



O círculo de giz caucasiano:
Manuel Bandeira traduz Bertolt Brecht

The Caucasian chalk circle:
Manuel Bandeira translates Bertolt Brecht

Tassia Kleine¹

Resumo

Em 1963, ano de grande polarização entre os setores conservadores, aliados às forças militares, e os núcleos de resistência, com seu viés esquerdista e nacionalista, a peça *Der kaukasische Kreidekreis* (O círculo de giz caucasiano), de Bertolt Brecht, é traduzida por Manuel Bandeira e encenada no Teatro Nacional de Comédia. Analisamos aqui a figura do autor alemão e sua obra para refletirmos acerca da recepção das encenações em âmbito mundial e nacional, ponderando acerca do diálogo estabelecido entre *O círculo de giz caucasiano* e a situação política brasileira às vésperas do Golpe de 64. Observaremos então algumas escolhas de tradução de Bandeira ao lidar com a lírica e a prosa que se entrecruzam na peça, verificando em que medida a versão em português se articula com aspectos levantados pelos críticos Susan Bassnett e José Roberto O'Shea como relevantes à adaptação de textos dramáticos para outras línguas e situações culturais.

Palavras-chave: Tradução de Textos Dramáticos. Bertolt Brecht. Manuel Bandeira.

Abstract

In 1963, a year of great polarization between the conservative sectors, associated with the military, and the resistance groups, with a leftist-nationalist bias, the play *Der kaukasische Kreidekreis*, by Bertolt Brecht, is translated by Manuel Bandeira and staged at *Teatro Nacional de Comédia*. In this paper, we will review the figure of the German author in order to promote a reflection upon the reception of his work. We will also ponder upon the dialogue established between *The Caucasian chalk circle* and the political situation on the eve of the 1964 Brazilian *coup d'état*. We will then analyze some of the choices made by Bandeira when dealing with the play's intertwined lyric and prose, assessing to what extent the version in Portuguese articulates itself regarding aspects considered by the critics Susan Bassnett and José Roberto O'Shea as relevant to the adaptation of dramatic texts to other languages and cultural situations.

Keywords: Translating Dramatic Texts. Bertolt Brecht. Manuel Bandeira.

¹ Bacharel em letras com habilitação em português e alemão e ênfase em estudos literários pela Universidade Federal do Paraná e mestrado em estudos literários pela mesma instituição em parceria com a Ludwig-Maximilians-Universität München, de Munique. E-mail: tassiak@gmail.com.

***Der Kaukasische Kreidedreis* no interior da Phasentheorie Brechtiana**

Diante da tentativa de sistematizar a produção de Brecht (1898 – 1956), os estudiosos da obra do dramaturgo alemão tendem a se mostrar confortáveis com a proposta de dividi-la em três fases. A apresentação desta teoria das fases permite, mesmo que a custo de reduções inerentes a todos os movimentos de categorização, o esboço de uma linha que comporta os aspectos mais relevantes do desenvolvimento político e estético do autor.

A primeira fase da produção brechtiana, que tem seu início em 1913, à ocasião da produção de sua primeira peça (*Die Bibel. Drama in drei Szenen* – A Bíblia – Drama em três cenas), é caracterizada pelo niilismo anárquico e pelo cinismo identificáveis, também, nos seus primeiros poemas e textos em prosa (MONTAGNARI, 2010, p. 9). Ainda na primeira fase, em 1924 – momento de predominância do drama expressionista no círculo cultural alemão –, inicia-se o processo pelo qual a perspectiva pessimista do jovem Brecht torna-se mais organizada e aprofunda-se, com sua ida a Berlim e atuação no *Deutsches Theater*, onde foi assistente de Erwin Piscator e Max Reinhardt.

A partir de 1926 pode-se falar em uma segunda fase da produção de Bertolt Brecht, cujo marco seria sua aproximação não dogmática e nem partidária ao marxismo. Neste período, que se estende até 1938, predominam suas peças de caráter didático, dentre as quais se destacam a *Ópera dos três vinténs*, a *Ascensão e a queda da cidade de Mahoganny* e, sobretudo, *Santa Joana dos Matadouros*. Brecht parecia interessado em renovar certos pressupostos do Teatro Escolar Humanista e do Teatro Jesuíta da época renascentista e barroca para dar os primeiros passos na elaboração do seu “efeito de distanciamento” (ROSENFELD, 1968, p. 126).

Com *A vida de Galileu*, texto finalizado em 1938, estabelece-se a terceira fase. Neste período, que se estenderá até o fim da sua vida, Brecht mostra-se apto a produzir peças em que insere uma síntese das propostas que teriam conduzido suas reflexões acerca do teatro até então. Ou seja, mantém-se o seu interesse em compor peças de cunho crítico nas quais a empatia despertada pelas personagens não constitua o centro da representação, questionamento das propostas aristotélicas que já se identificava na sua segunda fase; no entanto, o elemento estético passa a vigorar com mais intensidade, combinação que suscita

a criação de suas peças mais maduras.

A elaboração mais complexa acompanha, nas peças que se destacaram no período – como *Mãe coragem e seus filhos* e *A boa alma de Setsuan* –, o emprego de parábolas no interior das tramas, conforme ocorre n’*O círculo de giz caucasiano*. Estes apólogos passam por um processo de reformulação antes de se articularem às peças: as verdades definitivas acerca do espírito humano que permeiam as suas formas mais antigas são questionadas e destituídas. A utilização de moldes parabolares constitui jogo que destaca o caráter altamente histórico e referencial desta terceira fase, que se manifesta de maneira articulada ao todo ficcional, sem quebras que comprometam o componente estético.

Considerando-se que Brecht afirma buscar nas técnicas da arte dramática chinesa as bases para a estruturação teórica do efeito de distanciamento em solo europeu², é interessante pensar que n’*O círculo de giz caucasiano* identificamos influência oriental não apenas na estruturação da narrativa, mas também na temática. A respeito do tema, interessa-nos pensar que este se elabora pela adaptação de uma lenda chinesa antiga a assuntos de interesse político contemporâneo – ou seja, movimentos tradutórios são centrais para a concepção da peça em si. Quanto à estrutura, a peça se desenvolve por meio do encadeamento de duas narrativas, uma inserida na outra, recurso literário que tem entre seus efeitos a característica de chamar a atenção ao caráter ficcional da representação (MASON, 2007, p. 69).

A consciência de se estar diante de uma peça possibilitaria, na visão de Brecht, um movimento crítico contínuo diante da experiência teatral. Se o acontecimento cênico não tem como objetivo principal a obtenção da catarse dentre os espectadores, não ocorre, também, no decorrer da encenação, mera “descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado ‘eterno humano’” (BRECHT, 1978, p. 63), e os acontecimentos não têm apenas o “valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a ‘eterna resposta’, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana” (BRECHT, 1978, p. 63). Ocorrerá, sim, a possibilidade de um olhar crítico-social.

