLANCA. Você já é pai.
EL PRÍNCIPE. ¡Ay! Que no sé con qué voz que llamará el ser a quien yo se lo he dado.	PRÍNCIPE. Sim! E eu não sei nem com que palavras chamar o ser a quem te dei.
BLANCA. Todos los niños tienen la voz blanca.	BLANCA. Todas as crianças tem a voz branca.
EL PRÍNCIPE. Es un castigo del cielo.	PRÍNCIPE. É um castigo dos céus.
BLANCA. ¿Tienes temor de Dios?	BLANCA. Você teme a Deus?
EL PRÍNCIPE. Me espanta mi obra.	PRÍNCIPE. Minha obra me espanta.
BLANCA Tú lo has querido.	BLANCA. Você o desejou.
EL PRÍNCIPE He pecado.	PRÍNCIPE. Pequei.
BLANCA Contra el espíritu.	BLANCA. Contra o espírito.
EL PRÍNCIPE Mi estirpe proclama un instinto vergonzoso de mi sangre inocente.	PRÍNCIPE. Minha estirpe proclama um instinto vergonhoso do meu sangue inocente.
BLANCA. Eres um pobre hombre.	BLANCA. Você é um pobre homem.
EL PRÍNCIPE Dios señala con un estigma de ambigüedad mi obra de varón.	PRÍNCIPE. Deus assinala com um estigma de ambigüidade minha obra de varão.
BLANCA. Lloro como mujer.	BLANCA. Chora como mulher.
EL PRÍNCIPE Blanca, perdón; he pecado contra el amor que te tenía.	PRÍNCIPE. Perdão, Blanca. Pequei contra o amor que sentia por você.
BLANCA. Siempre están hablando em abstracto.	BLANCA. Sempre falando em abstrato.

EL PRÍNCIPE No te duele la carne viva de esa criatura sin culpa.	PRÍNCIPE. Não dói em ti a carne viva dessa criatura sem culpa.
BLANCA. No tengo entrañas, ya lo sabes.	BLANCA. Não tenho entranhas, você sabe.
EL PRÍNCIPE Blanca, sálvame.	PRÍNCIPE. Blanca, me salva.
BLANCA. Creo que es tarde para que te rehagas un sentimiento puro.	BLANCA. Acho que é tarde para você refazer um sentimento puro.
EL PRÍNCIPE. Yo te quería ya.	PRÍNCIPE. Eu amava a ti.
BLANCA. Te sentías hombre.	BLANCA. Você se sentia homem.
EL PRÍNCIPE. Soñé firmemente que empezabas a quererme tú.	PRÍNCIPE. Sonhei fortemente que você começava a me amar.
BLANCA. Es verdade que me empeñé en pintar tu imagen, fuera de todo sentimentalismo.	BLANCA. É verdade que me empenhei em pintar sua imagem, longe de todo sentimentalismo.
EL PRÍNCIPE. Quiéreme como soy.	PRÍNCIPE. Você me quer como eu sou.
BLANCA. Cambias con todas las luces. No tienes carácter.	BLANCA. Você se transforma sempre com as luzes. Não tem caráter.
EL PRÍNCIPE ¿Estoy irremisiblemente perdido?	PRÍNCIPE. Estou irremediavelmente perdido?
BLANCA. Has dejado tu semilla.	BLANCA. Deixou a sua semente.
EL PRÍNCIPE ¿Y tengo que morirme?	PRÍNCIPE. E tenho que morrer?
BLANCA. De viejo.	BLANCA. De velho.
EL PRÍNCIPE ¿Sin remisión?	PRÍNCIPE. Sem perdão?
BLANCA. No quedarás tú sino tu nombre repetido en una cadena.	BLANCA. Não é você que fica é o seu nome repetido em uma cadeia.
EL PRÍNCIPE ¿Mi nombre?	PRÍNCIPE. Meu nome?
BLANCA. En tu descendencia. Has dejado de ser tú. Has echado raíces genealógicas. Los exégetas de las generaciones sabrán tu historia. Ya no puedes volar. Estás plantado, agarrado	BLANCA. Em sua descendência. Deixasse de ser você. Plantasse raízes genealógicas. Os exegetas das gerações saberão tua história. Você já não pode voar. Você esta plantado, agarrado a terra fecunda, preso pela

a la tierra fecunda, preso por la paternidad, crecerás regado por tu propia sangre.	paternidade, crescerás regado pelo próprio sangue.
EL PRÍNCIPE ¿Dices que vivirá mi nombre?	PRÍNCIPE. Você disse que meu nome viverá?
BLANCA. En el de tu descendência.	BLANCA. Na sua descendência.
EL PRÍNCIPE Blanca, ayúdame. Mi criatura no tiene nombre conocido.	PRÍNCIPE. Blanca, me ajuda. Minha criatura não tem nome conhecido.
BLANCA. El tuyo.	BLANCA. O seu.
EL PRÍNCIPE No sé si puedo llevarlo.	PRÍNCIPE. Não sei se posso leva-lo.
BLANCA. Dáselo con la vida.	BLANCA. Conceda-o com a sua vida.
EL PRÍNCIPE No es obra de mi voluntad.	PRÍNCIPE. Não é obra da minha vontade.
BLANCA. Ha nacido por obra y gracia de tu deseo.	BLANCA. Nasceu por obra e graças ao seu desejo.
EL PRÍNCIPE Blanca, sé que me aborreces.	PRÍNCIPE. Blanca sei que você se chateia.
BLANCA. Estoy curada de esos espantos.	BLANCA. Estou curada desse assombro.
EL PRÍNCIPE Dame tu sangre fría.	PRÍNCIPE. Me dá teu sangue frio.
BLANCA. N o se comunica por el amor insano.	BLANCA. Não se comunica pelo amor insano.
EL PRÍNCIPE Siento una horrible tortura. Líbrame de ella.	PRÍNCIPE. Sinto uma horrível tortura. Liberte-me dela.
BLANCA ¿De la tortura?	BLANCA. Da tortura?
EL PRÍNCIPE De Livia.	PRÍNCIPE. De Livia.
BLANCA. A propósito. Se te está poniendo la barba azul.	BLANCA. A propósito, sua barba está crescendo.
EL PRÍNCIPE No me he afeitado esta mañana.	PRÍNCIPE. Não fiz a barba hoje.
BLANCA. No expliques torpemente las señales de tu destino.	BLANCA. Não me explique torpemente os sinais do seu destino.
EL PRÍNCIPE Mi destino ya no	PRÍNCIPE. Meu destino não é mais

es libre.	livre.
BLANCA. Estás atado por las obligaciones de la paternidade.	BLANCA. Está preso às obrigações da paternidade.
EL PRÍNCIPE ¡Blanca!	PRÍNCIPE. Blanca!
BLANCA Habla naturalmente. Conmigo estás cumplido.	BLANCA. Fale naturalmente comigo. Não me deve nada.
EL PRÍNCIPE Blanca, soy sincero.	PRÍNCIPE. Blanca, sou sincero.
BLANCA Entonces es que estás ronco.	BLANCA. Então você está rouco.
EL PRÍNCIPE Es que me sufoca una obsesión.	PRÍNCIPE. Estou sufocado por uma obsessão.
BLANCA Nunca ya serás libre.	BLANCA. Nunca mais será livre.
EL PRÍNCIPE Blanca, quiero que seas mi cómplice.	PRÍNCIPE. Blanca quero que você seja minha cúmplice.
BLANCA Soy tu mujer.	BLANCA. Sou sua mulher.
EL PRÍNCIPE Echo de menos el ansia con que devoraba mi propio deseo.	PRÍNCIPE. Tenho saudade da vontade que devorava meu próprio desejo.
BLANCA Susceptibilidad exagerada. Has cumplido como bueno. Tienes un bastardo como los grandes príncipes de la Historia.	BLANCA. Suscetibilidade exagerada. Você cumpriu tudo bem. Você tem um bastardo como os grandes príncipes da História.
EL PRÍNCIPE Blanca, ayúdame.	PRÍNCIPE. Blanca, me ajuda.
BLANCA No he hecho nunca más que obedecerte.	BLANCA. Nunca fiz nada além de obedecer.
EL PRÍNCIPE He querido tener un hijo contigo.	PRÍNCIPE. Quis ter um filho contigo.
BLANCA. ¡Ah, qué sarcasmo!	BLANCA. Ah, que sarcasmo.
EL PRÍNCIPE ¿Tendré que decírtelo? Hubo un tiempo em que adivinabas mis pensamientos em fuerza de oponerles tu voluntad terrible.	PRÍNCIPE. Tenho que falar? Houve um tempo em que você adivinhava meus pensamentos só pela vontade de contrariar.
BLANCA. Siempre has sido muy materialista.	BLANCA. Você sempre foi muito materialista.
EL PRÍNCIPE Ayúdame, Blanca.	PRÍNCIPE. Blanca, me ajuda.

