UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

SANDRA CRISTINA SOUZA CORRÊA

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TRADUÇÃO DA *OPERA WONYOSI*

Salvador

2012

SANDRA CRISTINA SOUZA CORRÊA

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TRADUÇÃO DA *OPERA WONYOSI*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio

Salvador

2012

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Corrêa, Sandra Cristina Souza.
O processo de criação da tradução da Opera Wonyosi / Sandra Cristina Souza Corrêa. - 2012.
110 f. : il.

Orientadora: Profª. Drª. Sílvia Maria Guerra Anastácio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Soyinka, Wole, 1934-. Opera Wonyosi. 2. Tradução e interpretação. 3. Criação genética. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Anastácio, Sílvia Maria Guerra. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 801.959
CDU - 801.73

SANDRA CRISTINA SOUZA CORRÊA

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TRADUÇÃO DA OPERA WONYOSY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Data de aprovação:

Salvador, 29 de março de 2012.

Componentes da Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Silvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)
(Orientadora)

_____

Profa. Dra. Cleise Mendes (UFBA)
(Membro)

_____

Profa. Dra. Rosa Borges (UFBA)
(Membro)

A Reginaldo Filho, pelo seu estímulo.

Às minhas filhas, Carolina e Ingride, pelo seu apoio.

À minha mãe, Olívia e a minha irmã, Gleidis pelo carinho.

A meu pai Ari (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

A Deus, por cada dia abençoado em minha vida.

A Universidade Federal da Bahia (UFBA), pela oportunidade de desenvolvimento e aprendizado.

A Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio, pela paciência, dedicação e competência no exercício de sua profissão. A determinação contagiante com que conduz o seu trabalho deve ser enfatizada por cada aluno que hoje faz um profissional. O eterno agradecimento é merecido.

Ainda no âmbito acadêmico, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida nos últimos 18 meses, sem a qual não teria sido possível a minha dedicação total ao presente trabalho.

Aos colegas de curso da UFBA, pelos momentos compartilhados nas aulas e fora delas.

Ao pessoal da Secretaria de Pós-graduação da UFBA, pelo apoio.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta dissertação.

CORRÊA, Sandra Cristina Souza. O processo de criação da tradução da *Opera Wonyosi*. 110f. Il. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

Opera Wonyosi (1977) de Wole Soyinka (1934-), texto dramático (1981) escrito em inglês e traduzido(2009-2010) para o português pelo grupo de pesquisa PROSOM do Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal da Bahia, coordenado pela professora Sílvia Maria Guerra Anastácio. O texto traduzido é base para o roteiro da Leitura Dramática *Opera da Malandragem* apresentada no Teatro Martim Gonçalves (out.2010) e o para o audiolivro *Opera dos Espertos* (2011). As versões da tradução foram realizadas no formato digital e resgatas das caixas de *email* das tradutoras para realização deste estudo. O resgate *online* dos documentos digitais possibilitou o acompanhamento do processo de criação da tradução segundo a orientação teórico-metodológica da Crítica Genética e do(s)Estudo(s) de Tradução. De um elenco de nove cenas, um apêndice e um glossário, apresenta-se o dossiê genético composto das cenas Um e Dois com descrição dos relatos da gênese tradutória, ateliê de tradução e apresentação da cronologia do processo de tradução. Os momentos genéticos apresentados neste estudo apontam para a identidade nigeriana ficcionalizada pelo texto de Wole Soyinka e retomada pelas tradutoras no texto traduzido da *Opera Wonyosi*.

Palavras-chave: Crítica Genética Tradução. Opera Wonyosi.

CORRÊA, Sandra Cristina Souza. Creation in Process: the translation of the *Opera Wonyosi*. 110f. Il. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

Opera Wonyosi (1977) of Wole Soyinka (1934 -), dramatic text (1981) written in English and translated (2009-2010) for the Portuguese by PROSOM- research group of the Department of German studies at The Federal University Bahia, coordinated by Professor Silvia Maria Guerra Anástacio. The translated text is the basis for the screenplay of Dramatic Reading *Opera da Malandragem* presented in Martim Gonçalves Theater (out.2010) and for the audiobook *Opera dos Espertos* (2011). The versions of the translation produced in digital format and retrieved from the translators 'email boxes. The download of these digital documents enabled the monitoring of the process of creating the translation according to the theoretical-methodological and Genetic Criticism and Translating Studies. From a cast of nine scenes, a glossary and an appendix are presented in the genetic dossier the scenes One and Two with reports describing the genesis of translating, translation workshop and presentation of the chronology of the translation process. Genetic moments are presented in this study pointing out to the identity Nigerian fictionalized in Wole Soyinka' s text and resumed by the translators in the translated text *Opera Wonyosi*.

.

Key words: Genetic Criticism. Translation. *Opera Wonyosi*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Entrevista com Carla Souza: título muda durante reunião.	27
Figura 2 -	Entrevista com Raquel Borges: título	28
Figura 3 -	Informações de *email*	31
Figura 4 -	Imagem de email contendo cena anexada	31
Figura 5 -	Rascunho do prefácio com comentários	32
Figura 6 -	*Email* enviado por Raquel Borges para Paulo Trocolis	34
Figura 7 -	*Email* para Gideon Rosa e outros elementos do grupo	34
Figura 8 -	Músicas reunidas ao texto traduzido	35
Figura 9 -	Fase pré-redacional	38
Figura 10-	Anexos contidos no email da fase pré-redacional	38
Figura 11 -	Primeiro jato tradutório	40
Figura 12 -	Opções separadas por /	41
Figura 13 -	Opera Way-Out	42
Figura 14 -	Comentários de revisão a margem do texto	43
Figura 15 -	Pesquisa relativa ao vocabulário	44
Figura 16 -	Ajustes para a língua alvo ou de chegada	45
Figura 17 -	Anexos enviados em conjunto	46
Figura 18	Tradução começa antes do previsto	47
Figura 19 -	Primeira versão da *Opera Wonyosi* completa	49
Figura 20-	Prefácio	50
Figura 21-	Cena UM	52
Figura 22-	Cena DOIS	52
Figura 23-	Opera Wayo	72
Figura 24 -	Alhaji	75
Figura 25 -	Alhaja	75
Figura 26 -	Fac-símile da versão final-Tecido Wonyosi	77
Figura 27 -	Fac-símile – Casamento de Polly e Mack	80

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Lista de operadores genéticos	18
Quadro2	Símbolos utilizados no processo tradutório	25
Quadro 3	Data de início de cada parte da tradução	48
Quadro 4 -	Momentos genéticos - *Opera Way Out*	73
Quadro 5 -	Momentos genéticos - Sociedade Nigeriana	74
Quadro 6 -	Momentos genéticos - País transgressor	76
Quadro 7 -	Movimentos genéticos - Tecido Wonyosi	78
Quadro 8 -	Momentos genéticos - Provérbios.	79
Quadro 9 -	Momentos genéticos – Casamento de Polly e Mack.	81

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2 CRITICA GENÉTICA E TRADUÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO	15
2.1 CRÍTICA GENÉTICA	18
2.1.1 Operadores Genéticos	18
2.1.2 Edição Genética	19
2.2 A TRADUÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO	22
2.3 A CRITICA GENÉTICADEIXA MARCAS NA TRADUÇÃO	24
3 PROCESSOS DE TRADUÇÃO DA ÓPERA WONYOSI	25
3.1 RESGATE DAS VERSÕES DA TRADUÇÃO	26
3.2 RELATOS DA GÊNESE TRADUTÓRIA	27
3.2.1 Apresentação das versões	36
3.2.2 Apresentação das Cenas Um e Dois	37
3.3 ATELIÊ DE TRADUÇÃO	38
3.4 ORDEM CRONOLÓGICA	47
3.4.1 Cronologia das Cena UM e Dois	50
3.5 DOCUMENTOS DA GÊNESE: PREFÁCIO, CENA UM E CENA DOIS	50
3.6 FAC-SÍMILE DA TRADUÇÃO	53
4 ÓPERA WONYOSI VISTA COMO FÊNIX BRASILEIRO	62
4.1 FUNÇÃO DA ÓPERA WONYOSI DE WOLE SOYINKA	63
4.2 FUNÇÃO DA ÓPERA WONYOSI TRADUZIDA	70
4.3 IDENTIDADE NIGERIANA NO PROCESSO CRIATIVO	72
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERENCIAS	84
ANEXOS	88

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O homem é o único animal capaz de criar símbolos e se utilizar deles para associar significados a todas as coisas possíveis de se ver, sentir, ouvir, tocar ou cheirar. E é através desses símbolos, que se torna possível transmitir a cultura de geração a geração.