Além de estarmos diante de peças sobrepostas n’*O círculo de giz caucasiano* – ou seja, no interior da trama ficcional, as personagens se ocupam de uma montagem teatral intitulada *O círculo de giz*, que ocupará a maior parte da encenação – há diálogo entre os

² BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

contextos dessas, em especial no que se refere ao problema que nos é apresentado à abertura do texto. No prólogo, deparamo-nos com dois grupos que disputam um vale: um possui o argumento da tradição, por ser o grupo que habitava o vale há mais tempo; o outro se mostra apto a reconstruir o vale e torná-lo mais produtivo. Ao fim do prólogo já sabemos que o grupo com o domínio técnico para reestruturar o vale terá a posse da região.

Se o tempo para discussão é curto no decorrer da disputa pelo vale, aspecto criticado por uma das personagens que viajou para expor sua opinião, a encenação d'*O círculo de giz*, que ocorrerá a convite do grupo que assumirá a responsabilidade pelo território, constituirá o necessário aprofundamento da argumentação – por meio de uma estrutura *mise-en-abyme*³, o recitante, os atores e os músicos, personagens que conduzem a trama a partir do prólogo, construirão situação cênica com embate e núcleos de argumentação similares aos verificados no decorrer do litígio. Que esta peça possua estrutura fabular, forma geralmente empregada para que se apresentem características humanas imutáveis, e que surja no interior d'*O círculo de giz caucasiano* justamente com o intuito de questionar a verdade de grandes constantes, é aspecto que chama a atenção à proposta historicizante que permeia a produção brechtiana.

Ora, se a estrutura requer do espectador esta participação consciente e se o enredo tem em seu centro a concepção socialista de que “as coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor” (BRECHT, 2008, p. 109), pondo em cheque a relevância absoluta da tradição e da constância de certos atributos humanos, podem-se perceber as dificuldades de ordem política que circundam a recepção da peça desde a primeira montagem, que ocorre em Santa Monica (EUA) em 1948. Assim, partiremos à apresentação de outro aspecto que se mostra imprescindível à análise do objeto deste artigo: faremos, no próximo tópico, algumas colocações mais gerais acerca da personagem histórica Bertolt Brecht, buscando delinear a percepção popular de sua figura no cenário brasileiro às vésperas do golpe de 64.

³ Se considerarmos as três categorias de *mise-en-abyme* identificadas por Lucien Dallenbach e expostas por Nara Maia Antunes em seu livro *Jogo de espelhos* (a saber, reduplicação simples, infinita e paradoxal), poderemos verificar que no clássico de Brecht encontramos a reduplicação infinita, que é aquela na qual “o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente” (ANTUNES, 1982, p. 61) – classificação corroborada pelas apresentações musicais e teatrais que tomam lugar no interior d'*O círculo de giz*.

Bertolt Brecht e a construção de uma Persona Política

Desde seus primeiros textos, o jovem Brecht dava indícios de que predominaria, ao longo de toda a sua carreira artística, conteúdo de cunho social e político. Se ainda não encontramos nas peças que marcam sua estreia como dramaturgo um proletariado que se insurja contra a burguesia, tal projeto é levado a cabo pela voz do “vagabundo”, personagem posicionada à margem da sociedade, tal qual ocorre em *Baal* (ROSENFELD, 1968, p. 124). Anatol Rosenfeld menciona que mesmo em *Na selva das cidades*, peça na qual se nota a presença de características do expressionismo, o elemento histórico se sobrepõe ao que caracterizaria o teatro de vanguarda – que seguiria moldes aristotélicos no que diz respeito à representação abstrata e absoluta do humano (ROSENFELD, 1968, p. 125).

Brecht, visionário, foi um dos primeiros dentre os artistas e intelectuais alemães a perceber o risco eminente e a se retirar de seu país após a nomeação de Hitler como chanceler do Terceiro Reich. Além de suas críticas diretas ao projeto nazista, identificadas, por exemplo, na “Balada do soldado morto”, o partido do Führer buscava detê-lo devido ao seu posicionamento político e à sua defesa do pacifismo – em suas peças e poemas, é frequente a crítica e mesmo a caricatura do sentimento de heroísmo que caracterizaria os ingênuos soldados impelidos pelos poderosos a lutar. Seu êxodo o levaria à peregrinação por diversos países, num trajeto que se inicia na Tchecoslováquia e termina nos Estados Unidos, onde viveu seis anos. Em 1947, é chamado a depor para o Comitê de Atividades Antiamericanas devido à defesa do comunismo que perpassa sua obra. Embora não tenha sofrido maiores consequências devido à entrevista, constata que é melhor retornar à Europa e, em 1948, novamente em Berlim, retoma as atividades no *Berliner Ensemble*.

Em 1949, à ocasião da divisão da Alemanha em República Democrática Alemã e República Federal da Alemanha, Brecht é convidado a permanecer na porção oriental de Berlim. A proposta é acompanhada da oferta de lá permanecer com apoio estatal para o seu teatro, além de receber privilégios não disponíveis aos seus colegas intelectuais: um carro, duas casas e, o principal, a autorização para viajar ao exterior da RDA. Seu sucesso junto ao público tornava-o um ótimo elemento de propaganda do regime em que vivia. Embora não sofresse as mesmas restrições da maior parte da população, também não usufruía de liberdade plena, dependendo do aval da elite para conseguir financiamentos

às suas encenações, estrutura para distribuição de ingresso e autorização para a publicação de resenhas nos jornais. Ainda, apenas em 1954 obteve sede fixa para a sua companhia de teatro, o *Theather am Schiffbauerdamm*⁴. A carreira que desenvolve até sua morte, em 1956, na Alemanha Oriental é ainda hoje motivo de controvérsia entre os estudiosos de sua vida e obra.

Evidencia-se, assim, a importância da figura do escritor, o alcance de sua fama durante seu período de vida e o conhecimento geral de sua vinculação a sistemas comunistas. A simples menção ao nome de Bertolt Brecht já remetia, mesmo antes de seu reestabelecimento na Alemanha, ao ativismo e ao didatismo político de viés esquerdista que imperaram na parte mais significativa de sua produção artística. E é com esta significância enquanto “vocábulo de realidade”⁵ que o nome do dramaturgo aterrissa em terreno brasileiro, com consequências que alteraram concretamente os rumos da nossa dramaturgia em tempos em que a voz da censura se fazia ouvir em alto e bom som.

Após essa breve apresentação da percepção da figura de Bertolt Brecht, delinearemos o trajeto seguido pelas encenações de seus textos no Brasil. Para tanto, iniciaremos com algumas considerações acerca do surgimento e desenvolvimento do teatro moderno em solo nacional, mencionando entraves de ordem política que constituíram dificuldade aos profissionais desta modalidade de teatro nos momentos analisados. Serão citadas algumas das montagens brechtianas que sobreviveram à censura e o modo pelo qual o fizeram, trabalhando-se muito brevemente algumas de suas especificidades, para finalmente nos concentrarmos em questões que envolvem a recepção d’*O círculo de giz caucasiano* do Teatro Nacional de Comédia.

⁴ Os dados expostos neste parágrafo foram retirados do artigo “Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953”, de Mark W. Clark. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000200016&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 jul. 2018.