BLANCA Hablas con un espasmo en la voz.	BLANCA. Você fala com espasmos na voz.
EL PRÍNCIPE Porque tengo miedo de que no me comprendas.	PRÍNCIPE. Porque tenho medo que você não me entenda.
BLANCA. Di.	BLANCA. Fale.
EL PRÍNCIPE Blanca: todavía podemos ser felices.	PRÍNCIPE. Blanca, ainda podemos ser felizes.
BLANCA. Me irrita esse retorno de vals.	BLANCA. Me irrita esse retorno da valsa.
EL PRÍNCIPE Estoy hablando en serio.	PRÍNCIPE. Estou falando sério.
BLANCA. No sabes soñar despierto.	BLANCA. Você não sabe sonhar acordado.
EL PRÍNCIPE Tú solicitas mis pensamientos más ocultos. Viéndote se me vienen a la boca.	PRÍNCIPE. Quando te vejo, meus pensamentos mais ocultos chegam até a boca.
BLANCA. ¡Cuándo mentirán tus pensamientos si dicen toda la verdad!	BLANCA. Quando seus pensamentos mentiram se só falaram a verdade até agora?
EL PRÍNCIPE Quiero ser digno de ti.	PRÍNCIPE. Quero ser digno de tí.
BLANCA. Te sobran intenciones fáciles; te falta ánimo.	BLANCA. Sobram intenções fáceis mas falta animo em você.
EL PRÍNCIPE ¡Blanca, Blanca! ¿Qué me estás diciendo?	PRÍNCIPE. Blanca, Blanca! O que você está me dizendo?
BLANCA. Razones.	BLANCA. Argumentos.
EL PRÍNCIPE ¡Blanca, yo quería un hijo de tu sangre!	PRÍNCIPE. Blanca, eu queria um filho do seu sangue!
BLANCA. ¡No blasfemes!	BLANCA. Não blasfeme!
EL PRÍNCIPE Ya ves lo que esa... ¿mujer? Me ha dado... ¡Sálvame, Blanca!	PRÍNCIPE. Você já viu o que essa mulher..? Meu deu... Me salva, Blanca!
BLANCA. Véngate en mí.	BLANCA. Vinga-te em mim.
EL PRÍNCIPE Me entiendes al fin. Eso es lo que estaba pensando cuando viniste a sorprenderme.	PRÍNCIPE. Finalmente você me entende. Isso era o que você estava pensando quando veio me surpreender.

BLANCA. Nunca habías dado notas tan bajas en tu conciencia.	BLANCA. Você nunca havia dado notas tão baixas a tua consciência.
EL PRÍNCIPE ¡Eso es, Blanca, eso es, dame tú el ánimo y la luz que me faltan, arma ni brazo que yo hendiré el golpe!	PRÍNCIPE. É isso Blanca, é isso. Me dá seu ânimo e a luz que me faltam, a arma e o braço e eu cravarei o golpe!
BLANCA. Deliras, Maximino.	BLANCA. Você delira, Maximino.
EL PRÍNCIPE Está condenada. Tengo que matarla.	PRÍNCIPE. Está condenada. Tenho que matá-la.
BLANCA. Yo tendría que interponerme en tu camino. Como ella hizo para salvarme, la noche que querías ahogarme de celos.	BLANCA. Eu teria que ficar no seu caminho. Como ela fez para me salvar daquela noite que você queria me afogar de ciúmes.
EL PRÍNCIPE ¡Tengo que matarla, tengo que matarla, ya lo he dicho!	PRÍNCIPE. Tenho que mata-la! Tenho que matá-la, ja falei!
BLANCA. Y tiemblas.	BLANCA. E treme.
EL PRÍNCIPE Me estremece esta aurora.	PRÍNCIPE. Me estremece essa aurora.
Blanca. ¿Serás capaz de deja tu hijo sin madre?	BLANCA. Você será capaz de deixar teu filho sem mãe?
EL PRÍNCIPE No sabe llorar.	PRÍNCIPE. Não sabe chorar.
BLANCA. Tú eres el que no sabes lo que dices. ¿Es que has bebido para aligerar la carga de tu paternidad?	BLANCA. Você não sabe o que diz. Por acaso você bebeu para diminuir a carga da sua paternidade?
EL PRÍNCIPE Ayúdame, Blanca, te necesito.	PRÍNCIPE. Me ajuda, preciso de você.
BLANCA. Me propones un crimen.	BLANCA. Você está me propondo um crime.
EL PRÍNCIPE No hay otra salvación.	PRÍNCIPE. Não há outro jeito.
BLANCA. Me das risa.	BLANCA. Você me faz rir.
EL PRÍNCIPE No tenía más remedio que confesarlo; no podré más; no duermo. Y, ya ves, tú me habías descubierto.	PRÍNCIPE. Eu não tinha outra saída se não confessar, não posso mais, não durmo. E você já sabia.
BLANCA. Conozco los más leves movimientos de tus	BLANCA. Conheço cada movimento dos seus músculos. É o meu costume

músculos. Es la costumbre de copiar academias del modelo vivo.	de copiar modelo vivo.
EL PRÍNCIPE Nunca me he sentido tan ágil, tan fuerte, tan seguro de mí.	PRÍNCIPE. Nunca me senti tão ágil, tão forte, tão seguro de mim.
BLANCA. Eres um funâmbulo borracho.	BLANCA. Você é um funâmbulo bêbado.
EL PRÍNCIPE Tendremos que matarla de noche. ¡Y esperar todo un día!	PRÍNCIPE. Temos que matá-la à noite. E esperar todo um dia!

EL BAUTISMO EPICENO. COMPÁS TERNARIO. – O BATISMO EPICENO – COMPASSO TERNÁRIO.

LIVIA. No habléis tan bajo. No duerme.	LÍVIA. Não precisa falar tão baixo. A criatura não está dormindo.
BLANCA. Creíamos que eras tú la que dormías.	BLANCA. Achamos que era você quem dormia.
LIVIA. Yo velo siempre.	LÍVIA. Eu velo sempre.
EL PRÍNCIPE. Entonces nos inspirabas, no hay duda, el pensamiento nos traá a mal traer.	PRÍNCIPE. Na verdade, você nos inspirava, não há dúvida, o pensamento nos trará o mal.
LIVIA. No sé pensar una sola cosa.	LÍVIA. Não sei o que pensar.
EL PRÍNCIPE. De ahí nuestra confusión.	PRÍNCIPE. Daí a nossa confusão.
BLANCA. Le dábamos vueltas a una obra sin nombre.	BLANCA. Estávamos dando voltas em uma obra sem nome.
LIVIA. La frase es de Shakespeare.	LÍVIA. A frase é do Shakespeare.
EL PRÍNCIPE. Pero la obra es nuestra.	PRÍNCIPE. Mas a obra é nossa.
LIVIA. Me parece que voy entendiendo Maxim; pero habrá que esperar, si te empeñas en cumplir el rito, a que nuestra criatura se defina en el tiempo. Circuncidarla ahora, es prematuro, si no es imposible.	LÍVIA. Parece que estou entendendo Maxim, você terá que esperar se quer cumprir o rito, nossa criatura precisa de tempo para se definir. Circuncidá-la agora é prematuro, se não impossível.