Para discutir a problemática gerada pelo presente estudo, foram úteis os pressupostos teóricos sugeridos por Almuth Grésillon (2007) e Marc de Biasi(2000), que abordam o manuscrito dos escritores como objeto material, cultural e de conhecimento. Esses manuscritos desvelam um pouco da estrutura interna e misteriosa do tecer de uma obra de arte, incitando e aguçando a curiosidade do leitor interessado a enveredar pelos caminhos traçados e percorridos, ao longo do labor do artista.

O labor que é objeto deste estudo é o processo da tradução para o português do texto dramático de Wole Soyinka, *Opera Wonyosi.* Essa tradução foi a primeira do referido texto de Soyinka em língua portuguesa, passada, posteriormente, para uma mídia sonora. Esse veículo foi o escolhido para levar os ouvintes de nossa língua materna a conhecer um dos trabalhos teatrais mais famosos do autor nigeriano.

Wole Soyinka (1934-), Nobel de Literatura de 1986, é conhecido nos meios acadêmicos pelo papel que desempenha como professor de literatura comparada na Universidade de Obafemi Awolowo e por sua identidade multifacetada de poeta, escritor, crítico e pessoa pública em seu país. Entretanto, é sob as vestes de dramaturgo ativista que Soyinka, um autor contemporâneo que lida com problemas políticos da atualidade, mais se aproxima de seu povo, ao apresentar sua etnia, cultura, seu mundo. A *Opera Wonyosi,* encenada pela primeira vez em 1976, é um musical que usa a linguagem popular como ferramenta de alerta contra a tirania, a corrupção e, também, como forma de destaque para os fatores políticos da época.

Interessados na produção do autor pós-colonialista africano, dois grupos, um da Escola de Teatro e outro do Departamento de Línguas Germânicas da Universidade Federal da Bahia, unem-se na tarefa interdisciplinar de produzir uma leitura dramática e um audiolivro a partir da tradução da *Opera Wonyosi* de Wole Soyinka para a língua portuguesa. Metas alcançadas, a leitura dramática levou ao palco do teatro Martim Gonçalves (Teatro da UFBA) no dia 26 de outubro de 2010, a *Opera dos Malandros* e, em 2011, foi gravada a *Opera dos Espertos*

em audiolivro. Ambos os roteiros foram elaborados a partir da tradução realizada por integrantes do Grupo Pro.Som.[1]

No âmbito dos estudos dos processos de criação, coloca-se como questão desta pesquisa analisar os manuscritos de tradução da *Opera Wonyosi* de Wole Soyinka a partir das marcas deixadas pelo grupo de tradução, em suas várias fases de reformulação do texto para a língua e cultura de chegada. Diante das especificidades do objeto de estudo, buscou-se, nesta dissertação, verificar a viabilidade de analisar tal processo criativo tradutório e confirmar a hipótese de que uma tradução não carrega tão somente marcas do texto fonte; mas sobretudo, apresenta traços da cultura de chegada onde o texto será lido ou ouvido, considerando-se esse trabalho como uma tarefa coletiva, orquestrada pelo professor responsável do projeto..

O fato de lidar com um objeto de estudo inovador no campo da crítica genética por se tratar de manuscritos inteiramente digitais, levantou-se a questão de como se fazer o resgate de tais documentos a fim de constituir um dossiê genético ou um conjunto de documentos digitais que atestassem a gênese do referido trabalho de tradução. Questionou- se, ainda, de que maneira o conjunto de documentos reunidos seria capaz de revelar tal processo criativo a partir do cotejo entre as versões tradutórias realizadas pelo grupo de tradução.

Para isso,, buscou-se evidenciar o *modus faciendi* da obra no tocante à observação das operações de tradução realizadas durante o processo em questão. Essas operações tornaram-se manifestas pelo seu levantamento, ao longo do processo tradutório, observando-se a sua recorrência em todas as versões registradas.

Lançado o desafio, foi primeiro necessário articular os campos de estudo da Crítica Genética e da Tradução a fim de buscar os necessários suportes teórico-metodológicos da pesquisa proposta; nesse momento, foi feito um levantamento da fortuna crítica que já existia sobre a articulação desses dois campos do saber, visando fundamentarmos o presente trabalho Em seguida, com o suporte da metodologia da Crítica Genética, buscou-se formas de ler os manuscritos a partir do conjunto dos documentos de trabalho recenseados e localizados nos arquivos dispersos dos tradutores. Os documentos genéticos, que comportavam os movimentos da tradução realizada, levaram a um entendimento de como ocorreu tal atividade tradutória. Curioso observar que a cronologia desses documentos vem manifestado através do seu salvamento como documento do *Word*, que mostra inclusive a extensão desses arquivos. Por fim, após a imersão em uma variedade de documentos digitais, em cuja teia era possível

[1] Grupo de Tradução,Processo de Criação de Mídias Sonoras da UFBA.

observar a existência de uma fecunda desordem, foi possível inferir os processos de invenção, escritura e transformação, ocorridos ao longo do projeto de tradução analisado.

De modo que este texto se iniciou, após a introdução, com a aproximação dos campos da crítica genética e da tradução na seção 2 intitulada **CRÍTICA GENÉTICA E TRADUÇÃO,** fazendo uma breve incursão por esses espaços do saber. Um mosaico composto pela junção de ambos os campos serviu como pano de fundo desse estudo, que muito se beneficiou com os pressupostos e critérios de trabalho da Crítica Genética.

Na seção 3, **PROCESSOS DE TRADUÇÃO DA *OPERA WONYOSI***, foi feito o recenseamento do conjunto de documentos deixados pelos tradutores e, foi a partir desse acervo que se pode buscar aproximações sobre a forma como essa tradução foi gerada. A tarefa de resgatar as versões da tradução do ambiente virtual demandou uma rotina de trabalho nada peculiar ao geneticista acostumado a trabalhar, sobretudo, com o suporte papel; assim, essa abordagem exigiu a adaptação desse *modus faciendi* a todo um espaço tecnológico que se descortinava. Mas, superados os estranhamentos causados pelas adaptações necessárias, nesta seção, os relatos da gênese tradutória foram coletados através da reunião das versões resgatadas. Esses documentos traziam índices, que apontavam para um dinâmico ateliê de tradução e tal espaço íntimo de trabalho foi se revelando, as poucos. Transitando pelo espaço virtual, os documentos de processo em questão deixaram suas marcas nas versões analisadas, propondo uma nova materialidade para os estudos genéticos, tão afeitos aos avanços tecnológicos da contemporaneidade.

Na seção 4 deste estudo dissertativo, intitulada, ***OPERA WONYOSI* VISTA COMO FÊNIX BRASILEIRO,** foi possível registrar, a transformação nas análises das versões estudadas, as escolhas e decisões do time tradutório, ao buscar negociar sistemas linguísticos, sociais, religiosos, políticos da cultura de partida e da cultura de chegada. as funções que seriam desempenhadas pelo texto traduzido do inglês para o português e para outra mídia foram discutidas, sempre com base no trânsito entre os campos do saber da Crítica Genética e da Tradução. Nesta proposta, a identidade nigeriana e sua recriação dentro do processo criativo tradutório recebeu especial atenção, buscando-se suas marcas nas versões analisadas.

Seguem as **CONSIDERAÇÕES FINAIS,** um espaço em que se observou como os estudos desses manuscritos virtuais ainda se encontram incipientes e em aberto, diante da infinidade de rumos que os avanços tecnológicos prometem descortinar, à cada dia. Ao final do trabalho as **REFERÊNCIAS** indicam as fontes consultadas e em ANEXO são sugeridas

algumas leituras complementares tais como as Cenas UM e Dois da Opera Wonyosi tanto em português quanto em inglês.

2 *OPERA WONYOSI* E ESTUDOS DE CRÍTICA GENÉTICA E TRADUÇÃO

A fim de delimitar a área de atuação deste estudo, seguem algumas considerações teóricas.

2.1 CRITICA GENÉTICA

A chegada da coleção dos manuscritos de Henri Heine à Biblioteca Nacional da França em 1966 (GRÈSILLON, 2007, p.15) e a criação do CNRS – Conseil National de la Recherche Scientifique, unida à necessidade de criar uma equipe encarregada de classificar, explorar e editar essa coleção, foi a conjunção de fatos necessários e suficientes para criar uma forma inovada de se estudar este tipo de documentos. Segundo Almuth Grésillon[2] (1991), tais fatos motivaram Louis Hay, ainda em 1968, a teorizar sobre a dimensão histórica do escrito, a ponto de publicar no jornal *Le monde* um artigo intitulado *Manuscritos, para que fazer*. Olhares voltados para a imagem de composição do texto se deram conta da importância de preservação desse objeto material, cultural e de conhecimento.