⁵ Tomo emprestado, aqui, o termo empregado por Paulo Astor Soethe em sua palestra *Grandes escritores: “vocábulos de realidade” na pesquisa internacional*. A expressão indica o potencial representacional daquilo a que se chama vocábulo de realidade que, mais do que mero segmento verbal, constitui fragmento de experiência – exemplificando: a evocação do nome de Bertolt Brecht seria, também, evocação de determinado conhecimento subjetivo de forças atuantes no plano artístico e histórico, relacionadas de maneira massiva, mesmo que involuntariamente, ao escritor.

O Teatro Moderno e o Teatro Brechtiano no Brasil: recepção

Assim como se convencionou definir 1943, ano da estreia da peça *O vestido de noiva*, como marco do surgimento do teatro moderno no Brasil, há também consenso quanto à importância do Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em São Paulo em 1948, para o estabelecimento e a difusão da modalidade. Ainda assim, conforme Iná Camargo Costa, as primeiras encenações do gênero em território nacional se dão de maneira desvinculada dos nossos pressupostos sociais, sendo assumidamente importadas de solo europeu em um momento em que a sua prática regredia nos seus países de origem, por motivos de ordem política (COSTA, 1998, p. 35). Ou seja, o teatro moderno era apenas incipiente durante a década de 1950 e as encenações se limitavam, no Brasil, às apropriações de superfície dos recursos vinculados ao teatro moderno, não sendo possível ignorar nem a nossa falta de experiência com os movimentos sociais e nem o poder da censura. Antes dos anos 1960 não se podia, aliás, perceber uma real politização em nosso teatro.

É interessante aludirmos, aqui, a título de exemplificação, à curta passagem de Ruggero Jacobbi, de propósitos de cunho claramente críticos e realistas, pelo TBC: conhecendo a impossibilidade de encenar a *Ópera dos três vinténs* de Brecht, cuja montagem seria certamente interdita pela censura em 1950, o diretor opta por trabalhar com *A ronda dos malandros*, adaptação de *A ópera dos mendigos*, de John Gay – e mesmo com uma adaptação de autor não contemporâneo e não vinculado aos movimentos “de esquerda”, a peça é cancelada e Jacobbi é demitido quando a peça, de grande sucesso entre o público, completa duas semanas em cartaz (COSTA, 1998, p. 39). Compondo a equipe de profissionais italianos que teriam chegado ao Brasil com o propósito de “patrocinar” a modernização do nosso teatro, Jacobbi – que havia sido militante antifascista na Itália – vivenciou um dos muitos episódios que indicavam a falta de receptividade da cena brasileira às propostas teatrais modernas.

Quanto à inserção da produção de Brecht no Brasil, não podemos deixar de considerar que esta acontece com a dificuldade de se desenvolver sob o signo da modernidade e da já mencionada vinculação a ideias políticas contrárias às dominantes. Tal resulta em grande demora para a realização da tradução e da difusão de seu trabalho. É apenas em 1942 que se traduz para o português um poema (“Informação”, escrito, aliás,

sete anos antes, em 1935) deste “rejeitado mundial”⁶, que já se encontrava então na fase mais madura de sua produção. Sabemos que mesmo após essa data, já tardia, não houve imediatamente maior flexibilização da censura quanto à divulgação do trabalho do poeta e dramaturgo entre nós; ainda levaria nove anos⁷ para a primeira encenação no Brasil.

E o que teria possibilitado esta publicação, tão anterior à entrada massiva da produção brechtiana em território nacional? Ora, a presença da tradução na *Revista Acadêmica* foi, na verdade, bastante conveniente ao governo brasileiro, pois ocorreu justamente no ano em que entramos na guerra como aliados dos Estados Unidos, momento oportuno a toda e qualquer propaganda antinazista (ANTELO, 1987, p. 80). Um indício de como os intelectuais brasileiros precisariam agir nos primeiros momentos do teatro moderno: à procura de brechas, sem manifestar claramente qualquer postura contrária aos intuits governamentais e celebrando coincidências de interesses dos intelectuais e dos líderes políticos “oficiais”.

Dentre as estratégias utilizadas para a difusão das peças brechtianas, Margot Petry Malnic, focando-se nos anos em que a ditadura militar estava estabelecida, destaca o emprego de estruturas tipicamente brasileiras no interior das encenações para, ao mesmo tempo, quebrar com as expectativas do público e gerar o que a autora denomina de “efeito de distanciamento à brasileira”, utilizado a fim de contornar a conjuntura burocrática que se armaria com o intuito de tolher o espetáculo (MALNIC, 1995). Tal foi empregado com sucesso na montagem de *Galileu Galilei*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa e apresentada ao público no mesmo dia da entrada em vigor do Ato Institucional nº 5, 13 de dezembro de 1968. Com sua recriação em cima da obra brechtiana, o diretor garantiu à sua peça uma temporada livre de intervenções da censura. Outras peças que vieram à tona por meio da mesma estratégia de adaptação no período de censura são apresentadas pela autora, a saber: *O que mantém um homem vivo* (1973), de Renato Borghi e Ester Gomes, e *A ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque.

⁶ Iná Camargo Costa usa o termo para se referir a Brecht em seu artigo “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” (1998, p. 30).

⁷ Embora na “Pequena bibliografia brasileira de Brecht” do livro *Brecht no Brasil* encontremos o ano de 1954 como o da primeira encenação da peça *A exceção e a regra*, realizada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, pode-se verificar no site do Itaú Cultural que em 1951 a montagem já havia sido trazida a Curitiba, sob a direção de Alfredo Mesquita. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=633&cd_item=26>. Acesso em: 05 jul. 2018.

Sábato Magaldi, ao discorrer sobre a importância do dramaturgo, confere destaque especial à consciência política que perpassa sua obra e que apontaria “para os nossos homens de palco o caminho firme da oposição ao fascismo” (MAGALDI, 1987, p. 225). Se frequentemente destacamos a importância desta percepção nas adaptações brechtianas brasileiras realizadas durante os anos em que vigorou o AI-5, não podemos deixar de fazê-lo em relação àquelas produções que, visionárias ao modo do nosso dramaturgo, antecipam-se ao golpe de 64 e empregam a voz do autor alemão para pensar as consequências da estruturação política brasileira, cujos rumos pareciam tornar-se sombrios desde 1955, com as tentativas de impugnação dos resultados eleitorais empreendidas pela União Democrática Nacional (UDN). É com o país presidido por Juscelino Kubitschek e sob constante ameaça militar que o Brasil assiste à primeira montagem brechtiana profissional: trata-se da peça *A alma boa de Setsuan*, encenada pela Companhia Maria Della Costa em 1959. A partir desse momento, além do interesse pela mensagem política, parece ter havido também maior assimilação das propostas estéticas de Bertolt Brecht – e aumentou o número de companhias que trataram de inserir o autor alemão em seus repertórios.