EL PRÍNCIPE. Tú no has admitido nunca la duda sino como falta de voluntad. Creeslo que quieres.	PRÍNCIPE. Você nunca admitiu a dúvida, sempre tem má vontade. Você acredita no que quer.
LIVIA. No tolero, en efecto, eso del ser o no ser y otras cuestiones de monólogo. Al hablar, ya no me pregunto, siempre respondo mí deseo.	LÍVIA. Não tolero efetivamente isso de ser ou não ser e outras questões de monólogo. Não questiono o que falo, sempre respondo ao meu desejo.
EL PRÍNCIPE. No es la primera vez tampoco que me das la razón. Luego mi hijo se puede llamar como yo...	PRÍNCIPE. Não é a primeira vez que você me ignora. Logo meu filho se chamará como eu...
LIVIA. Absurdo. Tú no tienes ningún derecho a bautizarle. Primero porque se te resiste.	LÍVIA. Absurdo. Você não tem nenhum direito de batizá-lo. Primeiro porque ele resiste a você.
EL PRÍNCIPE. Su ineptitud para la circuncisión proclama su prosapia entre los príncipes cristianos.	PRÍNCIPE. Sua inaptidão perante a circuncisão proclama sua linhagem entre os príncipes cristãos.
LIVIA. La Iglesia Católica no lo admite en su seno.	LÍVIA. A Igreja Católica não o admite em seu seio.
EL PRÍNCIPE. Se llamará César Augusto como un emperador romano, o Salomón como el rey bíblico, o Solimán como un gran turco, o Resplandor como el Mikado, o León como tantos Papas, o Iván como zar terrible; lo que quieras menos Napoleón que era un bandido corso, menos Lenin que es santo laico, ni ningúnseudónimo literario.	PRÍNCIPE. Seu nome será César Augusto como um imperador romano, ou Salomão como o rei bíblico ou Soliman como um grande turco, ou Resplandor como Mikado, ou León como tantos Papas, ou Ivan como um terrível czar, tudo que você quiser menos Napoleão que era um bandido mentiroso, nem Lenin que é santo laico, nem nenhum nome literário.
LIVIA. Todo eso son historias.	LÍVIA. Tudo isso é bobagem.
EL PRÍNCIPE. En fin, tu opinión no cuenta. Ante la ley no eres su madre. La naturaleza misma te desmiente.	PRÍNCIPE. Tanto faz, a sua opinião não conta. Perante a lei você não é a mãe. A natureza mesmo lhe desmente.
LIVIA. ¿Encuentras a nuestra	LÍVIA. Você acha que nossa criatura

criatura algún parecido contigo?	tem algo de parecido contigo?
EL PRÍNCIPE. Se parece a Blanca.	PRÍNCIPE. Parece com a Blanca.
BLANCA. Se llamará Venus, o Estrella, o Rosalinda, o Carmen, o Aspasia, o Bárbara, o Alma, o Victoria.	BLANCA. Chamará Venus, ou Estrela, ou Rosalinda, ou Carmen, ou Aspasia, ou Bárbara, ou Alma, ou Victoria.
LIVIA. Se llama Práxedes.	LÍVIA. Se chama Práxedes.
EL PRÍNCIPE. Sea. Mi afán te reconoce una vez más. Práxedes es buen nombre de varón fuerte.	PRÍNCIPE. Feito. Nossas vontades se encontram uma vez mais. Práxedes é um bom nome para varão forte.
BLANCA. Práxedes. ¿Por qué no? Doña Práxedes es nombre por donde la tradición española más rancia reconoce su ascendiente helénico.	BLANCA. Práxedes. Por que não? Dona Práxedes é um nome por onde a tradição espanhola mais conservadora reconhece seu ascendente helênico.
EL PRÍNCIPE. Es nombre de hombre.	PRÍNCIPE. É nome de homem.
BLANCA. Es nombre de mujer.	BLANCA. É nome de mulher.
LIVIA. Es uno de los pocos que conviene a su ser ambiguo.	LÍVIA. É um dos poucos que convém a ser ambíguo.
EL PRÍNCIPE. ¿Cómo se entiende? Quieres señalar su destino a la irrisión del vulgo.	PRÍNCIPE. Como é possível entender? Você quer definir seu futuro no deboche do vulgo.
LIVIA. Quiero que se cumpla plenamente.	LÍVIA. Quero que se cumpra plenamente.
EL PRÍNCIPE. Monstruoso.	PRÍNCIPE. Monstruoso.
LIVIA. Tú lo has dicho.	LÍVIA. Você falou.
EL PRÍNCIPE. Ya encontrará la Ciencia algún doctor ruso emigrado a París que le inocule varonía inconfundible. Su educación será clásica, no hará más que gimnasia.	PRÍNCIPE. Logo aparecerá algum doutor russo emigrado de Paris que inocule uma varonia inconfundível. Sua educação será clássica, não fará mais que o ensino médio.
BLANCA. No y no; que ya habrá cirujano alemán capaz de podar el torpe exceso de su carne inocente, redondeando las líneas virginales de una maternidad fecunda. Aprenderá	BLANCA. Não e não, logo já haverá um cirurgião alemão capaz de podar esse excesso inútil em sua carne inocente, torneando as linhas virginais de uma maternidade fecunda. Aprenderá desde menina a

desde niña a guisar primorosas salsas y a haces trabajadísimo encajes de bolillos.	guisar molhos e fazer renda de bilro.
LIVIA. Es curioso el cruce de vuestros sentimientos. Nuestra criatura os los hace proclamar a gritos. Tendréis que confirmaros marido y mujer antes de bautizar al monstruo.	LÍVIA. É curioso o cruzamento dos seus sentimentos. Nossa criatura faz com que você proclame aos gritos. Vocês tem que confirmar que são marido e mulher antes de batizar o monstro.
EL PRÍNCIPE. Espera, espera, no me fatigues. Cuando penetro um poco lo que dices me duele la cabeza.	PRÍNCIPE. Espere, espere não me canse. Quando começo a entender o que você diz me dói a cabeça.
LIVIA. Estás muy débil todavía; has pasado nueve meses muy malos; y te levantaste como si tal cosa sin hacer la menor cuarentena.	LÍVIA. Você está muito fraco ainda, passou nove meses muito mal e se levantou assim de qualquer jeito sem fazer a menor quarentena.
BLANCA. Es inútil, Livia. No entiende la ironía más superficial.	BLANCA. É inútil, Lívia. Não entende a ironia mais superficial.
EL PRÍNCIPE. Sí, sí, oigo, oigo. Quiere que cambiemos de nombre tú y yo.	PRÍNCIPE. Sim, sim, entendo sim. Você quer que troquemos de nome, você e eu.
LIVIA. Te vas haciendo razonable.	LÍVIA. Você está quase razoável...
EL PRÍNCIPE. Em efecto, Maximino suena a diminutivo grotesco de un apelativo grandioso. El corte familiar, Maxim, me confiere además un carácter de príncipe de cabaret. Es verdad. Gracias Livia. Y en cuanto a ti, Blanca, qué rosa, qué risa. Ya no te puedes llamar Blanca, Cándida, Azucesa, Pura, Inmaculada ni otras abstracciones virginales. Tienes que ser Concepción, Encarnación, Ubérrima...que sé	PRÍNCIPE. De fato, Maximino soa a um diminutivo grotesco de um apelativo grandioso. O nome Maxim confere um caráter de príncipe de cabaré. É verdade. Obrigado Lívia. E quanto a você, Blanca, que rosa, que riso. Você já não pode se chamar Blanca, Cândida, Açucena, Pura, Imaculada nem outras abstrações virginais. Tem que ser Conceição, Encarnação, Ubérrima...sei lá eu...