Se Grésillon (1991) destaca que o nascimento da crítica genética fez-se sem ambição teórica e desmembrada da tradição filológica, para Marc de Biasi (2000), o objetivo era um resgate "ao prazer do texto" e a promessa de "*observer la struture plaine et vivante d'une écriture à l'état naissant, son développment, ses metamorfoses, la formation progressive de l'ouvre"*[3](BIASI, 2000, p.7) . Assim, a observação de uma escritura em forma nascente e sua transformação progressiva até o estado final da obra torna-se o alvo de estudo da Crítica Genética.

Este novo olhar sobre a obra à luz dos rascunhos, ou documentos de trabalho como menciona a pesquisadora Grésillon, chega ao Brasil na década de oitenta. Este novo olhar foi trazido por Philipe Willemart que portava consigo um conjunto de dados, incluindo os

[2] GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética.
[3] Observar a estrutura plena e viva de uma escritura em estado nascente, seu desenvolvimento, suas metamorfoses, a formação progressiva da obra. Traduçao de Marie-Hélène Paret Passos.

manuscritos de Marcel Proust (1871-1922), que gera estudos ainda longe de se esgotarem, tal sua complexidade. Sobre este fato, comenta Cirillo (2009, p.17):

> Esses estudos chegam ao Brasil em 1985, na Universidade de São Paulo. Permaneciam, entretanto, os estudos dos mistérios que envolviam os manuscritos literários. O trabalho era ordenação, classificação e interpretação dos materiais.

Desde então, o método da Crítica Genética tem diversificado seu alvo de estudo e não mais se limita a buscar traços de uma dinâmica apenas em textos escritos. Obras de arte em diferentes formas de apresentação tornam-se objetos de estudo para os interessados em tornar evidente o mecanismo de constituição destes trabalhos artísticos.

Descrever esse mecanismo requer um trabalho investigativo, determinado e organizado na busca de itens que atestem o processo criativo. Assim, deve-se recolher e lidar com materiais diversos que apontem para o modo de fazer artístico. Tais evidências quando reconhecidas como partes sequenciais e complementares de um todo, vão constituir a gênese da obra estudada. Sobre tal gênese Grésillon (1994, p.100) explica:

> De manière très globale, on admettra par hypothèse que toute gènese traverse successivement trois phases diferentes (attestées ou non): une phase prérèdactionnelle, comportant recherches documentaires, notes programmatiques, scénairios, plans et ébauches, puis une phase rédactionnelle, comportantles les diferentes étapes de l'élaboration textuelle, enfin une phase de mise au point, comportant des manuscrits et rapuscrits entièremente textualisés et peu raturés, des mises au net, des copies definitives (autografes ou non), des correction d'épreuvess ou d'édition.[4]

De uma forma geral, toda gênese segue uma sequência que se apresenta composta por etapas que se constituiem em um instigante quebra-cabeça cuja imagem que se pretende

[4] De maneira muito ampla, será admitida a hipótese de que toda gênese atravessa sucessivamente três fases distintas (atestadas ou não): uma fase *pré-redacional*, comportando pesquisas documentais, notas programáticas, roteiros, planos e esboços, seguida uma *fase redacional,* comportando as diferentes etapas da elaboração textual. Enfim, uma *fase de elaboração*, comportando manuscritos e textos datilografados inteiramente textualizados e pouco rasurados, cópias passadas a limpo, cópias definitivas (autógrafas ou não), correções de provas ou de edições. Tradução nossa

montar é o próprio processo de criação da obra estudada. Por documentos de processo, entenda-se toda informação material que possa dar notícias sobre a gênese, sendo uma peça dessa gênese. Por mais estranho que possa parecer, independente do número de peças que se consiga para a montagem desse quebra-cabeça, este nunca vai se configurar por completo. A montagem, geralmente, não esgota a gama de documentos envolvidos em um processo artístico, posto que é possível que exista algum documento mais antigo, ou desconhecido. Esse manuscrito ou não, que com a sua identificação de pertencente a determinado processo, possa a qualquer momento ser inserido ao conjunto de documentos que já compunham a gênese. Desta relação de documentos, aqueles que se apresentam como testemunho intimamente ligado à obra e são oriundos do trabalho do artista, como versões e rascunhos da obra, fazem parte da gênese interna da obra, que segundo Grésillon, compõe o cerne da Crítica Genética. Por outro lado, a gênese externa é representada pelo grupo de documentos oriundo de outras fontes: amigos, entrevistas, cartas, diários, autobiografias e etc (GRÉSILLON 1994, p.100).

> Que l'on nous comprenne bien: il ne s'agit point d'etendre la notion de gênese jusqu'à vouloi lui faire embrasser toute l'archèleologie du savoir; quand nous parlons de documents de génese externe, nous désignons simplement des documents dont il est prouvé qu'il son de la main ou de la bouche de l'auteur ou que l' auteur les a lus, regardes ou entendus, proférè, ou enfin, qu'ils constituent des témoignages de tiers, prodits dans le contexte direct de l'écriture d'une oeuvre dèterminèe.[5]

A rigor não se pode afirmar quando o artista começou sua obra, posto que o momento da ideia geradora dificilmente será marcado. Os documentos de processo servem como delineadores de uma forma de trabalho e esta não tem nem obrigatoriedade, nem intenção de ser lógica ou sequer linear, apenas segue o seu curso em direção á obra de arte.

As experimentações realizadas pelo artista deixam impressões nas várias etapas de constituição da obra. As incertezas e acertos, assim como as mudanças de rumo durante a elaboração, precisam ser apresentados de forma a facilitar a compreensão daqueles que se habilitarem a acompanhar o movimento de escritura da obra. Com o intuito de decifrar os

[5] Que fique claro: não se trata de estender a noção de gênese até abarcar toda a arqueologia do saber: quando falamos de documentos de *gênese externa,* designamos simplesmente documentos comprovadamente da mão ou da boca do autor ou que o autor tenha lido, visto ou ouvido, preferido ou, enfim, que constituam testemunhos de terceiros, produzidos no contexto direto da escritura de uma obra determinada. Tradução nossa

documentos que compõem uma obra, sinais que simbolizam os movimentos realizados pelo artista são inseridos nesses documentos. Estes sinais são denominados operadores genéticos e são utilizados quando é necessário mostrar ou esclarecer os tipos de ações realizados pelo artista em sua atividade criativa. Seu emprego é comum em alguns tipos de transcrição.

2.1.1 Operadores Genéticos

A fim de padronizar o tipo de simbologia utilizada pelo grupo de pesquisa em crítica genética da UFBA foram estabelecidos os seguintes símbolos, adotados também por mim nesta pesquisa:

Quadro 1: Lista de operadores genéticos.

[ ]	Eliminação
< >	Acréscimo
/?/	Inferência
>>	Acréscimo na margem direita
<<	Acréscimo na margem esquerda
⩛	Acréscimo na margem inferior
⩓	Acréscimo na margem superior
⩓̄	Acréscimo na entrelinha superior
⩛̲	Acréscimo na entrelinha inferior
Ω	Deslocamento de parágrafo
@	Busca na internet
{ }	Comentários do pesquisador
†	Ilegível
(*sic*)	Transcrição literal

//	Opções

Fonte: Grupo de Crítica Genética da UFBA, 2011.

A utilização destes símbolos vai depender do tipo de obra a ser estudada e está estritamente ligada às necessidades do editor dos documentos. Assim, também dependerá do tipo de documentos a ser estudado. A lista apresentada acima foi estabelecida a partir da leitura de estudos documentais já realizados por pesquisadores e visou atender as exigências gerais e específicas dos diversos tipos de documentos que possam ser analisados. Não obstante, ela permanece passível de acréscimos à medida que novos símbolos sejam necessários para representação de outros movimentos genéticos.

2.1.2 Edição Genética

Realizar um levantamento documental e descrever a gênese de uma obra de arte de forma organizada que leve em conta a cronologia da obra é permitir a criação de um instrumento de conhecimento. Este pode proporcionar a muitos leitores a oportunidade de adentrar na oficina do artista, além de garantir a preservação dos seus manuscritos, objeto material, cultural e de conhecimento. Assim, uma organização textual que descreva a gênese de uma obra é denominada edição genética e deve, segundo Grésillon (2007, p.171) reproduzir os documentos genéticos da obra, apresentando a cronologia da ordem de redação de forma que constem as anotações dão percurso da gênese. Uma cópia idêntica (fac-símile) dos documentos de processo deve fazer parte dessa edição e caso estes apresentem impedimento à leitura, deve-se providenciar uma transcrição que quando colocada face a face com o documento de gênese permita eliminar o impedimento à leitura. Sobre as edições genéticas Biasi (2000, p.69) declara:

> Les *éditions génetiques* visent la publication de manuscrits em donnant a voir le travail de 1écrivant. L'édition genétique n'a pas pour objet la publication d'une oeuvre textuelle, mais l'édition de ce que ice trouve à sont amont: um certain état, inachevé et encore virtuel, de l'écriture.[..] ...l'édition de manuscrits consiste á publier dans l'ordre chronologique de

> leur formation les states qui correspondente à la phase rédactionelle de l'avant texte (scénarios développés, ébauches, brouillons, mises au net)[6]

O conjunto de documentos que atestam a gênese da obra e que é coletado, selecionado e organizado, compõe o prototexto da obra. Este, por sua vez, se configura a partir do olhar daquele que o organizou, a fim de elaborar uma edição genética.