Diante de tal quadro não espanta que, em 1963, ao apresentar sua versão da peça *O círculo de giz caucasiano*, dirigida por José Renato, o Teatro Nacional de Comédia não seja particularmente aclamado por ousadia ou inovação. Conforme consta no link referente à companhia no site do Itaú Cultural⁸, o grupo ponderou acerca da montagem brechtiana desde 1957, quando o dramaturgo ainda era inédito no Brasil (se considerarmos apenas o âmbito das montagens profissionais), mas conseguiu levá-la a cabo apenas após a apresentação de peças do autor por três outros grupos, entre amadores e profissionais. A falta de atenção que se dispensa à montagem no site, que cita duas outras peças como as únicas relevantes do TNC (*Pedro Mico* e *Rasto atrás*) e que, a respeito da encenação brechtiana, menciona apenas que essa não teria atendido às expectativas, deve-se provavelmente à falta de ineditismo da peça em sua estreia e a uma reação – nada incomum – contrária a existência de uma companhia oficial, financiada pelo governo, no Brasil. O maior distanciamento temporal, entretanto, permite-nos a visualização de outros atributos, aos quais partiremos agora.

⁸ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=651>. Acesso em: 06 abr. 2018.

O círculo de giz caucasiano, do Teatro Nacional de Comédia

Em 1963, a efervescência ocasionada pela polarização dos setores políticos dominantes – de um lado, os detentores de poder econômico e militar; de outro, partidos de resistência, de viés nitidamente contrário ao conservadorismo de seus adversários – havia atingido seu ponto culminante. Em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, justificada pela pressão militar, seu vice, que estava em visita à China, deveria assumir a presidência. João Goulart, cujos princípios eram vinculados ao nacionalismo e à esquerda, encontrou forte resistência ao seu retorno, que só se concretizou mediante o apoio do exército do Rio Grande do Sul (sua terra natal). Uma vez tomada a posse, um acordo foi necessário para que se evitasse uma guerra civil: tratava-se da emenda constitucional nº 4, por meio da qual se estabelecia que o Poder Executivo seria exercido pelo Presidente da República, um primeiro-ministro e um conselho de ministros. A emenda previa também a realização de um plebiscito, em 1965, no qual se optaria pela manutenção deste sistema parlamentar ou pelo retorno ao sistema presidencialista. Devido à aprovação à política de Jango e à intensidade da pressão popular, no entanto, o plebiscito foi adiantado para 6 janeiro de 1963 – e o sistema presidencialista ganhou, conforme era previsto, com a maioria esmagadora dos votos.

É neste contexto, no qual era nítida a insatisfação geral de grupos vinculados ao exército e com significativo poder econômico, que o Teatro Nacional de Comédia, instituição patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro, órgão governamental, dá início às atividades para a encenação da peça *O círculo de giz caucasiano*, traduzido do alemão por Manuel Bandeira. A produção, conforme o diretor afirma em entrevista à Folha realizada em 2002, ocorreu sem necessidade de economia no que diz respeito à escolha do elenco (composto por 40 atores/atrizes, entre eles Beatriz Veiga, Margarida Rei e outras figuras importantes do teatro no período, que se revezaram para interpretar as 56 personagens da peça), do cenário (que ficou a cargo de Anísio Medeiros) e dos demais recursos, dentre os quais se destaca a tradução do já então “monstro sagrado”⁹ Bandeira, importante a ponto de ter sido citada nos periódicos¹⁰ de uma época em que pouco se creditava o trabalho

⁹ Alguna empregada pelo diretor José Renato na entrevista citada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200208.htm>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

¹⁰ A realização da tradução por Bandeira é citada em muitos textos jornalísticos da época. Destacam-se, entre eles, os localizados sob as referências a seguir: MICHALSKI, Yan. A estréia de hoje & outras. **Jornal**

criativo de um tradutor. A grandiosidade da empreitada resultou na necessidade de longa preparação antes da estreia: durante os mais de 3 meses de ensaio, a ansiedade pela verificação do resultado se deixava estampar nas folhas de jornal¹¹. A companhia contava, então, com o apoio do Ministro da Educação Darcy Ribeiro, ao qual estavam subordinados o Serviço Nacional de Teatro e, conseqüentemente, o Teatro Nacional de Comédia.

Diante da sensação geral de que o resultado do plebiscito não bastaria para convencer os conservadores de que a situação deveria permanecer conforme solicitava a vontade popular, encenar *O círculo de giz caucasiano*, com seu eixo temático e sua defesa de uma concepção socialista e não conservadora, constituía nítido convite à reflexão acerca da conjuntura que rapidamente se delineava e que resultaria, enfim, no Golpe de 64. Visto desta maneira, a realização dramática ocorreu em momento preciso, no qual o conteúdo textual dialogava plenamente com nossa realidade política. Tal é apontado, aliás, pelo diretor: adiantando-se às críticas referentes à demora do TNC em realizar uma montagem brechtiana, José Renato menciona, em artigo escrito para o jornal *Correio da Manhã* e publicado no dia 16 de junho de 1963, a chegada da ocasião precisa para encenar uma das mais complexas peças do dramaturgo alemão – e dificilmente se pode imaginar, de fato, momento em que a iniciativa fosse provida de mais sentido.

Entretanto, pode-se localizar no *Jornal do Brasil* de 19 de abril de 1963, em um breve comentário de Bárbara Heliodora (*Estréias & Outras*, p. 2) acerca da gênese do espetáculo, uma justificativa mais concreta para a relativa demora da apresentação da peça de Brecht pelo TNC: Gianni Ratto, entre 1956 e 1958, enquanto atuava como diretor da companhia, teria obtido a autorização para encenar *O círculo de giz caucasiano* desde que removeesse, de sua montagem, o prólogo – parte do texto em que o posicionamento político do autor é apresentado de forma direta. A condição não foi aceita e Ratto abandonou o projeto. O prólogo felizmente pôde ser mantido na versão de José Renato, desde que com um trabalho nítido de suavização das manifestações críticas nas falas das personagens, conforme veremos no próximo tópico.

do Brasil, Caderno B, 31 jul. de 1963. p. 2; O TEATRO CARIOCA define-se sobre a direção do SNT. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 16, 2 jul. de 1963. Na edição do *Correio da Manhã* de 02 jul. de 1963 há um cartaz de divulgação em que consta o nome do autor e do tradutor, suprimindo-se mesmo o nome do diretor José Renato.

¹¹ Em referência ao longo tempo de preparação do TNC: MICHALSKI, Yan. Teatro: notas e comentários. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 28 jun. de 1963. p. 2.

A experiência prévia, mesmo que breve, dos espectadores com a estética brechtiana e a constância do debate político no período, resultaram na criação de uma plateia apta a absorver de maneira mais completa o conteúdo que se articula na trama. No caso específico d’*O círculo de giz caucasiano* do TNC, basta mesmo que falemos em conteúdo: mais preocupado com discussões de ordem política e com a acessibilidade de seu espetáculo, José Renato menciona, em entrevista concedida a Yan Michalski¹², do *Jornal do Brasil*, a opção de não aplicar, em sua versão do espetáculo, certas técnicas que Brecht tratava de desenvolver em seu teatro épico – destacando-se, entre estas, o efeito de distanciamento, mencionado no primeiro item deste trabalho. Se as convenções do teatro moderno não eram, ainda, dominadas pelo grande público, a quem a peça se dirigia, José Renato, ao abandonar alguns aspectos da estética brechtiana em sua peça, aproximou-se, paradoxalmente, do dramaturgo alemão, a quem interessava sobretudo gerar movimentação crítica entre os espectadores. Não se trata aqui de afirmar que o diretor teria encenado Brecht com atuação stanislavskiana, mas apenas que fez opções mais realistas que as pressupostas pelo teatro épico a fim de não atingir somente as elites – consciente da inconsistência teórica de sua opção, que poderia “ser contestada dialeticamente”, reitera que “um espetáculo teatral não se realiza com palavras, nem com dialética” (PÉCORA, 1963, p. 2).