yo...	
LIVIA. Se ha de llamar Patricia.	LÍVIA. Tem que se chamar Patrícia.
EL PRÍNCIPE. ¿Patricia?	PRÍNCIPE. Patrícia?
BLANCA. ¿Ves? No lo entiende, no lo entiende. Cree que el padre es él.	BLANCA. Viu? Ele não entende, não entende. Acredita que o pai é ele.
EL PRÍNCIPE. Creo que el padre soy yo. ¡Naturalmente! ¿Y quién lo duda? ¿Eh? ¿Quién lo duda? Esas risas... ¿Qué quiere decir esa sorna reticente? Me confirmaré. Iré a Roma. El mismísimo Padre Santo me dará el nuevo título Pontifical de mi estirpe. Seré...seré...Eso es. Ya está. ¡Qué adivinación! ¿Me has imbuido tú tan fecunda idea, Livia? Te reconozco inspiradora genial...Seré conocido por Príncipe de las generaciones.	PRÍNCIPE. Acho que o pai sou eu. Naturalmente, quem duvida? Hã? Quem duvida? Essas risadas... O que quer dizer esse deboche reticente? Eu confirmarei. Irei à Roma. O mesmíssimo Padre Santo me dará o novo título Pontifical de minha estirpe. Serei... serei. Isso. Já sei. Que adivinhação! Você me deu uma ótima ideia, sabia Lívia? Reconheço você como uma inspiradora Genial... Serei conhecido por Príncipe das Gerações.
LIVIA. Te llamas José, todo lo más.	LÍVIA. Seu nome será José e pronto.
EL PRÍNCIPE. Es nombre de carpintero. No me va.	PRÍNCIPE. É nome de carpinteiro, não combina comigo.
BLANCA. Yo me llamo Espíritu puro.	BLANCA. Eu me chamo Espírito Puro.
LIVIA. Tú lo has dicho.	LÍVIA. Se você fala.
EL PRÍNCIPE. ¡Ah, no! ¡La abominación, la abominación! ¿Por qué os besáis así En la frente. Todos los besos criminales del mundo han sido en la frente. Bésala en la boca, bésala en la boca, que yo pueda sorprenderos en comunión infame, que la ley me ampare, que la opinión pública me socorra, que el puritanismo inglés os destierre de la buena sociedad de todos sus dominios	PRÍNCIPE. Ah, não! A abominação, a abominação! Por que vocês se beijam assim. Na testa. Todos os beijos criminosos do mundo foram na testa. Beije-a na boca! Beije-a na boca, para que eu possa surpreendê-las nessa comunhão infame, que a lei meu ampare, que a opinião publica me socorra, que o puritanismo inglês desterre a boa sociedade de todos seus domínios hipócritas! Ah, ah!

hipócritas. ¡Ah, ah!	
LIVIA. Estás muy excitado, Maxim.	LÍVIA. Você está muito exaltado, Maxim.
EL PRÍNCIPE. Mátala, Livia, mátala. Esa mujer miente, Livia, miente con su sonrisa, miente con su beso; mátala. Yo soy testigo de tu legítima defensa. Mátala. Pero pronto, ¡pronto! Antes de que pueda armarse contra ti. Mira que está meditando asesinarte... Me lo había propuesto hace un momento. Pero ¿qué te estoy diciendo? Demasiado lo sabes tú. Por qué te has llegado si no, a nosotros, paso a paso, poniendo escucha. Tú lo sabías, tú lo has visto, tú lo has oído. Cuando llegaste estábamos callados ya. Porque hacíamos tiempo. Necesitamos matarte de noche. A punto de entrar tú me decía: ¡Tendremos que esperar el día entero. Faltan todavía muchas horas, Livia. Salvémonos con el ser querido.	PRÍNCIPE. Mate-a, Livia, mate-a. Essa mulher mente Livia, mente com o seu sorriso, mente com o seu beijo, mate-a. Eu sou testemunha da sua legitima defesa. Mate-a! Mas tem que ser agora, agora! Antes que possa arma-se contra ti. Olha que ela está planejando lhe matar... Até me propôs isso um momento atrás... o que eu estou dizendo? Você sabe de tudo. Você sempre ouviu a trás das portas. Você sabia, você viu e ouviu. Quando chegou nós já estávamos calados. Tínhamos que esperar. Precisamos mata-laã noite. Quando você estava quase chegando Livia estava me dizendo: Teremos que esperar o dia inteiro. Faltam muitas horas ainda. Salvamo-nos com nosso ser querido.
BLANCA. Estás muy excitado Maxim. ¿Por qué no vas a tomar tu baño de sol en la playa?	BLANCA. Você está muito exaltado, Maxim. Por que você não vai tomar seu banho de sol na Praia?
EL PRÍNCIPE. ¡Ah, jajay, jajay! Ya te conozco.	PRÍNCIPE. Há, há, há! Já te conheço.
BLANCA. Es verdad, quiero volverte a ver desnudo desde la ventana.	BLANCA. É verdade, quero vê-lo nú pela janela novamente.
EL PRÍNCIPE. ¿Recobramos así la ingenuidad de algún día?	PRÍNCIPE. Recobramos assim a ingenuidade passada?
BLANCA. Sí. Recobrarás la línea.	BLANCA. Sim. Recobrarás a linha.
EL PRÍNCIPE. La línea. Está	PRÍNCIPE. A linha. Está vem.

bien. Oye. Dame tu carpeta de apuntes. Quiero verlos a la luz del sol. Parece mentira. Siempre los he visto con luz artificial.	Escute. Me dá a sua pasta de gravuras. Quero vê-los à luz do sol. Parece mentira. Sempre os vi com luz artificial.
BLANCA. La que entra por las ventanas.	BLANCA. Luz que entra pela janela.
EL PRÍNCIPE. La más artificial de todas. Está dispuesta por el arquitecto. Hace sombras cubistas.	PRÍNCIPE. A mais artificial de todas. Está disposta pelo arquiteto. Faz sombras cubistas.
LIVIA. ¡Qué progresos en tu entendimiento! Pero no es la primera vez que un marido modelo aprende a vivir a costa de su mujer.	LÍVIA. Que progressos no seu entendimento! Mas não é a primeira vez que um marido modelo aprende a viver as custas de sua mulher.
EL PRÍNCIPE. ¿Eso es llamarme cínico?	PRÍNCIPE. Isso é dizer que sou um cínico?
LIVIA. Purifícate, anda, purifícate.	LÍVIA. Purifique-se, anda ,purifique-se.
EL PRÍNCIPE. El Jordán está lejos y se ha quedado exhausto con tanto salto de agua como ha industrializado la antigua tierra que regaba.	PRÍNCIPE. O Jordão está longe e já está cansado com tantos saltos de agua que industrializou a antiga terra que regava.
LIVIA. Todos los ríos van a la mar, Maxim.	LÍVIA. Todos os rios vão dar no mar, Maxim.
EL PRÍNCIPE. Voy a posar académicamente. Y...si tardo volver, no me esperéis a almorzar. Tengo cita con unas sirenas. ¡Adiós!	PRÍNCIPE. Vou posar academicamente. E...se demoro a voltar, não me esperem para o almoço. Tenho encontro com umas sereias. Adeus!
BLANCA. ¿Ha saltado por la ventada?	BLANCA. Pulou pela janela?
LIVIA. Como un ladrón...de baile ruso.	LÍVIA. Como um ladrão...de baile russo.
BLANCA. Se ha llevado de verdad la carpeta de mis apuntes. Corre que vuela.	BLANCA. Levou mesmo minha pasta de desenhos. Corre tanto que até voa.
LIVIA. Se le han quedado cortos todos los zapatos. Se	LÍVIA. Todos os sapatos ficaram pequenos. Tinha vergonha do calo

avergonzaba del callo que se le hacía en los talones.	que se tinha no calcanhar.
BLANCA. Hasta hoy no le había visto esas alas de Mercurio.	BLANCA. Até hoje não havia visto essas asas de Mercúrio.