Como o objetivo do estudo genético é elucidar o interior do trabalho do escritor, os tipos de edição têm uma gama de variedade, mas se constituem conforme uma orientação escolhida. A edição horizontal se aplica à publicação de documentos que se reportam a uma fase precisa da criação ou a um momento delimitado do trabalho do escritor e não necessariamente ligada a alguma fase redacional do autor, conforme diz Biasi (2000, p.70). Sendo assim, na edição horizontal a meta é evidenciar um determinado momento dentro do processo de escritura.

Quando o interesse do editor volta-se para a reconstituição do processo de escritura como um todo, uma edição vertical se configura. Nesta situação, a cronologia do processo, assim como o levantamento das fases de escritura torna-se a meta do estudo. Tal modalidade de edição não evidencia um determinado momento do processo, mas o processo redacional como um todo. Conforme Biasi (2000, p.81-82), esta atenção ao processo de escritura pode se dar de forma integral, seletiva ou parcial.

A edição vertical foca o encadeamento das fases de elaboração da obra e, como enfatiza Biasi (2000, p.69), um dos principais problemas de uma edição genética é sua dimensão visto que o número de documentos de processo pode ser de dez a trinta vezes maiores que a extensão da própria obra. Desta forma, a edição vertical integral tem sido, geralmente, considerada no contexto de pequenos trabalhos.

Em estudos nos quais algum aspecto específico se encontre disperso e recorrente na cronologia do processo de escritura do autor pode-se realizar uma edição vertical seletiva, onde o aspecto a ser observado é destacado e uma seleção dos dados relevantes é editada. Essa forma de edição ajusta-se aos dossiês genéticos que apesar de lacunares, permitem a observação das fases redacionais do autor.

---

[6] A edição genética não tem como objeto a publicação de uma obra textual, mas a edição do que se encontra aquém: um certo estado inacabado ou ainda virtual, da escritura.[...] ... a edição de manuscritos consiste em publicar, na ordem cronológica de sua formação, as camadas de escritura que correspondem à fase redacional do prototexto (roteiros desenvolvidos, esboços, rascunhos, passagens a limpo). Tradução nossa

O encadeamento das fases de escritura da obra pode ainda ser apresentado em uma edição vertical parcial. Nessa forma de edição, em que o interior de um dossiê genético completo, porém volumoso é selecionado, permite-se a focalização em um seguimento de pequena dimensão.

Dentre as possibilidades de edição oferecidas, optou-se neste estudo da tradução da *Opera Wonyosi* por uma edição vertical parcial (que atende à solução do volume do objeto de estudo) e seletiva, onde aspectos específicos do dossiê são evidenciados.

Marc-Biasi (2000, p.30) denomina dossiê genético os documentos e manuscritos que reportam à gênese do produto artístico que se pretende estudar. Para compor um dossiê genético de uma produção textual que usa o computador como suporte e a internet como local de transito e de armazenamento, torna-se útil utilizar esses mesmos recursos como fonte para o resgate de rastros e pistas do processo de construção do texto. Em se tratando de arquivos digitais, Cirillo (2009, p. 21-22) comenta sobre as principais caraterísticas desta modalidade de documentos:

> [...] os arquivos digitais, bem como os estudos tridimensionais,[...] funcionam como documentos móveis, posta a sua mobilidade e seu uso como suportes para anotações de ideias, acertos e projetos. Assim como os documentos dos escritores, esses suportes trazem consigo diferentes sistemas semióticos, dentre os quais estão os textos verbais, visuais e alfa numérico, com predominância dos textos visuais. As mídias contemporâneas ligadas à estética da virtualidade estão desenvolvendo outros tipos de suporte [...]

O papel foi, por muito tempo, o principal suporte a ser analisado nos estudos genéticos. Mas, à medida que novos suportes de escrita foram surgindo, também outros tipos de manuscritos passaram a ser alvo dos estudos de processo. Considere-se, ainda, que o advento do computador utilizado no processo da escrita e o rápido desenvolvimento tecnológico deste suporte vêm pleiteando uma rápida adaptação às novas tecnologias por parte dos escritores.

Levando em conta essa ampliação dos estudos de gênese, foi relevante o uso de recursos digitais, como o do suporte computador e da *internet*, aliás, utilizados pelas tradutoras na produção do texto em questão, para analisar o processo tradutório da *Opera Wonyosi,* objeto do presente trabalho. Para tanto, os elementos pertinentes a esta pesquisa documental, seguiram etapas, como: o levantamento da cronologia da tradução da *Opera Wonyosi*, a apresentação das versões de cada uma das fases de escritura, com sua respectiva descrição e a análise do referido processo criativo.

A tradução da *Opera Wonyosi* para o português recebe assim um tratamento de pesquisa conduzido pelos princípios teórico-metodológicos da Crítica Genética; entretanto, em se tratando de uma tradução feita com a finalidade de se tornar uma leitura dramática e, posteriormente, um audiolivro, é pertinente pontuar a teorização dessa tradução sob o ponto de vista da teoria do *Skopos*.

2.2 A TRADUÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO

Desenvolvida na Alemanha, a teoria de *skopos* promove um deslocamento das teorias formais da tradução para um conceito de tradução mais funcional e sócio culturalmente orientado. Desta forma fatores contextuais que envolvem a tradução não são ignorados. Esses fatores incluem tanto a cultura alvo dos leitores quanto a cultura daquele que recomenda a tradução.

Vermeer (1978, p.100) destaca que os métodos e estratégias utilizados na realização de uma tradução vão depender da função pré-estabelecida para a tradução em relação ao público alvo. Assim, a teoria de *skopos* "*derives the skopos rule: Human action (and it's subcathegory: translation) is determined by its purpose (skopos) and therefore it is a function of its purpose."*[7] (BAKER 2002, p.236). A teoria de *Skopos* oferece uma definição técnica para a função da tradução que, segundo Vermeer (1978), é uma atividade humana exercitada durante a vida, pois é no dia a dia e nas diversas atividades desempenhadas que a prática tradutória é realizada. No relato de um fato ocorrido, por exemplo, a percepção do evento é descrito conforme as impressões suscitadas por aquele que realiza o relato, e neste momento se realiza uma operação tradutória. Da mesma forma, um escritor ao registrar em forma de texto suas impressões sobre um dado fato, está exercitando sua capacidade tradutória na passagem das impressões mentais para um texto. Sendo assim, a ação de traduzir, além de inerente ao ser humano, não só é realizada a partir da intenção de transmitir um fato ou informação, mas é também passa pela interpretação do tradutor. Schaffner (1995, p.235) ao apresentar a teoria de *Skopos* afirma:

---

[7] Regra derivada do escopo: A ação humana (e sua subcategoria: tradução) é determinada por seu objetivo (escopo) assim como pela função deste objetivo. Tradução nossa.

> [...] Like any other human action, translation has a purpose, and the word *skopos,* derived from Greek, is used as the technical term for the purpose of a translation. […] the theory adopts a prospective attitude to translation, as opposed to the retrospective attitude adopted in theories which focus on prescriptions derived from the source text[8].

A principal consequência desta teoria é que nem o texto fonte nem seu autor definem o processo de tradução ou a forma de como esta tradução se apresentará. Numa perspectiva funcional, o objetivo da tradução é determinado pela ação interpretativa do tradutor o qual é intimamente influenciado pela cultura de chegada onde se encontra inserido. Logo, o ato interpretativo do tradutor deve promover a compreensão do referido texto na cultura de chegada, portanto, aproximando esse texto do sistema receptor.

A concepção funcionalista de Vermeer dialoga com a consideração de Solange Mittman que vê a tradução "como um processo de relação de sentidos e de produção de discurso"(MITTMAN, 2003, p.172), pois, como explica a autora tradução é:

> [...] um processo discursivo, porque é um processo de produção de discurso, que envolve o linguístico e o histórico. Além disso, é um processo de relação e de produção de sentidos, em que os sentidos são produzidos não isoladamente, mas na relação com o discurso original e com outros discursos presentes no interdiscurso.

O diálogo entre as concepções acontece no momento em que o tradutor é visto como produtor de interpretação e descrito por Mittman, como "um sujeito atuante, produtor e responsável"(MITTMAN, 2003. p.171). Neste sentido, numa tradução, o discurso delineado no texto fonte, percebido e interpretado pelo tradutor, se configura como uma transformação linguística realizada em uma conjuntura sócio-histórica dada.