A peça, afinal, que é aberta com uma negociação entre grupos de posições distintas, foi encenada no Brasil momentos antes das possibilidades de diálogo entre opostos serem temporariamente encerradas: poucos meses depois da última encenação d’*O círculo de giz caucasiano*, o TNC, companhia oficial do período, não obteria a permissão e o apoio para montar Bertolt Brecht; alguns anos depois, a partir de 1968, o AI-5 viria a constituir empecilho de maior alcance.

Foi provavelmente a visualização deste quadro que fez com que Manuel Bandeira, que contava então 77 anos de idade, topasse a empreitada de traduzir a peça e se mostrasse, aliás, bastante animado com a tarefa. Embora o engajamento político não seja característica notável em sua produção (mesmo José Renato afirma, na já citada entrevista “À meia distância” concedida à Folha, que as preocupações de Bandeira eram sempre mais ligadas aos elementos literários do que aos políticos e teatrais), o momento se

¹² PÉCORA, José Renato. José Renato fala sobre Círculo de Giz. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7 ago. de 1963. p. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski.

mostrava extremamente delicado e, diante das circunstâncias, não parecia possível não se envolver com questões de ordem política. Conforme afirma Roberto Schwartz, imediatamente antes do Golpe de 64 “o país vibrava e suas opções diante da história mundial eram pão diário para o leitor dos principais jornais” (SCHWARTZ¹³, 1978, p. 74 apud COSTA, 1998, p. 106).

Talvez seja postura um tanto quanto ingênua acreditar nas palavras do próprio Bandeira quando este afirma, no texto de apresentação no programa de montagem do TNC, que topou realizar a tarefa apenas para comprazer o amigo Edmundo Moniz. Seja como for, é fato que se encantou “pela profundidade de pensamento, pela solidez da estrutura, pela beleza formal, pela vida insuflada às personagens” que tornariam, a seu ver, Brecht o único dramaturgo moderno comparável a Shakespeare. Diante do ânimo em traduzir a peça e da sofisticação do resultado, reconhecida pelos que tiveram contato com a montagem para o qual a tradução foi encomendada, é intrigante a longa espera que antecedeu a sua publicação em livro – se nos anos que sucederam à encenação tal se explica pela implementação do sistema ditatorial, o fato de apenas em 2002 termos a primeira edição lançada revela um nocivo descaso aos textos dramáticos no Brasil. Num pequeno passo rumo à reversão deste quadro, partiremos agora a uma análise desta tradução, focando-nos nas escolhas de nosso poeta moderno para resolver os entraves de ordem estética e política que perpassam o texto de Bertolt Brecht.

O círculo de giz caucasiano, de Manuel Bandeira

Embora a tradução de Bandeira seja a primeira da peça *Der kaukasische Kreidekreis* para o português, ela não foi a primeira a ser publicada. A partir dos anos 1970, com a estética brechtiana já assimilada pelas companhias brasileiras mais relevantes, as publicações das traduções passaram a ocorrer de maneira massiva – Geir Campos, por exemplo, ao ser convidado por Ênio Silveira, em torno de 1975, a supervisionar a publicação do teatro completo de Brecht no Brasil, menciona que boa parte da tarefa consistia em organizar textos já traduzidos por outros autores, incumbindo-se de traduzir ou de selecionar tradutores para as poucas peças faltantes (CAMPOS, 1987, p. 218). *O*

¹³ SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política, 1964–1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

círculo de giz caucasiano ficou a seu encargo. E o que justificaria a necessidade desta tarefa, se a montagem do TNC com o texto de Bandeira não teria escapado ao conhecimento do novo tradutor da peça brechtiana? Uma explicação provável é encontrada na resposta à última pergunta da já mencionada entrevista “À meia distância”, com José Renato

Não sei, acho que é um problema de organização. Quando houve o movimento militar de 64, todos esses bancos de memória do Ministério da Educação, numa seção na rua São José, no Rio [no endereço onde atualmente fica a Funarte], foram arrebatados. Sobrou bem pouca coisa. Eu dei fotos, programas e recortes para esse arquivo, e isso tudo desapareceu, ninguém sabe mais. (PÉCORA, 2002)

Interessante pensarmos que é precisamente no ano anterior a esta entrevista que Pepê da Mata Machado localiza uma cópia da tradução de Bandeira no Museu Lasar Segall, em São Paulo. A partir deste momento, uma pesquisa intensiva foi realizada para levantamento de mais material relacionado ao texto e à montagem do TNC. O resultado é o lançamento do texto pela Cosac Naify em 2002, em edição rica no que diz respeito à qualidade gráfica e à presença de material suplementar – fotos do espetáculo do TNC, apresentação de Manuel Bandeira que constava no programa da montagem (bem como sua tradução do poema “An die Nachgeborene”) e texto acerca da peça escrito por Roland Barthes.

Com a iniciativa da editora, que encerrou suas atividades em 2015, a tradução e a montagem são colocadas mais uma vez em perspectiva. Mesmo a tradução de Geir Campos, lançada anteriormente, ganha a possibilidade de ser lida sob uma nova ótica¹⁴. É notável, por exemplo, que ambos os tradutores se aproximam no que diz respeito à proposta, tipicamente moderna, de garantir a acessibilidade do texto. Embora o procedimento pareça o único adequado ao lidarmos com a obra de Brecht, tal não era, de acordo com José Renato, o padrão adotado por tradutores menos envolvidos com estas propostas, como os responsáveis pelas traduções inglesas e francesas, que adaptavam Brecht a suas línguas de modo a enquadrá-lo em um registro mais erudito (PÉCORA, 2002).

¹⁴ Uma reflexão mais completa acerca das duas traduções brasileiras de *O círculo de giz caucasiano* pode ser encontrada no artigo “O hibridismo no olhar do tradutor: a arte e a comunicação em versões de *O círculo de giz caucasiano* para o português”. Vide Lima e Souza (2017) nas Referências.

No entanto, não se verifica em Campos, que, além de pioneiro nos lançamentos em português dos textos de Brecht, atuava como militante comunista, a proposta de amenizar o tom radical de trechos em que o teor político se manifesta de forma combativa. Bandeira, ao contrário, realiza esforços conscientes nesse sentido. A sentença “Tod den Faschisten!” (BRECHT, 1971, p. 8) é traduzida de forma literal por Geir Campos – “Morte aos fascistas!” (BRECHT, GC¹⁵, 1992, p. 184) – e de modo mais ameno pelo poeta, que opta pela construção “Ao diabo os fascistas!” (BRECHT, MB, 2010, p. 42), interpretada entre nós como algo entre o “deixe pra lá” e o “danem-se os fascistas!”.