EPÍLOGO DE LAS SIRENAS – Epílogo das Sereias

LIVIA. Síguete con los ojos. No pierdas ninguno de sus movimientos.	LÍVIA. Fique olhando. Não perca nenhum dos seus movimentos.
BLANCA. Se me ha llevado la carpeta y el lápiz.	BLANCA Levou minha pasta e o lápis.
LIVIA. Quiere salvarse.	LÍVIA. Quer se salvar.
BLANCA. Quiere perdernos.	BLANCA. Quer nos perder.
LIVIA ¿Volverá a temblar nunca?	LÍVIA. Voltará a tremer um dia?
BLANCA. Tengo miedo de que nuestro monstruo rompa a llorar.	BLANCA. Tenho medo que nosso monstro rompa a chorar.
LIVIA. Se ha cumplido nuestro destino.	LÍVIA. Nosso destino se cumpriu.
BLANCA. Tengo miedo, tengo miedo.	BLANCA. Tenho medo, tenho medo.
LIVIA. Lo dices todavía; pero ya no tiembles.	LÍVIA. Você fala, mas não treme mais.
BLANCA. Me asusta la serenidad que hemos conseguido. Me pincho con una alfiler y no siento la picadura.	BLANCA. Me assusta nossa serenidade. Me espeto com um alfinete e não sinto a picada.
LIVIA. Las primaveras de la isla perfuman el ambiente de esa ecuanimidad que te sobrecoge por su misma delicia.	LÍVIA. As primaveras da ilha perfumam o ambiente que te vem pela sua própria delícia.
BLANCA. Tal vez. Pero, ¿por qué no decirlo?, también tengo un remordimiento.	BLANCA. . Talvez, mas porque não dize-lo? Tenho remorso.
LLIVIA. Arrójalos de ti. Como sea. Aunque tengas que meterte los dedos en la boca. El lavarse las manos después sólo	LÍVIA. Arranca de ti. De qualquer jeito. Mesmo que você tenha que chupar o dedo. Lavar as mãos depois só denuncia os Pilatos.

denuncia a los Pilatos.	
BLANCA. Me remuerde un presentimiento.	BLANCA. Um remói um pressentimento.
LIVIA. Si no lo declaras pronto, toda triaca será tardía.	LÍVIA. Se não falar logo, toda a triaca será tardía.
BLANCA. Resuélveme una duda.	BLANCA. Me tira uma dúvida.
LIVIA. Ten fe en mí, que yo te salvo siempre.	LÍVIA. Confia em mim, eu te salvo sempre.
BLANCA. ¿Te has quedado tú con todas mis angustias y vacilaciones?	BLANCA. Guardasse contigo todas minhas angústias e vacilações?
LIVIA. Es curioso que sigan doliéndote todos los sentimientos amputados.	LÍVIA. É curioso que continuam doendo em você todos os sentimentos amputados.
BLANCA. Los echo de menos precisamente porque no me duelen.	BLANCA. Sinto falta exatamente porque não me doem.
LIVIA. No vuelvas la cabeza. Habla serenamente. Si me miras huelgan las palabras; pero le perderás de vista.	LÍVIA. Não vire a cabeça. Fale serenamente. Se você me olha as palavras são dispensáveis mas você vai perder o Príncipe de vista.
BLANCA. No, le veo, le veo. Está desnudo de medio cuerpo para arriba. Tiene las piernas hundidas en el barro fino de la playa.	BLANCA. Não, consigo vê-lo. Está nu da cintura para cima. Tem as pernas afundadas no barro fino da praia.
LIVIA. Prescripción facultativa para el reuma. No le pierdas de vista, sin embargo.	LÍVIA. Prescrição para o reumatismo. Não perca o príncipe de vista.
BLANCA. Y tú no te me vayas tampoco de la cuestión.	BLANCA. Não fuja da questão.
LIVIA. Te contesto. Yo también he logrado la misma serenidad que tú. ¿No lo notas en el tono de voz?	LÍVIA. Respondo-lhe. Eu também alcancei a mesma serenidade que você. Você não nota no meu tom de voz?
BLANCA. Me parecía advertirlo en tu manera de andar, cada vez más segura.	BLANCA. Parecia adverti-lo na sua maneira de andar, cada vez mais confiante.
LIVIA. Estamos limpias de	LÍVIA. Estamos limpas de

prejuicios.	preconceitos.
BLANCA. Entonces, las pequeñas manchas que me toman la piel en los sitios más delicados, ¿no son remordimientos?	BLANCA. Então, as pequenas manchas brancas que tomam minha pele nas partes mais delicadas, não são remorso?
LIVIA. Será el cambio de estación. La conciencia también tiene su reverdor primaveril.	LÍVIA. É a mudança de estação. A consciência também tem sua mudança primaveril.
BLANCA. Por eso temo que el monstruo rompa a llorar. Es hijo de nuestro pecado.	BLANCA. Por isso tenho medo que nosso monstro desate a chorar. É filho do nosso pecado.
LIVIA. Acabáramos.	LÍVIA. Terminamos.
BLANCA. ¿Me engañó?	BLANCA. Me enganou?
LIVIA. Te engañas tristemente.	LIVIA. Você se engana tristemente.
BLANCA. ¡Pobre ser sin culpa, llamado a padecer todos los afanes del deseo y las humillaciones de la pasión!	BLANCA. Pobre ser sem culpa, chamado a padecer todos os afanes do desejo e das humilhações da paixão!
LIVIA. No, no heredará la fatalidad imperiosa de un sexo en busca de su contrario.	LÍVIA. Não, não herdará a fatalidade imperiosa de um sexo em busca do seu contrário.
BLANCA. Livia; he llegado a pensar en suprimir su presencia en nuestra vista.	BLANCA. Cheguei a pensar em suprimir sua presença de nossa vista.
LIVIA. ¿Qué dices?	LÍVIA. Do que você está falando?
BLANCA. ¿No es terrible destino el de esa pobre carne sin nombre?	BLANCA. Não é terrível o destino dessa pobre carne sem nome?
LIVIA. La mitología más comprensiva lo apadrina. Hermes y Afrodita se cumplen de nuevo en nuestro Práxedes.	LÍVIA. A mitologia mais compreensiva o apadrinha. Hermes e Afrodite realizam-se em nosso Práxedes.
LIVIA. Habrá oído sirenas.	LÍVIA. Deve ter ouvido o canto das sereias.
BLANCA. Aquí no es difícil. Siempre anda por estas aguas laescuadra inglesa ensayando naumaquias.	BLANCA. Aqui não é difícil A marinha sempre anda por aqui ensaiando naumaquias.
LIVIA. Calla a ver.	LÍVIA. Olhe.