Tal fato pode ser observado na genealogia da mendicância formada entre os textos de John Gay (1685-1732)- *The Beggar's Opera* (1728), Berthold Brecht (1898-1956) - *The Threepenny Opera* (1928) e Wole Soyinka (1934 -) - *Opera Wonyosi.* Os textos citados são dramáticos e se apresentam numa escala direta como traduções, não só do ponto de vista do

---

[8] [...] Como qualquer outra atividade humana, tradução tem um objetivo, e a palavra *skopos* que derivada do grego é usada como o termo técnico para o objetivo da tradução […]. A teoria adota uma atitude prospectiva para a tradução, em oposição à atitude retrospectiva adotada nas teorias focadas em prescrições oriundas do texto fonte. Tradução nossa.

dramaturgo em relação ao seu momento histórico-social, como na mesma escala, se apresentam como textos traduzidos e adaptados do texto primeiro da escala *The Beggar's Opera*.

A *Opera Wonyosi*, texto traduzido para o português do Brasil, carrega traços do texto africano de Soyinka que tomam configurações adaptadas necessariamente pela cultura de chegada e pelo objetivo inicial da tradução da obra: a leitura dramática e posteriormente o áudiolivro.

A cultura de chegada, neste caso o Brasil do século XXI, força a domesticação de elementos que encontram similaridade de significado na língua portuguesa, como o caso da palavra *akara* que aparece no prefácio do texto fonte e que se apresenta em inglês nigeriano como algo conhecido como acarajé na cultura brasileira.

A principal força externa sobre o texto traduzido, e assim a função a que o texto se presta, foi a meta de criar se um áudiolivro a partir da tradução realizada. A necessidade de que o texto traduzido fosse compreendido a partir de um áudio, provocam transformações funcionais que buscam uma sonoridade que estimule tanto a imaginação quanto a manutenção da atenção do ouvinte no texto. Com este fim, é possível encontrar-se nos documentos de trabalho, anotações marginais realizados pelas tradutoras onde é apontado o motivo da modificação realizada. A presença frequente de termos como "paráfrase", "paráfrase para facilitar a compreensão", "modificação da pontuação", "expressão mais próxima da língua de chegada" exemplificam algumas das anotações feitas e que apontam para as modificações direcionadas a um melhor ajuste do texto a uma meta pré-estabelecida.

2.3 A CRÍTICA GENÉTICA DEIXA MARCAS NA TRADUÇÃO

Desde o princípio o objetivo principal da tradução da *Opera Wonyosi* era a criação de um áudiolivro baseado na peça de teatro traduzida para o português. Entretanto, também era objetivo do grupo continuar produzindo outros áudiolivros traduzidos de língua inglesa. Assim sendo, a aprendizagem adquirida a partir de cada etapa finalizada se tornaria mais efetiva se as marcas do processo tradutório deixassem sinalizados os recursos utilizados no trabalho tradutório de maneira servirem de orientação para trabalhos futuros.

Conhecedoras dos operadores genéticos e dispostas a manter os rastros dos movimentos de gênese da tradução do texto de Soyinka, *Opera Wonyosi*, as tradutoras utilizaram durante o trabalho tradutório os seguintes símbolos:

Quadro 2: Símbolos utilizados no processo tradutório

[ ]	eliminação
<..>	acréscimo
/ /	opções
	Comentários do tradutor

Fonte: versões do texto traduzido

Assim, nos documentos de trabalho foram sendo utilizados os operadores que apontavam para os tipos de modificações realizadas durante cada releitura do texto traduzido. Cada releitura realizada ficou marcada com os símbolos que foram deixados como forma de notificar em que posição do texto traduzido uma palavra foi acrescentada ou eliminada.

3 PROCESSO DE TRADUÇÃO DA OPERA WONYOSI

Em decorrência da continuidade do Projeto de Criação de Mídias Sonoras, engajado em produzir audiolivros a partir de textos traduzidos de língua inglesa, desde 2008, o grupo de tradutores da UFBA, coordenado pela pesquisadora e professora Sílvia Anastácio, se propôs a traduzir peças de teatro oriundas da literatura pós-colonial africana. Assim, o objetivo da tradução da *Opera Wonyosi*, texto dramático escrito por Wole Soyinka, em 1977 e publicado em 1981, foi a criação de um audiolivro cuja obra de partida foi um texto dramático escrito em língua inglesa pós-colonial. A ideia de eleger essa peça para tradução e posterior criação de uma leitura dramática surgiu no Ciclo de Leituras Dramáticas - Dramaturgia Africana de 2010.

Encarada como etapa necessária para a realização da gravação do texto traduzido em áudio, não houve, por parte do grupo de tradução, a intenção de publicar a tradução da *Opera Wonyosi,* nem a de resguardar a história dessa tradução. Finalizada a tradução, esta foi enviada a um estúdio de áudio para ser gravada. Diante da função estabelecida ao texto traduzido, provavelmente, assim que se cumprisse o seu desígnio, este estaria fadado ao

esquecimento. Entretanto, a crescente demanda de audiolivros apontava para a necessidade do reconhecimento desses textos como memória de uma produção artística.

Os documentos de processo produzidos por essa tradução foram criados, completamente, no suporte computador e encontravam-se armazenados nos discos rígidos dos computadores pessoais utilizados como ferramenta de trabalho das tradutoras. Como foram enviados por *email*, durante as etapas do processo tradutório, esses textos também configuram nas caixas de *email* das tradutoras envolvidas no processo.

A diversidade de computadores envolvidos na tradução, somado à frequente perda de dados dos computadores, utilizados pelo grupo, conduziu esta pesquisa a buscar os documentos de trabalho, ou seja, as versões da tradução, nas caixas de *email* das tradutoras. A partir dessa premissa, foram resgatados documentos que atestassem essa gênese, compreendendo um conjunto de 73 *emails* trocados entre as tradutoras. Dentre esses registros, foram escolhidos para compor o prototexto desta pesquisa aqueles que, além de comprovarem a história da tradução, também carregassem, em seus anexos, os documentos de trabalho das tradutoras.

3.1 RESGATE DAS VERSÕES DA TRADUÇÃO

O processo tradutório, ou a criação do texto traduzido da *Opera Wonyosi*, cujo objetivo era a criação de um áudiolivro baseado no texto fonte de Wole Soyinka foi realizado no suporte computador. Durante o processo tradutório todas as operações de tradução a fim de criar um texto próprio para ser gravado em áudio foram sendo realizadas e não se tem notícia o texto tenha sido impresso antes da versão final. Assim, a gênese de trabalho se encontrava, ou armazenada nos computadores da sala de pesquisa, ou guardada nas caixas de email das tradutoras envolvidas no processo. Por ocasião deste estudo, esta gênese foi recuperada das caixas de *email* das tradutoras já que a recuperação dos dados das máquinas não se fazia possível devido à formatação de uma das máquinas e substituição da outra sem a realização de cópia dos arquivos residentes nestas máquinas.

A partir do resgate das mensagens de *emails* concedidas por parte das tradutoras, foi possível o trabalho de composição de um prototexto cuja cronologia foi obtida a partir da conferencia das datas de envio presentes em cada mensagem.

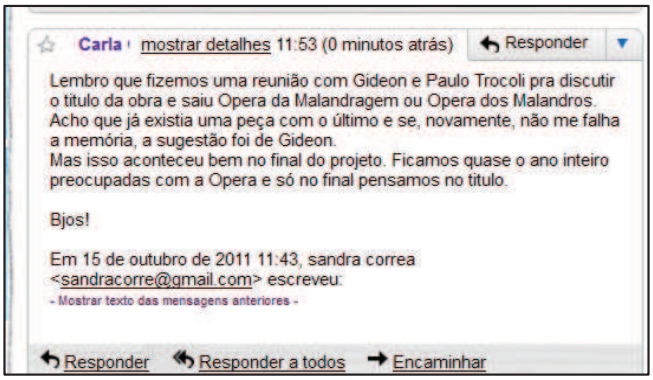
3.2 RELATOS DA GÊNESE TRADUTÓRIA

A partir da leitura e observação dos documentos diretamente relacionados à tradução da *Opera Wonyosi* de Wole Soyinka foram listadas informações que dão um panorama geral do texto elaborado.

Desde o início do trabalho tradutório em agosto de 2009, até o fim da tradução em agosto de 2010, manteve-se o mesmo título da obra em inglês, *Opera Wonyosi* (1981), ou *Opera Wonyosi* conforme escrita em português. Entretanto, foi esclarecido, pela pesquisadora Sílvia Anastácio, que o nome dos textos que seriam produzidos a partir dessa tradução não fariam menção à *Opera Wonyosi* pelo fato deste título não trazer à mente do leitor nenhuma imagem pré-estipulada.