Pode-se observar mais um exemplo da proposta de Bandeira de amenizar o teor crítico ao analisarmos o corte que este realiza ao traduzir o trecho transcrito abaixo, também retirado do prólogo:

DER ALTE RECHTS *unter Gelächter*: Wie soll der als Beeinflussung gedacht sein, Surab, du Talräuber! Man weiß, daß du den Käse nehmen wirst und das Tal auch. *Gelächter*. Alles, was ich von dir verlange, ist eine ehrliche Antwort. Schmeckt dir dieser Käse? (BRECHT, 1971, p. 8)

A primeira parte da fala do Velho à Direita, que, em uma tradução livre, significaria algo como “Como isso pode ser interpretado como suborno, Surab, seu ladrão de vale! Já se sabe que você vai ficar com o queijo e com o vale também”, é suprimida e ficamos apenas com a pergunta final: “O VELHO à direita Tudo o que eu quero é uma resposta franca: você acha bom o queijo?” (BRECHT, MB, 2010, p. 43). Sem o tom agressivo de defesa do velho ao verificar que aos olhos do outro grupo ele seria suspeito de suborno, amenizam-se as animosidades entre os concorrentes. Como efeito, o corte garante que nenhum dos lados seja levado de maneira simplória ao ridículo – projeto que, em outros trechos, parece ser também o de Brecht. Sua postura política é clara e se deixa transparecer na narrativa, sobretudo no desfecho; ao conferir dignidade à voz das personagens cuja ideologia difere da sua, torna-se menos distante dos que discordam de seu discurso.

Pode-se verificar este cuidado na produção textual do original ao observarmos, por exemplo, as intervenções do *Perito*, nas quais, embora seja visível o tom favorável ao grupo da esquerda, percebe-se a temperança daquele que exerce a função de mediador.

¹⁵ Para facilitar a leitura do texto, as siglas GC e MB significam, respectivamente, traduções de Geir Campos e Manuel Bandeira.

Na citação abaixo, seu posicionamento neutraliza o ridículo a que o grupo da esquerda submete, com risadas, uma fala do *Velho à direita*:

O PERITO Não te zangues se eles riem, no fundo te compreendem muito bem. Camaradas, por que se gosta da terra? A razão é esta: nela o pão tem melhor sabor, o céu é mais alto, o ar mais vivo e perfumado, nela a voz soa melhor, <o chão facilita a marcha>. (BRECHT, MB, 2010, p. 44)

Ou seja, é notável o cuidado em não invalidar o discurso do outro, apresentando-o como plausível e provido de sentido mesmo àquele que toma outra atitude – que, mesmo compartilhando os sentimentos, sobrepõe a estes a racionalidade, imprescindível ao momento de reconstrução no qual se desenrola o enredo.

Nesse sentido, constata-se que as medidas tomadas por Manuel Bandeira ocorrem tanto no sentido de adequar o texto à época e ao contexto cultural em que ocorreria a encenação brasileira quanto no de aprofundar projeto brechtiano. Vale lembrar, também, que justamente o prólogo teria impossibilitado a montagem cinco anos antes da iniciativa de dirigi-lo ter sido tomada por José Renato: nesse sentido, a suavização do teor combativo das manifestações ligadas à política parece se antecipar às escolhas pessoais do tradutor, configurando-se como medida obrigatória para a realização da encenação do TNC.

Embora as opções de tradução de Manuel Bandeira relacionadas à política sejam as primeiras a nos saltar aos olhos, as que dizem respeito aos trechos líricos não possuem menor importância para a nossa análise. São os poemas presentes na peça, aliás, os trechos que mais parecem justificar a escolha de um de nossos mais importantes poetas para realizar a tradução.

A lírica, e não apenas a vinculação ao modernismo, aproxima as produções de Brecht e de Bandeira. Se à primeira vista a imagem do dramaturgo alemão é relacionada a uma linguagem em prosa, cuja elaboração é perpassada pela amplitude no trabalho com a variante padrão da língua, não se pode esquecer do seu reconhecimento por elaborar as letras de algumas das mais célebres canções do século XX.

Em *O círculo de giz caucasiano*, o modo de elaboração das vozes líricas sinaliza seu modo de participação na peça. A estrutura dos versos surge-nos como componente dotado de significação e rapidamente constata-se que é por meio destes que veremos duas dimensões diametralmente opostas do acontecimento cênico.

De um lado, nossa protagonista, com suas canções, irá expor sentimentos, preocupações e ímpetos que a conduzirão trama afora. Suas manifestações dizem respeito ao seu mundo interior e à sua atuação, justificada de si para si. Seus poemas expressam uma visão menos global dos eventos que perpassam a peça, e a beleza desta lírica, ao modo da produção bandeiriana, está na valorização atribuída ao “pequeno”, aos detalhes e à humildade daquela que os entoa. Para a vinculação a estas características, os versos da protagonista são curtos e ritmados, com alternância, conforme aponta Sylvia Tamie Anan, de dois e três acentos (ANAN, 2010), opção que possui equivalência formal com a nossa redondilha menor. Atento a essa característica, que faz com que os versos nos remetam a canções de roda e a outras manifestações populares, Bandeira utiliza a redondilha em sua tradução:

GRUSCHE

Weil ich dich zu lang geschleppt
 Und mit wunden Füßen
 Weil die Milch so teuer war
 Wurdest du mir lieb.
 (Wollt dir nicht mehr missen.)
 Werf dein feines Hemdlein weg
 Wickle dich in Lumpen
 Wasche dich und taufe dich
 Mit dem Gletscherwasser.
 (Mußt es überstehen.)
 (BRECHT, 1971, p. 50)

GRUCHA (canta)

Porque, ao peito carregando-te,
 Dias e dias, nas pedras
 Da estrada os pés me feri,
 Porque o leite era tão caro,
 Fiquei gostando de ti,
 Não posso passar sem ti.
 Tira a camisinha fina,
 Veste este trapo, lavar
 Te vou e te batizar
 Na água gelada do rio,
 Meu lindo! Tens que aguentar.
 (BRECHT, MB, 2010, p. 98)

Observa-se, no trecho retirado do texto em alemão, precisamente a alternância do número de tônicas por linha poética apontada por Anan. Quanto à tradução de Bandeira, prevalece, na estrofe indicada, a redondilha maior, embora quatro versos não atendam a este padrão – irregularidade que convém ao tom popular da voz em questão e à escola moderna, na qual tanto a produção de Brecht quanto a de Bandeira se inserem. Nota-se, ainda, no que diz respeito a opções de tradução, que Bandeira abandona por vezes o projeto de ser semanticamente “fiel” ao original para obter, assim, maior proximidade formal e estilística ao texto brechtiano. Não há, por exemplo, considerando apenas o trecho citado, nenhuma correspondência semântica ao “Meu lindo!” na versão alemã da canção: os adendos líricos de Bandeira seriam, inclusive, um dos problemas de sua

tradução se considerarmos que, para o próprio Brecht, a Grucha deveria ser “mais cabeçuda que rebelde, mais dócil que bondosa, mais resistente que incorruptível, e assim por diante” (BRECHT, MB, 2010, p. 201).