BLANCA. Voy a llamarle.	BLANCA. Vou chamá-lo.
LIVIA. Príncipeee...	LÍVIA. Príncipeee
BLANCA. ¿Por qué disfrazas tu grito con tal tratamiento?	BLANCA. Por quê você disfarça o grito com tal tratamento?
LIVIA. A las personas reales les halaga que no se respete demasiado su incógnito.	LÍVIA. As pessoas da realeza gostam de ser reconhecidos como tal.
BLANCA. ¡Mira!	BLANCA. Olha!
LIVIA. ¡ Príncipeeee!	LÍVIA. Príncipeeee....
BLANCA. Va andando hacia el mar sin volver la cabeza. Ha perdido el oído.	BLANCA. Está andando em direção ao mar sem virar a cabeça. Não escuta mais.
LIVIA. Es un efecto del eco en la Punta de Las Sirenas.	LÍVIA. É um efeito do eco na Ponta das Sereias.
BLANCA. ¡Maxim...!	BLANCA. Maxim!
LIVIA. ¿Ves? Ahora ya se mete francamente entre las olas.	LÍVIA. Vê? Agora ele se mete no meio das ondas.
BLANCA. Qué resonancia más extraña la de nuestras voces...La tuya parece la mía.	BLANCA. Que ressonância mais estranha tem nossas vozes...A sua parece com a minha.
LIVIA. Y si él nos llamara, no la oiríamos.	LÍVIA. Se ele nos chamasse, não ouviríamos.
BLANCA. Cualquiera que le viera...	BLANCA. Qualquer um que visse...
LIVIA. ¡Bah! Se está bañando simplemente.	LÍVIA. Ah. Está tomando banho simplesmente.
BLANCA. Con el agua al cuello.	BLANCA. Com a água no pescoço.
LIVIA. Nada como un pez, ya lo sabes.	LÍVIA. Nada como um peixe, você sabe.
BLANCA. Como un tritón.	BLANCA. Como um tritão.
LIVIA. Deliras. El sueño de la razón produce monstruos.	LÍVIA. Você delira. O sonho da razão produz monstros.
BLANCA. ¡ Y se me ha llevado de verdad la carpeta de apuntes!	BLANCA. E levou mesmo a minha pasta de esboços.
LIVIA. Blanca.	LÍVIA. Blanca.
BLANCA. Qué.	BLANCA. Quê?
LIVIA. Mírame. Vamos a jugar al serio.	LÍVIA. Olha para mim. Vamos falar sério.
BLANCA. Y...	BLANCA. Hã?

LIVIA. Ahora no importa. Nada entre dos aguas. Bucea.	LÍVIA. Agora não importa. Ele nada entre as águas. Mergulha.
BLANCA. ¡Qué cosa más rara!	BLANCA. Que coisa mais rara...
LIVIA. ¿Cuál?	LÍVIA. O quê?
BLANCA. Que cuando me dices algo, si me mandas, me parece que me obedeces.	BLANCA. Quando você me diz algo, se mandas em mim, parece que na verdade me obedeces.
LIVIA. Es lástima que no tengamos un espejo. Pero mírame a los ojos.	LÍVIA. É uma pena que não temos um espelho. Mas olha os meus olhos.
BLANCA. Es curioso. Me veo en ellos.	BLANCA. É curioso. Me vejo neles.
LIVIA. Yo no soy y no tú la que está mirándome en el fondo de tus pupilas.	LÍVIA. Eu não sou e você não está me olhando no fundo das pupilas.
BLANCA. ÉL no ha logrado distinguirnos nunca por la voz.	BLANCA. Ele nunca conseguiu distinguir-nos pela voz.
LIVIA. La verdad es que no ha tenido nunca conciencia de sus actos.	LÍVIA. A verdade é que nunca teve consciência dos seus atos.
BLANCA. Pero nos acecha de continuo. Quiere, estoy segurísima, robarnos nuestra criatura.	BLANCA. Nos espreita constantemente. Tenho certeza que quer roubar nossa criatura.
LIVIA. Quería verla hecha un hombre.	LÍVIA. Queria vê-la homem feito.
BLANCA. ¡Y eso no! ¡Nunca! ¿Verdad que ...no...puede ser?	BLANCA. O quê? Isso nunca! Será que...não pode ser?
LIVIA. No puede ser.	LÍVIA. Não pode ser.
BLANCA. Me tranquiliza definitivamente tu firmeza en negarle también una feminidad exclusiva.	BLANCA. Me tranquiliza definitivamente sua firmeza em negar uma feminilidade exclusiva a nossa criatura.
LIVIA. ¡Es nuestra obra, Blanca!	LÍVIA. É nossa obra, Blanca!
BLANCA. ¿No se malogrará?	BLANCA. Não será malogrado?
LIVIA. Es perfecta, como los mitos antiguos.	LÍVIA. É perfeita, como nos mitos antigos.
BLANCA. ¡Livia!	BLANCA. Livia!
LIVIA. No grites inútilmente.	LÍVIA. Não grite inútilmente. Você

No lograrás emocionarte.	não se emocionará.
BLANCA. ¡Livia! ¡EL PRÍNCIPE está haciendo el muerto!	BLANCA. Livia! O príncipe está se fazendo de morto!
LIVIA. ¿Dices que se ha Ahogado ya?	LÍVIA. Já se afogou?

CODA - CODA

BLANCA. Flota inerte.	BLANCA: Ele flutua inerte.
LIVIA. ¿Nadie le ve?	LIVIA: Ninguém o vê?
BLANCA. Los pescadores que tiraban del copo se llevan la mano a las cejas, porque el sol no les deja verlo... ¡Mira!	BLANCA: Os pescadores que estavam tarrafeando tentam espiar através do sol.. Olha!
LIVIA. No, yo todavía no.	LIVIA: Não, eu ainda não.
BLANCA. Una mujer grita desde la puerta de una cabaña.	BLANCA: Uma mulher grita da porta de uma cabana.
LIVIA ¿Cómo la oyes en contra el viento?	LIVIA: Como é que você consegue ouvir contra o vento?
BLANCA Se la ve gritar, digo. Mira.	BLANCA: Quis dizer, que eu a vejo gritar. Olha!
LIVIA No, yo todavía o. ¿Y nadie acude?	LIVIA: Não, eu ainda não. E ninguém ajuda?
BLANCA Unos niños se acercan curiosos sobre un montón de arena.	BLANCA: Alguns meninos se aproximam curiosos pela praia. Deixaram o menor sobre um montante de areia.
LIVIA ¡No mires, no mires más!	LIVIA: Não olha, não olha mais!
BLANCA ¿Es un espíritu el que flota sobre las aguas?	BLANCA: É um espírito o que flutua sobre as águas?
LIVIA Es su cadáver, no mires. No le atraigas a la playa.	LIVIA: É seu cadáver, não olhe. Não o atraia para a praia.
BLANCA No me tapes los ojos. Déjate de juegos ahora.	BLANCA: Não me tape os olhos. Deixa de brincar com isso.
LIVIA Protejo tus miradas de toda fealdad. Te guardo las espaldas.	LIVIA: Protejo seus olhares de toda a feiura. Sou o seu cão de guarda.
BLANCA No, no es suave este olvido oscuro.	BLANCA: Não, não é suave este negro esquecimento.