O título dessa tradução se modificou apenas na entrega do relatório final PIBIC 2009/2010. Consta na página vinte e quatro do relatório PIBIC de Raquel Borges uma cópia do texto traduzido para o português e transformado em arquivo pdf. Neste documento, o título do texto é *Opera da Malandragem*, apesar do texto traduzido e anexado ao relatório ser o mesmo documento dado como finalizado ao ser enviado para Gideon Rosa em 30 de julho de 2010 ainda com título anterior. Quando questionadas sobre o fato, Carla Cruz e Raquel Borges respondem via mensagem de *email*:

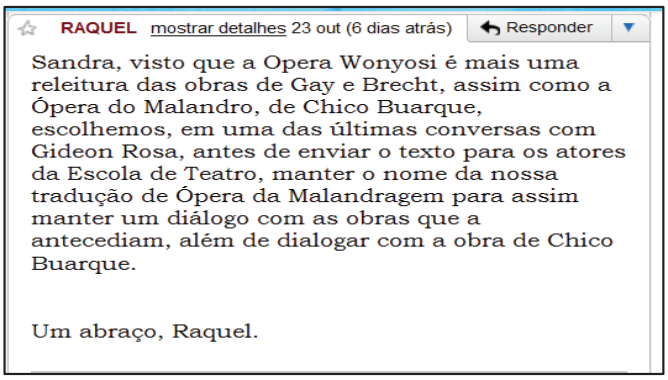
Figura 1 – Entrevista com Carla Souza: título muda durante reunião.



Fonte: caixa de email de Carla. C. Souza.

A mesma pergunta, feita à Raquel Borges, gerou uma resposta mais abrangente:

Figura 2 - Entrevista com Raquel Borges: título



Fonte: caixa de email de Raquel Borges

Percebe-se pelos documentos apresentados que durante todo o período tradutório o título que prevalecia era o mesmo do texto fonte, não importando se a grafia do título estava em português ou não. O grupo tinha a consciência de que o título do texto mudaria ao final da tradução e esta mudança ficou condicionada à opinião daqueles que dariam novos rumos ao texto traduzido. Entre estes, Paulo Trocoli como responsável pela roteirização do texto que comporia o audiolivro, e Gideon Rosa que encaminharia o texto traduzido para que, na escola de teatro, este fosse transformado em leitura dramática.

O grupo de tradutoras da *Opera Wonyosi* era composto de três pessoas:

a) Carla Cristiane Cruz Souza – Aluna da graduação do curso de Línguas Estrangeiras Modernas com especialização em inglês; na época da tradução, cursava o 5º semestre do Bacharelado. Pesquisadora PIBIC, tendo atuado como tradutora com o grupo coordenado pela pesquisadora Sílvia Anastácio por dois anos. Começou a atuar como pesquisadora voluntária em 2008.
b) Raquel Dias Borges – Aluna da graduação do curso de Língua Estrangeira da UFBA, cursando Bacharelado e Licenciatura em língua inglesa. Ingressou no grupo de pesquisa (PRO.SOM) em 2009.
c) Silvia Maria Guerra Anastácio – Professora titular do Departamento de Letras Germânicas e coordenadora do grupo de pesquisa PRO.SOM.

Tais tradutoras têm na universidade o relacionamento professora-alunas e trabalharam em conjunto no projeto de tradução. A organização deste trabalho será apresentada no item *3.3 Ateliê de Tradução*.

As versões do texto produzido no suporte computador com o editor de texto *Word* 97-2003 permaneceram na área de armazenamento das caixas de *email* de Carla Cristiane Cruz Souza e Raquel Borges Dias até novembro de 2010. Por motivo da organização deste dossiê genético, esse conjunto de documentos processuais foi, gentilmente, cedido e enviado pelas tradutoras para a área de armazenamento do *email* da autora deste texto dissertativo e, posteriormente, para um *email*, especialmente, criado para alocar este material. A saber: operatrad@gmail.com.

Devido ao caráter provisório e sujeito a falhas das memórias de disco rígido dos computadores, a caixa de email atualmente é um dos espaços virtuais de armazenamento mais amplo e seguro. Outro motivo atraente em relação ao *email* é a gratuidade que este apresenta.

Dentre os 73 emails resgatados, foram identificados documentos de trabalho das autoras, os quais configuram o processo tradutório, comunicações realizadas entre as tradutoras, assim como as versões dadas a ler. Dentre todos os documentos resgatados, destacamos os abaixo listados:

a) [OW1][9] - Versão da tradução da *Opera Wonyosi* enviada a Paulo Trocoli. Arquivo anexado em *email* enviado em 03 de junho de 2010. (Motivo: o texto precisava ser roteirizado para a gravação do audiolivro);
b) [OW2]- Versão da tradução enviada a Gideon Rosa. Arquivo anexado em *email* enviado em 30 de julho de 2010. (Motivo: o texto precisava ser ajustado para a realização da leitura dramática);
c) [OW2a]- Recorte da versão da tradução enviada a Gideon Rosa contendo CENA UM e CENA DOIS. Arquivo anexado em email enviado em 30 de julho de 2010.
d) [Dt1] – Documento de trabalho da Opera *Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA UM. Arquivo anexado em email, enviado em duas etapas de trabalho, 30 de novembro de 2009 e 10 de março de 2010;
e) [Dt2] – Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA DOIS. Arquivo anexado em email, enviado em 15 de março de 2010;
f) [Dt3] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA TRÊS, enviado em 16 de abril de 2010;

[9] Significado das siglas: OW – Opera Wonyosi; Dt – Documentos de trabalho.

g) [Dt4] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA CINCO[10], enviado em 20 de maio de 2010;
h) [Dt5] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA SEIS, enviado em 25 de maio de 2010;
i) [Dt6] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA SETE e OITO, enviado em 05 de maio de 2010;
j) [Dt6a] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos da gênese da tradução da CENA SETE e o primeiro jato tradutório das páginas 63, 64 e 65 da CENA OITO, enviado em 10 de maio;
k) [Dt7] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA SETE, OITO e NOVE, enviado em 12 de maio de 2010;
l) [Dt8] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA NOVE, enviado em17 de maio de 2010;
m) [Dt9] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução do PREFÁCIO, enviado em 22 de dezembro de 2009;
n) [Dt10] Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese do APENDICE, enviado em 8 de novembro de 2010.

Devido ao volume do dossiê integral dessa tradução e ao tempo necessário para a composição desta dissertação, tomaremos para estudo o prototexto formado pelo recorte que compreende a parte da tradução das cenas 1 e 2, compreendidas em [OW2], do qual não serão consideradas as músicas que fazem parte desse documento, posto que estas não contemplam os objetivos do recorte feito. Sendo assim, foi nomeado [OW2a] o documento que contem as Cenas Um e Dois, escolhidas para compor o prototexto da tradução. Logo, esta pesquisa se debruçará, essencialmente, no documento: [OW2a] - Versão da tradução enviada a Gideon Rosa de onde foram recortadas e analisadas as Cenas UM e DOIS. Arquivo enviado em 30 de julho de 2010.

O recurso utilizado para realizar a datação da gênese da tradução é baseado no fato de que cada mensagem de *email* enviada preserva informações tanto sobre o remetente quanto o destinatário. Tais informações incluem nome, endereço eletrônico, dia e hora em que a mensagem foi enviada, além do nome dos arquivos enviados anexos à mensagem. Dessa

[10] Os documentos de trabalho da CENA QUATRO não foram resgatados por extravio.

forma, têm-se informações sobre o remetente, o destinatário e quando a mensagem foi enviada. A título de ilustração, vejam as figuras abaixo:

Figura 3 – Informações de email

De: **RAQUEL BORGES** <raquelrachael@yahoo.com.br>

Data: 18 de maio de 2010 17:47

Assunto: opera trabalhada em 18 de maio de 2010-cena 9

Para: Sílvia Guerra UFBa <smganastacio10@gmail.com>, Raquel Borges UFBa <raquelrachael@yahoo.com.br>, Carla UFBa <carlapam@ig.com.br>

Fonte: caixa de email de Raquel Borges

Figura 4 – Imagem de email contendo cena anexada

Fonte: caixa de email de Carla Souza

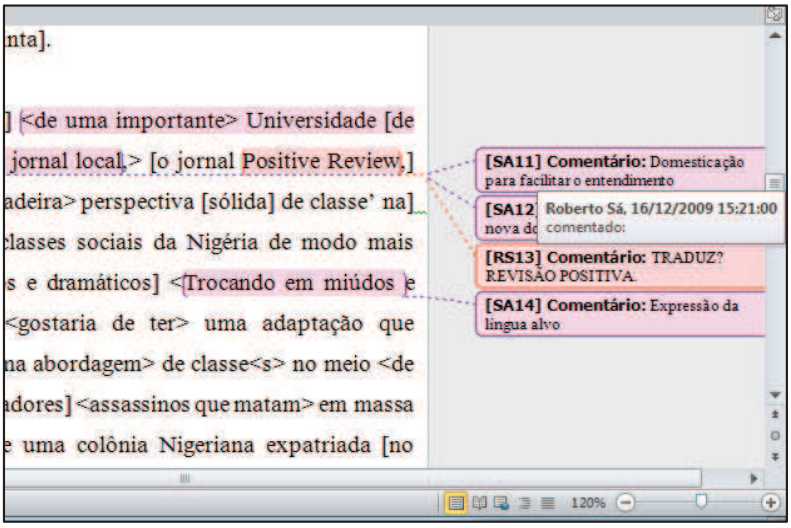
O conteúdo anexado aos *emails* durante o processo da tradução da *Opera Wonyosi*, contém etapas da referida tradução. Os arquivos anexados e encaminhados por *email* são do tipo *.doc*, o qual é uma extensão característica dos arquivos produzidos com o *Microsoft Word*. Através de cada anexo, pode-se ter acesso ao conteúdo do texto enviado, que constitui um registro textual e temporal da etapa de trabalho realizada.