A lírica dos músicos e do recitante, por sua vez, apontará ao leitor e ao espectador mais aspectos do que aqueles que podem ser imediatamente vislumbrados por meio da ação dramática. Ao prólogo, ouvimos, pela voz de uma personagem, que “Todas as discussões devem ser racionadas, o fumo está racionado e a discussão também” (BRECHT, MB, 2010, p. 42). Parece ser nesse sentido que a voz do recitante e dos músicos contribui com a nossa compreensão do todo ficcional. As contextualizações necessárias ao início da ação dramática, as motivações de algumas personagens, a apresentação breve dos eventos abrigados pelos saltos temporais da peça e as circunstâncias históricas e sociais que se desenrolam para além do olhar do espectador chegam até nós somente por meio destes cantos, que podem fazê-lo de maneira mais breve do que as possibilitadas exclusivamente por diálogos. Ou seja, trata-se de vozes que extrapolam os limites de uma individualidade; nesse sentido, expressando a maior complexidade do discurso, os versos que compõem a lírica do músico e dos recitantes são em geral mais longos, sendo também menos constantes no que diz respeito à quantidade de tônicas ou de sílabas poéticas – a extensão e a formalidade dos termos são as peças fundamentais à obtenção de seus efeitos. Pode-se verificar que Bandeira, em sua tradução, manteve essas diretrizes para a elaboração lírica que parte da voz destas personagens:

DER SÄNGER

Die Stadt liegt stille, aber warum gibt es
[Bewaffnete?
Der Palast des Gouverneurs liegt friedlich
Aber warum ist er eine Festung?
(BRECHT, 1971, p. 20)

RECITANTE

Toda a cidade está silenciosa, mas por que os
[soldados armados?
No palácio do Governador, tudo está em paz,
Mas então por que trincheiras?
(BRECHT, MB, 2010, p. 58)

Os polos líricos opostos – as manifestações de Grucha, que se articulam a partir de suas percepções, e as dos recitantes, que têm acesso tanto às percepções individuais de outras personagens quanto à totalidade do quadro social e histórico – constituem direcionamentos imprescindíveis ao leitor e ao espectador frente aos acontecimentos dramáticos. É por meio da lírica, inclusive, que nos é posto, de maneira direta ao fim da

peça, o ensinamento moral que a trama abriga – o de que as coisas devem caber aos que sabem fazê-las melhor. Nesse sentido, a realização da tradução por um poeta parece ser escolha muito acertada. Pesaram a favor desta opção a experiência de Bandeira como tradutor de teatro, suas traduções da lírica em língua alemã¹⁶ e o projeto nacional de entregar os textos de dramaturgos estrangeiros de maior peso literário a escritores em ascensão – uma reação à forma de lidar com a tradução de textos dramáticos no início do século XX:

Às vésperas da Revolução Nacionalista de 1930, Joracy Camargo afirmava que o escritor brasileiro vivia desanimado pelas dificuldades criadas com a barreira das traduções e as ‘adaptações’. Chamava-as de processo cômodo de ganhar dinheiro que afasta dos cartazes os verdadeiros escritores, substituídos por meia dúzia de rapazes que conhecem línguas estrangeiras e nem sempre conhecem a nossa. (WYLER, 2003, p. 102)

Nos anos 1960, num processo que teria como objetivo a reversão deste quadro e a valorização de peças traduzidas, as companhias passam a solicitar o trabalho de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Onestaldo Pennafort e, claro, Bandeira, para traduzirem textos de dramaturgos como Anouilh, Audiberti, Dumas, Pirandello, Tennessee Williams e Brecht (WYLER, 2003, p. 103). A vinculação das encenações a estas figuras relevantes da literatura nacional, além de constituir bom método de divulgação das montagens, marca a consagração de um movimento perceptível desde fins dos anos 30: o texto passa a ser encarado, em território nacional, como fundamento da arte teatral, contrapondo-se ao teatro para atores que prevalecia até então (WYLER, 2003, p. 103).

O texto como fundamento do acontecimento cênico: se essa compreensão já era preconizada por Shakespeare em *A tempestade*, é apenas a partir dos anos 30 que se instaura no teatro nacional, preparando terreno para o estabelecimento da modernidade em nossos palcos. A palavra que funda a ação dramática, entretanto, se elabora com base em pressupostos diversos daqueles do texto totalmente lírico ou prosaico – aspectos de

¹⁶ Quanto à tradução de textos dramáticos, além de tradução de *Macbeth*, de Shakespeare, publicada em 1961 pela Editora José Olympio, Bandeira também foi responsável por versões brasileiras da peça *Maria Stuart*, de Schiller, publicada pela Editora Civilização Brasileira em 1955, e do *Auto sacramental do divino Narciso*, de Sor Joana Inés de la Cruz, presente no segundo volume de sua coleção de *Poesia & Prosa* publicada pela Aguilar, em 1958. No que se refere à tradução de lírica alemã, Rilke, Goethe e Hölderlin se destacam entre os poetas traduzidos para o português por Bandeira em versões presentes no volume *Poemas traduzidos*, publicado em 1945 pela R. A. Editora.

composição que devem ser levados em consideração durante a tradução de peças teatrais. O que caracterizaria esses processos? Em que medida Bandeira, que “tinha mais interesse pela parte poética, literária”¹⁷, atende às solicitações desta modalidade de tradução?

Em primeiro lugar é preciso considerar a incompletude do texto dramático, cuja realização é efetivada apenas por meio de uma *performance*. Susan Bassnett, em *Translation Studies*, menciona a dificuldade em compreender esta característica que se verifica entre a crítica especializada em tradução – dificuldade que justificaria a negligência a que são submetidos textos dramáticos traduzidos, muitas vezes analisados com base nos mesmos pressupostos que conduzem o estudo de outros gêneros textuais.

O sistema linguístico deve ser elaborado em consonância com a função que admitirá – e sendo apenas um dos dispositivos acionados para o acontecimento cênico, o texto dramático não deve ser encarado como uma unidade completa. Bassnett, retomando Ubersfeld, menciona que texto e *performance* não devem ser pensados separadamente: assim como em outros itens que compõem uma montagem, como atuação, criação de cenário, iluminação, direção e sonorização, se atenderão certos requisitos impostos pelo texto, também a elaboração textual deve atender a solicitações destes outros componentes. Ao atender a certos princípios e vincular-se, assim, organicamente à encenação, sem ser visto com supremacia em relação aos outros elementos, o texto atinge o estatuto que se espera de um texto dramático.