LIVIA La resaca se lo lleva ya.	LIVIA: A ressaca leva o corpo agora.
BLANCA ¿Se lo lleva adónde?	BLANCA: Leva-o aonde?
LIVIA Mar adentro.	LIVIA: Mar adentro.
BLANCA ¿Entrará en el cielo por la línea del horizonte?	BLANCA: Entrará no céu pela linha do horizonte?
LIVIA Las escuadras aliadas navegan por las nubes para impedir que traspase esa línea de gloria de un príncipe imperial de la Casa vencida.	LIVIA: As esquadras aliadas navegam pelas nuvens para impedir que traspasse essa linha de glória de um príncipe imperial da Casa Vencida.
BLANCA Y entonces ¿ su espíritu flotará eternamente sobre las aguas?	BLANCA: E então... Seu espírito flutuará eternamente sobre as águas?
LIVIA El marinero Caronte le espera con su barca en la boca del golfo.	LIVIA: O marinheiro Caronte o espera com sua barca na boca do golfo.
BLANCA El aire se llena de gritos desesperados.	BLANCA: O ar se enche de gritos desesperados.
LIVIA Son los lamentos de las sirenas.	LIVIA: São os lamentos das sereias.
BLANCA ¿Por él? ¿No ha muerto de incógnito?	BLANCA: Por ele? Não morreu incógnito?
LIVIA Hacen honras al ahogado desconocido. Le toman por el último mono.	LIVIA: Fazem honras ao afogado incógnito. Pensam que é herói.
BLANCA Ha sabido morir bellamente.	BLANCA: Morreu belamente.
LIVIA Tendrás que componerte un luto digno. Al cabo eres su esposa morganática.	LIVIA: Componha-se em um luto digno. Para todos os casos, você é a esposa do príncipe.
BLANCA ¿A cuánto días me obliga?	BLANCA: Quantos dias você me obriga?
LIVIA A uno más que la Corte.	LIVIA: Um a mais que a Corte.
BLANCA ¿Por qué me sueltas de pronto? La luz me ciega como si yo resucitara.	BLANCA: Por que já me soltou? A luz me cega como se eu tivesse ressuscitado.
LIVIA Despiertas.	LIVIA: Acorda.
BLANCA El sol me ciega la memoria. ¿Soy feliz?	BLANCA: O sol me cega a memória. Sou feliz?
LIVIA Se ha cumplido nuestra	LIVIA: Nossa vontade se cumpriu.

voluntad.	
BLANCA Ya no se le ve. ¿Se lo ha tragado la tierra?	Blanca: Já não se vê o corpo. A terra o engoliu?
LIVIA Se ha hundido en el mar del olvido.	LIVIA: Se afundou em um mar de esquecimento.
BLANCA Epitafio vulgar.	BLANCA: Epitáfio vulgar.
LIVIA Es de buen gusto encomendar los requiescat a la discreción de las pompas fúnebres consagradas por una clientela de siglos.	LIVIA: É de bom gosto encomendar um epitáfio discreto.
BLANCA D'Annunzio hubiera podido conmemorarle elegantemente con un dístico efímero en la arena de la playa.	BLANCA: D'Annunzio pode comemorar elegantemente com um efêmero dístico na areia da praia.
LIVIA D'Annunzio habla la lengua muerta de los loros.	LIVIA: D'Annunzio fala a língua morta dos papagaios.
BLANCA El latín de los loros es lengua viva que aun los más viejos de ellos aprendieron cuando estaban verdes.	BLANCA: O latim dos papagaios é a língua viva que os mais velhos deles aprenderam quando estavam verdes.
LIVIA La elocuencia de los gansos del Capitolio era onomatopéyica.	LIVIA: A eloquência dos gansos do Capitólio era onomatopeica.
BLANCA Estamos hablando indiferentemente como en los duelos con pan.	BLANCA: Falamos com uma frieza descapelada.
LIVIA Vamos a dedicarle un minuto de silencio. Y a hacer cuenta nueva.	LIVIA: Vamos dedicar-lhe um minuto de silêncio. E esquecer o passado.
BLANCA ¿Oyes?	BLANCA: Você ouviu?
LIVIA ¿Qué?	LIVIA: O quê?
BLANCA ¿De veras no has oído?	BLANCA: Não ouviu mesmo?
LIVIA No tiene todavía tantos alientos nuestro pequeño monstruo para que desde aquí se le oiga.	LIVIA: Nosso pequeno monstro não tem tanto fôlego para ouvirmos daqui.
BLANCA ¡Te digo que llora!	BLANCA: Tenho certeza que ele chora!

LIVIA ¿A dónde vas? No le despiertes.	LIVIA: Aonde vais? Não o acorde.
BLANCA Ven, ven a verle. Te juro que es verdad: ¡Sonríe entre lágrimas!	BLANCA: Vem, vem olhar. Te juro que é verdade. Sorri entre as lagrimas!
LIVIA Como la rosada aurora de Homero.	LIVIA: Como a rosada aurora de Homero.
BLANCA. Entonces... ¿el futuro es nuestro?	BLANCA. Então... o futuro é nosso?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo busquei ressaltar a importância da arte cotidiana e regional com o intuito de aproximar o contexto histórico e social atual com o que Rivas Cherif estava inserido. Apesar de não ser muito conhecido internacionalmente por ter desenvolvido seu movimento de teatro experimental especialmente em Madrid na década de 1920, a sua participação nas companhias de teatro amador e suas propostas de cooperativa e teatro-escola disseminaram e contribuíram para o fortalecimento do teatro artístico, crítico e popular espanhol. Rivas Cherif queria afastar o teatro da indústria e deixá-lo mais autêntico, a arte da verdade que Rivas anunciou defender se tratava de aproximar o espetáculo artístico do trabalhador além da burguesia.

O teatro como grande mídia não atinge a todas as camadas da sociedade e suas ideias de educar um público para o teatro além de popularizar a arte cênica são ideias que podem ser desenvolvidas na atualidade. O teatro didático como ação social pode ser desenvolvido nas diferentes esferas sociais, como presídios e escolas, já que a arte além de ser uma extensão do homem serve para contestar e também para lidar com as fragilidades psicológicas morais, sexuais e políticas de cada ser humano. A Penal del Dueso onde Rivas Cherif esteve preso na ditadura franquista, provavelmente não teria abrigado o Teatro Escuela del Dueso, onde mais de 25 obras foram encenadas e vários atores foram formados, se Rivas Cherif não carregasse e praticasse suas ideias vanguardistas de teatro.

Considerando o teatro didático proposto pelo autor, busquei no título da peça possíveis indícios metapicturais do trabalho do pintor Francisco Goya. O título escolhido por Rivas Cherif não foi aleatório e entendi que a sua proposta com a peça era também transportar o público para um outro tempo e contexto, o trabalho de Goya durante o Iluminismo. No primeiro capítulo apresentei o rascunho do *agua forte* número 43 titulado *El sueño de la razón produce monstruos* em que podemos observar que os monstros presentes no *agua forte* final não estão presentes no rascunho inicial, no rascunho inicial os monstros dão lugar a várias faces do rosto de Goya. Esta *agua forte* está aberto a muitas interpretações conforme relatei durante o capítulo e buscando me aprofundar nos sentidos encontrados na peça e *agua-forte*, apresento um estudo sobre o interesse pela monstruosidade a fim de compreender porque os monstros que habitam de maneiras distintas as obras são considerados uma oposição à crença da normalidade humana. Segundo José Gil, o monstro diz do homem muito mais do que o próprio homem.

A peça de Rivas Cherif pode ser uma alegoria da trajetória metamórfica artística de Goya que começou pintando para a monarquia até o grotesco álbum de águas forte *Los Caprichos* ou também pode ter um conteúdo filosófico social e receber um teor de crítica social. No álbum *Los Caprichos* Goya pintou seres humanos mesclados com monstros em cenas cotidianas e também cenas de batalhas; seus água fortes possuem legendas irônicas e *El sueño de la Razón produce monstruos* é uma delas. Independente da alegoria proposta por Rivas, entendi que a peça se concretiza também fora do teatro, as percepções da peça se combinam com as percepções do água forte de Francisco Goya; seria então essa obra uma mostra do teatro didático proposto pelo autor, uma combinação de elementos estéticos e culturais que compõem uma nova forma de percepção da arte para o público.