Outro recurso de resgate da cronologia da tradução se apresenta no próprio corpo do texto traduzido, através da observação dos comentários de revisão do *Word*. Este recurso de

datação oferecido pelo editor de texto é acionado pela passagem do mouse sobre o comentário realizado. O computador registra, nos comentários, o nome do proprietário do computador que executou o registro, fornece o número de ordem do comentário feito, a hora, incluindo as frações de minutos, em que tal registro foi salvo, além da informação textual propriamente dita.

Assim sendo, os comentários situados na margem direita das páginas dos documentos de trabalho, gerados pelo recurso de revisão do Word, apresentam informações que dão notícia da anotação realizada pela tradutora, além da identidade do computador em que o comentário foi realizado. Em adição, a passagem do mouse sobre o referido comentário também fornece a data e hora desta atividade.

Figura 5- Rascunho do prefácio com comentário



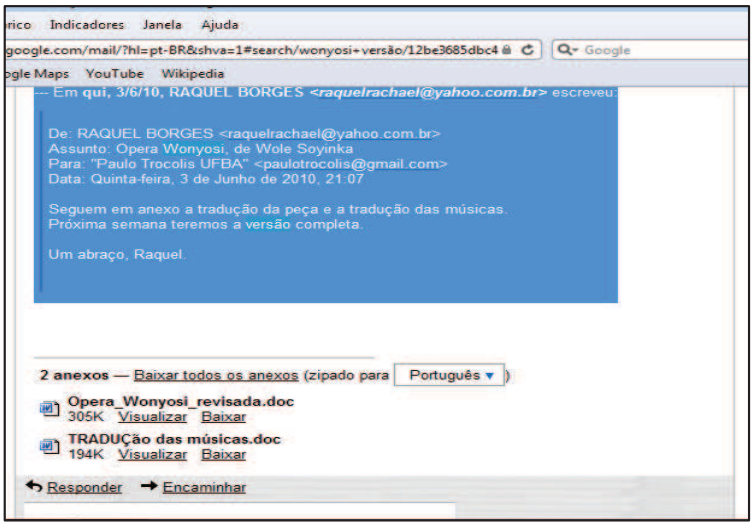
Fonte: [Dt9] - Prefácio da tradução.

[RS13] é o décimo terceiro comentário do texto e foi criado pelo computador de Roberto Sá, no dia 16/12/2009 ás 15h21min. Na busca sobre a procedência desta máquina, nos foi informado que a mesma pertence a um dos familiares de Carla Cristiane Cruz Souza. Este *email* traz o primeiro registro da tradução da *Opera Wonyosi,* pois os *emails* anteriores a esta data apresentam conversas sobre o levantamento e escaneamento do conjunto de músicas que fariam parte da leitura dramática, as quais não fazem parte do recorte escolhido.

A tradução do texto, tomado como objeto de estudo desta dissertação, se inicia em dezesseis de dezembro de 2009, com o prefácio da peça. Os trechos traduzidos, a cada dia, são enviados, em sua forma finalizada, por um integrante do grupo aos outros, de forma que todos tenham cópias da etapa do trabalho realizado. A última correspondência eletrônica contendo movimentos genéticos da tradução é enviada no dia três de junho de 2010. Nesta data, o texto em português foi enviado por *email* para o roteirista Paulo Trocoli, incumbido de realizar as adaptações necessárias para que o texto pudesse ser utilizado na criação de um audiolivro. Esta é a versão nomeada por [OW1].

Uma nova versão completa da tradução foi criada e enviada por Raquel Borges para a Escola de teatro da UFBA no dia trinta de julho de 2010. Nesta versão, a principal modificação realizada é a inserção das músicas que compõem o texto dramático e que foram destacadas e traduzidas em separado do texto dramático. Esta nova versão foi nomeada de versão [OW2] .

Figura 6: Email enviado por Raquel Borges para Paulo Trocoli.



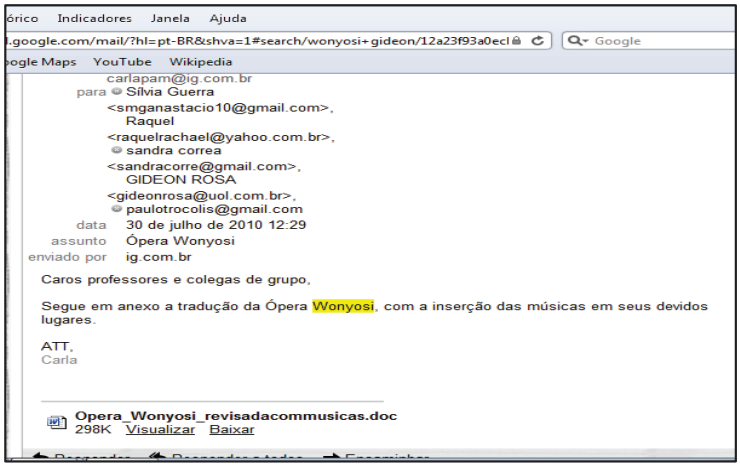
Fonte – caixa de email de Raquel Borges

Sendo assim, os *emails* comprovam a existência de duas versões, consideradas como finalizadas, da tradução da *Opera Wonyosi* para o português. Foi dado ênfase à tradução dos trechos que continham falas e didascálias do texto fonte, não importando nesta fase, a

inclusão das músicas contidas neste texto, as quais foram traduzidas em outra oportunidade do projeto de tradução.

A união das músicas traduzidas ao restante do texto traduzido aconteceu em 30 de julho de 2010, conforme a mensagem de *email* enviada ao grupo de pessoas interessadas no processo, por Raquel Borges:

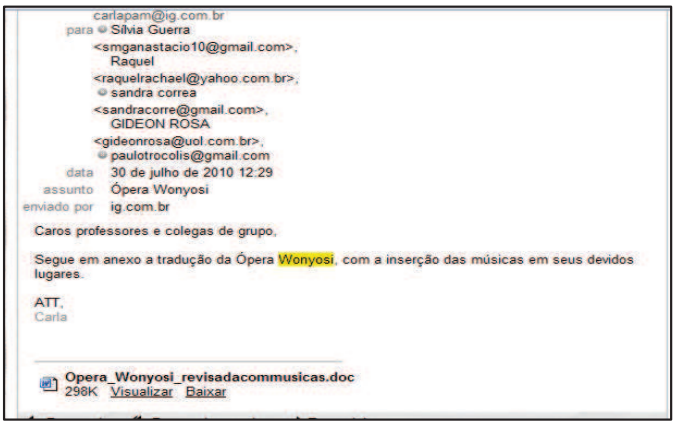
Figura 7 – Email para Gideon Rosa e outros elementos do grupo.



Fonte – caixa de email Raquel Borges.

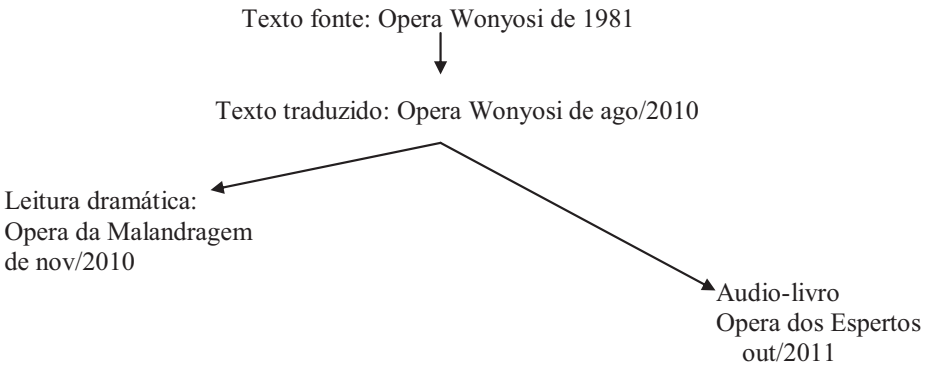
As músicas que compõem o texto da Opera Wonyosi foram separadas do texto dramático e é possível a comprovação de que a tradução destas ocorreu antes do resto da peça musical de Soyinka ser traduzida. As imagens abaixo comprovam o momento da união das músicas com a tradução do texto dramático:

Figura 8 - Músicas reunidas ao texto traduzido.