Ou seja, não se podem perder de vista, diante da tradução teatral, a relação que se estabelece entre as dimensões do texto e as da representação – entre as dos signos verbais e as dos não verbais. José Roberto O’Shea, em acordo no que diz respeito à relativização da autonomia do texto teatral, focaliza o papel do diálogo para pensar o entrecruzamento entre elementos linguísticos e extralinguísticos que se verifica em uma encenação:

[...] excetuando-se as didascálias, trata-se de uma escritura destinada a ser falada, gritada, sussurrada, salmodiada e *ouvida*, uma *conversa estilizada* que se destina a ser representada, um discurso oral a ser enunciado pela voz humana em interação. Ou seja, o modo de expressão do teatro, conforme aponta Ryngaert, invocando Ezra Pound, ‘não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras’.
(O’SHEA, 2009, p. 111)

¹⁷ PÉCORA, José Renato. À meia distância. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 jul. 2002. Entrevista concedida a Caio Caramico Soares. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200208.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

Neste sentido, O'Shea destaca aquele que considera ser o elemento mais importante para a prática da tradução de teatro: a atenção à relação entre os emissores e os destinatários que compõem o grupo de personagens. Se, em cena, "falar, enunciar, ouvir e retrucar é *atuar*; falar, dialogar, é *fazer*" (O'SHEA, 2009, p. 111); se a palavra que se situa cenicamente é (inter)ação, "no teatro falado a questão do diálogo é exacerbada, precípua, autônoma" (O'SHEA, 2009, p. 112) e, assim, interessa especialmente ao tradutor de teatro observar, nos indivíduos que povoam o texto teatral, coordenadas sociais, históricas, nacionais, subjetivas etc.

Bandeira ateu-se a essas questões. Ao longo da leitura de sua versão para *O círculo de giz caucasiano*, a escolha das palavras é muito reveladora no que diz respeito às relações entre as personagens. O clima de concorrência, e não de cooperação, entre os dois médicos que atendem Miguel quando a criança ainda está sob os cuidados de sua família rica e não de Grucha, por exemplo, é revelado de maneira que evidencia minúcias de uma relação pautada pela hipocrisia – boa indicação do tom que pode ser adotado pelos atores:

MULHER DO GOVERNADOR Ele tossiu! Ouviste, Georgi? *Agressiva, aos dois médicos, dois homens muito dignos, em pé atrás do carrinho da criança.* Ele tossiu.

PRIMEIRO MÉDICO *ao segundo* Posso lembrar-lhe, Niko Mikadze, que eu fui contra o banho morno? Um pequeno erro, Excelência, quando se dosou a água do banho.

SEGUNDO MÉDICO *igualmente muito cortês* Não posso absolutamente partilhar o seu ponto de vista, Mikha Loladze, a temperatura da água do banho era a indicada pelo nosso caro, pelo nosso grande Michiko Oboladze. Antes quero crer que foi alguma corrente de ar durante a noite, Excelência. (BRECHT, MB, 2010, p. 54)

Além de se mostrar atento ao trabalho que se deve empreender para que os efeitos obtidos pelo texto original ao momento de sua encenação se aproximem daqueles que se possam obter ao vertê-lo para outra língua e cultura – o que prova ao traduzir a expressão de desespero "Ogottogottogott" (uma repetição de "Oh Deus!", se traduzido literalmente) por "Virgemaria! Virgemaria!" – Manuel Bandeira é também elogiado por conseguir, mesmo nos versos, fazer com que sua tradução seja facilmente comunicada à plateia pelos atores e pelas atrizes (PÉCORA, 2002). Uma conquista facilitada pela proposta moderna, da qual partilhava nosso poeta, de inserir, na literatura, registros mais coloquiais, que se aproximem da fala.

Se pensarmos, enfim, que a tradução adequada para o texto teatral é aquela que se empreende de forma colaborativa, contendo em si indicações que auxiliem no desenvolvimento de mais dimensões da totalidade cênica, *O círculo de giz caucasiano* de Manuel Bandeira se mostra como um bom exemplo desta realização. Articulando, em sua tradução, cuidados necessários para evitar a censura e outras complicações políticas, o poeta conseguiu fazê-lo ao mesmo tempo em que compôs uma lírica que preserva traços formais caros ao projeto modernista. Quanto ao contexto social e cultural do público-alvo, a consideração do tradutor a este respeito superou o uso de palavras adequadas, lançando, também, à companhia responsável pela montagem - o TNC - indícios fundamentais à composição da tessitura dramática.

Referências

ANAN, Sylvia Tamie. Influências alemãs na poesia bandeiriana: o teatro de Brecht. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1, 2010, **Anais**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. Disponível em: <<http://anais2010.cielli.com.br/downloads/329.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. Nova York: Routledge, 2002. Disponível em: <[http://www.data.ulis.vnu.edu.vn/jspui/bitstream/123456789/2911/1/Translation_Studies,_3rd_Ed_-_Bassnett,_Susan_\(Routledge\).pdf](http://www.data.ulis.vnu.edu.vn/jspui/bitstream/123456789/2911/1/Translation_Studies,_3rd_Ed_-_Bassnett,_Susan_(Routledge).pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2018.

BRECHT, Bertolt. **Der kaukasische Kreidekreis**. Baden-Baden: Suhrkamp Verlag, 1971.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **O círculo de giz caucasiano**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRECHT, Bertolt. O círculo de giz caucasiano. Trad. Geir Campos. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Volume 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

LIMA, Marcelo Fernando de; SOUZA, Maurini de. O hibridismo no olhar do tradutor: a arte e a comunicação em versões de *O círculo de giz caucasiano* para o português. **Scripta Uniandrade**, v. 15, n. 3, Curitiba, 2017, p. 44-59. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/713/665>>. Acesso em: 26 set. 2018.

MALNIC, Margot Petry. Algumas observações sobre a recepção de Brecht no Brasil. **Fragmentos**, v. 5, n. 1, p. 173-180, 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/4915>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

MASON, Fran. **The A to Z of postmodernist literature and theater**. Plymouth: Scarecrow Press, 2007. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=vJRJKXy3_cgC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=The+A+to+Z+of+Postmodernist+Literature+and+Theater&source=bl&ots=YyxWKRdV5b&sig=Nk7uZmAWPtTH3sXC2LJNHw0zIw&hl=pt-PT&sa=X&ei=nsI9Ud_2Jj4APvvIDQCQ&redir_esc=y#v=onepage&q=The%20A%20to%20Z%20of%20Postmodernist%20Literature%20and%20Theater&f=false>. Acesso em: 28 abr. 2018.

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. Brecht: estranhamento e aprendizagem. **Revista JIOP**, Maringá, n. 1, p. 9-17, 2010. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/montagnari.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2018.

O'SHEA, José Roberto. Inter(ação), performance e tradução de/para teatro: alguma teoria e alguma prática. In: VERSIANI GALERY, Maria Clara; DIVINA PERPÉTUA, Elzira; HIRSCH, Irene (Org.). **Tradução, vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

PÉCORA, José Renato. À meia distância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 jul. 2002. Entrevista concedida a Caio Caramico Soares. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200208.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

PÉCORA, José Renato. José Renato fala sobre Círculo de Giz. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 7 ago. de 1963. P. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski. Disponível no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

WÄCHTER, Lars. **Die Entwicklung Bertolt Brechts zum Marxisten und der Einfluss des Marxismus auf sein dramatisches Werk unter besonderer Berücksichtigung der 'Lehrstücke', insbesondere der 'Maßnahme'**. Tese. 2003. 110 p. Universität Kassel. Kassel: Grin, 2003.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Submetido em: 31 jul. 2018 – Aprovado em: 05 set. 2018