Quando comecei a traduzir e a retraduzir o pensamento que me acompanhava era: é para ler ou para assistir? A peça foi encenada uma única vez e agora está disponível para leitura, ou seja, sua finalidade original é discutível. Existem peças para serem lidas, declamadas, encenadas, mas um caminho não exclui o outro. Discuti teorias tradutórias acerca da tradução literária e da tradução dramatúrgica, mas por fim entendi que era impossível desvincular totalmente o texto da encenação, primeiro pela trajetória do autor em propor um teatro didático e, segundo, por entender que domesticar demais fragilizaria a peça no sentido metapictórico.

A água-forte possui duas dimensões (material e temporal) que aparentemente Rivas tinha o intuito de incorporar na encenação da peça. Esta não contém didascálias, mas acrescentei em algumas cenas que aparentavam questões visuais como uma porta para outros significados, a cena das Mulheres Desnudas recebeu uma anotação sugerindo um posicionamento das mulheres como as *Majas Desnudas* pintadas por Goya. Na prática pude compreender que interpretar é uma parte do traduzir. Optei na minha tradução fazer uma fala tradutória, sugerir vestimentas, alguns itens do cenário, e o posicionamento dos atores em determinadas cenas principalmente pela influência das teorias de Rivas Cherif sobre teatro e também pela teoria da intermedialidade, discutida no segundo capítulo.

A intermedialidade teve importância em dois âmbitos: primeiro para apresentar onde é possível identificar os elementos verbais e não verbais que poderiam servir de conexão para a água-forte e, depois de identificar as possíveis conexões pude decidir como a tradução poderia fortalecer ou marcar tais aspectos. O tema trazido por Rivas Cherif através da obra de Goya busca discutir a composição e mutabilidade da

razão, quais elementos sociais inventam nossas máscaras que compõem por sua vez nossa identidade. Rivas declarou que procurava pela verdade no mundo e talvez seja analisando o pensamento humano e sua história através da arte que ele iniciou a sua busca. Estabelecendo e rompendo o limite entre homem e monstro ele interroga a humanidade de cada um e também demarca a ideia que cada homem tem de si e da sociedade.

No terceiro capítulo utilizei teorias de tradução que atenderam e acalmaram parcialmente minhas dúvidas e escolhas como tradutora. Parcialmente porque compreendi que traduzir não é navegar por águas calmas e que as minhas escolhas tradutórias não são permanentes, minha tradução é momentânea porque representa uma série de escolhas linguísticas temporais. Ingenuamente por algum tempo procurei uma fórmula única que atendesse e respondesse a todas as minhas dúvidas e anseios, mas o oposto aconteceu. No primeiro livro do Patrice Pavis que li, *O teatro no cruzamento de culturas*, discorrendo sobre a tradução e a encenação o autor ressalta que as escolas de pensamento eram opostas, tradutores e encenadores. Os argumentos de ambas as partes são bem estruturados e convincentes e busquei não decifrar o enigma conforme Danièle Sallenave defende.

Como mencionei anteriormente, Rivas acreditava que o teatro era a arte menos internacional que existia e reconhecer o estrangeiro e sua alteridade além de trilhar um caminho entre a tradução literária e a dramática, permearam o meu trabalho. O Outro constantemente apareceu nas minhas pesquisas e observei que as relações que construímos e desconstruímos com o Outro transpassam os estudos tradutórios. A minha trajetória intermediária consistiu em caminhar entre as duas culturas, fazer caber o português brasileiro atual em uma peça castelhana de 1929 e, através de poucas didascálias e sugestões, familiarizar a peça com o leitor ou público brasileiro. As reflexões que fiz sobre o teatro me fizeram compreender que no teatro o texto é apenas um dos muitos elementos que compõem o espetáculo e por essa razão não me detive em fazer sugestões que vão além do texto, como as vestimentas, cenário, introdução e música.

Apesar da minha experiência se resumir à leitora e espectadora de teatro, compreendo que a minha tradução é uma análise dramatúrgica determinada pelas minhas leituras teóricas mas que também é momentânea e está aberta a modificações e adaptações necessárias para o palco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAQUISTÁIN, Luís . **La batalla teatral**. Companhia Ibero-americana de publicaciones: Madrid, 1930.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre Teatro**. Tradutor Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. New York: Routledge, 2002. Disponível em <http://x11.ir/wp-content/uploads/2012/11/Translation-Studies.pdf>
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. **Translating for the theatre: The case against performability**. *Erudit*. Montreal, vol. 4, n. 1, 1991. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/>
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do Tradutor**. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BRECHT, Bertold. **Estudo sobre o teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo : Cosac Naify, 2012.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson C. C. de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
- CASTRO, Vinicius Vasconcelos. Bruxas e monstros nas representações pictóricas de Goya. **Diversidade Religiosa**, UFPB, v. 1, n. 2, 2012.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação de tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2014.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012.
- CORREIA, C. A.. Teatro, literatura e audiovisual: linguagens em aproximação. In: **I Encontro de Estudos Literários da UEMS**: Literatura, História e Sociedade, 2010, Campo Grande. Anais do I EEL – Encontro de Estudos

Literários da UEMS: Literatura, História e Sociedade, Campo Grande, UEMS, 2010, p. 6-26.

DE BOTTON, Alain. **Arte Como Terapia**. Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

NASCIMENTO, Barbara Manguiera do. **A enfermidade da razão: Ideias iluministas nos Caprichos de Goya**. 2011.59 folhas. Dissertação da Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELLESTRÖN, L. The Modalities of Media: A model for understanding Intermedial Relations. In: **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. New York: Palgrave MacMillan, 2010. P. 11-49.

FERNANDÉZ-CUEVAS, Maria Jesús Fraga. Los Autores Como Actores en el Teatro Experimental Español de los Años Veinte, **Revista de literatura**, Vol 72, No 143. Madrid: 2010.

GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. São Paulo: L&PM, 1998.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia** — de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 578 p

GARCÍA-RAMOS MERLO, Jorge. El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif. Signa: **Revista de la Asociación Española de Semiótica** (23), 2014, p. 443-469.

GARCÍA- RUIZ, Victor. **Continuidad y Ruptura en el teatro español posguerra**. Universidad de Navarra, Pamplona, 1997.

GIL, José. **Monstros**. Tradução José Luis Luna. Relógio'Água Editores, Lisboa, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Literatura em cena. In GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.191-207.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. Editora Perspectiva: São Paulo, 1986.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO,

Reni Chaves (orgs.). Trad. Isa Kopelman. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.93-123.

LENTZEN, Mandred. En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta. In: X CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE HISPANISTAS, número 10, 1989, Barcelona. **ACTAS DEL X CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE HISPANISTAS**. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p.43-51.

LIRA, J. A. **Traduzindo o texto teatral: o desafio dos atos de fala**. Ao pé da letra, Recife, volume 2, 2000, p. 101-108.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do Pictural. Tradução de Márcia Arbex. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Organizador). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2012.

MUÑOZ-ALONSO, Augustin. **Teatro Español De Vanguardia**. Editora Castalia: Madrid, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009. 100p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e Remediação - Uma perspectiva Literária sobre a intermedialidade. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Organizador). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2012.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução Patricia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIVAS CHERIF, Cipriano. **Cómo hacer teatro, apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro**. Valencia: Pretextos, 1991.

ROMANO, Lucia. **O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. Martins Fontes: São Paulo, 1996

SÁNCHEZ-CASCADO, María José (1992) "Ideas Teatrales de Don Cipriano de Rivas Cherif," Teatro: **Revista de Estudios Culturales** / A Journal of Cultural Studies: Número 1, pp. 141-146.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. Tradução Joana Angélica D'ávila Lemos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). Trad. Isa Kopelman. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.163-189.

VENUTI, L. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia, Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

www.wikipedia.com

www.google.com

www.wordreference.com

www.museodelprado.es