Fonte: caixa de email Raquel Borges.

Em forma resumida, o texto fonte em inglês e o seu representante traduzido, de forma inédita, para o português do Brasil proporcionou os seguintes desdobramentos:



Conclui-se que, com base nas datas dos emails enviados e nas datas contidas nos documentos de trabalho e salvas pelo recurso dos comentários de revisão utilizados pelas tradutoras, pode-se datar com precisão a gênese da tradução da *Opera Wonyosi*.

Devido à extensão do material resgatado foi delimitado um recorte que inclui as cenas UM e DOIS para fins de apresentação de fac-símiles. Essa delimitação foi feita por ser um dos objetivos desta dissertação analisar o processo tradutório das características da identidade nigeriana apresentadas no texto fonte, por Wole Soyinka, e retomadas no texto traduzido para o português. Tais características se apresentam nas cenas, anteriormente, referidas e serão

destacadas na seção 4 deste texto dissertativo. Contudo, a cena oito também é contemplada e se insere como fonte de exemplos das etapas de produção da tradução. Nestas cenas estão contidos os fatos mais cômicos da *Opera Wonyosi*.

3.2.1 Apresentação das versões resgatadas

O texto fonte da *Opera Wonyosi* foi dividido em duas partes a fim de ser traduzido. Uma das partes contém 15 músicas, que foram digitalizadas através de um equipamento de *scanner* e traduzidas separadamente, antes do restante do texto dramático. Todas as músicas depois de traduzidas, foram revisadas e integradas ao do corpo do texto, logo após o término da tradução. O desmembramento do texto fonte, entre texto dramático e músicas, ocorreu devido à necessidade de enviar as músicas à profissionais do ramo da composição musical, encarregados de criar rimas nas letras das músicas traduzidas para o português, já que as mesmas apresentavam rimas em inglês e era de interesse do grupo manter determinadas características das letras em inglês. Cabe relembrar que os documentos de trabalho que testemunham a gênese das músicas não fazem parte deste estudo, mas são ricos em movimentos genéticos que podem ser contemplados em pesquisa posterior.

A elaboração do texto traduzido só se dá por finalizado quando o grupo de tradutoras, após uma sequência de modificações, compreende que o texto fonte encontra-se representado em uma versão em português. Esta representação do texto fonte em português foi apresentada em duas versões finalizadas doravante referidas como [OW1] e [OW2]. Apresenta-se, abaixo, breve descrição destes documentos:

[OW1] – Primeira versão da Tradução da *Opera Wonyosi* contendo todas as cenas reunidas, não contém as músicas e foi enviada por *email* a Paulo Trocoli. Produzida em arquivo do tipo documento *Microsoft Word* 97-2003, digitado em fonte Times New Roman, tamanho de fonte 10, centralizado. O texto tem 90 páginas, sem título e, na primeira página, lê-se: CENA UM.

[OW2] – Segunda versão da Tradução da *Opera Wonyosi* contendo todas as cenas reunidas e as músicas, em um único documento. Produzida em arquivo do tipo documento *Microsoft Word* 97-2003, digitado em fonte Times New Roman, tamanho de fonte 10, centralizado. O texto tem 103 páginas, sem título e, na primeira página, lê-se: CENA UM.

3.2.2 Apresentação das Cenas Um e Dois

É o documento [OW2a] que contém a versão dada a ler das Cenas Um e Cena Dois da tradução. Tal versão é composta por vinte e uma páginas distribuídas na forma seguinte:

a) Cena Um – compreendida entre as páginas 1 e 11, que correspondem à mesma numeração de páginas da cena no texto fonte;
b) Cena Dois- compreendida entre as páginas 12 e 21.

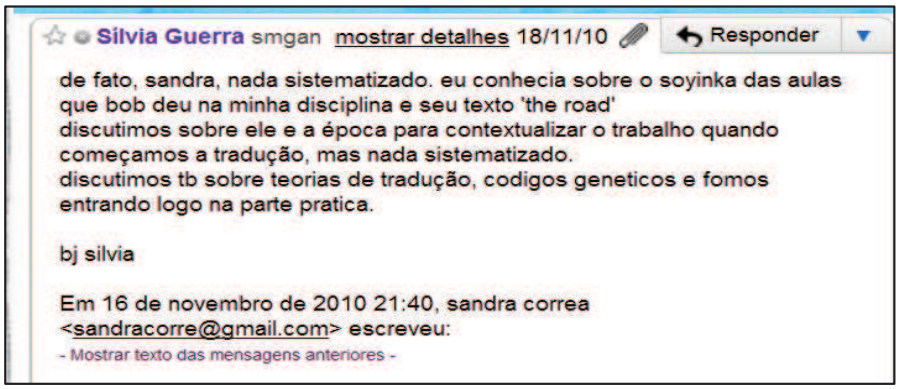
3.3 ATELIÊ DE TRADUÇÃO

A partir da leitura dos documentos de trabalho das tradutoras, podemos ter notícia sobre a forma de execução da tarefa tradutória, a qual pode ser comprovada a partir da leitura das devidas fases de escritura.

Conforme caracteriza Grésillon "Phase prérédactionelle: débuts d'ecriture susceptibles de préparer la rédaction du texte a propement parler: notes, plans, liste de personages, liste de themes, etc."[11] (GRÉSILLON, 1994. p.245). Assim, a fase pré-redacional é o momento onde se configuram os "inícios da escritura que preparam a redação do texto propriamente dito" (GRESILLON, 2007, p. 333). No caso da tradução da *Opera Wonyosi*, este início acontece como sugestão do Professor Gideon Rosa ao grupo de pesquisa PRO.SOM. Após a escolha do texto a ser trabalhado, as estudantes tradutoras são apresentadas á informações sobre o autor do texto fonte, assim como são, nesta oportunidade, definidas as estratégias de trabalho a serem utilizadas. Orientações breves e pontuais são feitas, de forma expositiva, por Sílvia Anastácio e desta forma configuram o processo preparatório para a elaboração da tradução. Segundo Biasi (2000, p.34) este processo envolve, leituras preparatórias e informações que criem um ambiente propício para que o trabalho se inicie. A figura 9, que se segue, apresenta uma entrevista com a coordenadora do grupo:

[11] Fase pré-redacional: início da escritura que preparam o texto. Incluem-se notas, lista de personagens, temas e etc.Tradução nossa.

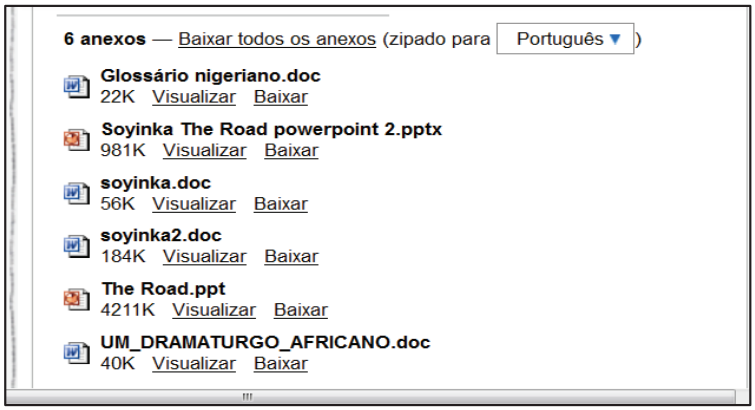
Figura 9 – Fase pré-redacional.



Fonte: Caixa de email de Silvia Anastácio.

A mensagem de email acima, enviada pela pesquisadora Anastácio, continha arquivos anexados que apresentam o tipo de informação fornecida ao grupo de tradução, antes do início do processo tradutório. Em muitos casos de produção textual, escritores tendem a se familiarizar com o tema a ser desenvolvido, buscando informações sobre o ambiente, fatores culturais e políticos, referentes ao período histórico em que o texto fonte foi produzido. Tal regra é também válida para textos traduzidos, o que certamente facilita o trabalho do tradutor. Entretanto, diferente de um texto que é criado pelo escritor no momento da escrita, um texto traduzido segue, em um primeiro momento, as direções textuais elaboradas pelo autor do texto fonte, para, em um outro momento, passar pelo processo criativo do tradutor.

Figura 10: anexos contidos no email da fase pré-redacional.



Fonte: caixa de email de Silvia Anastácio.

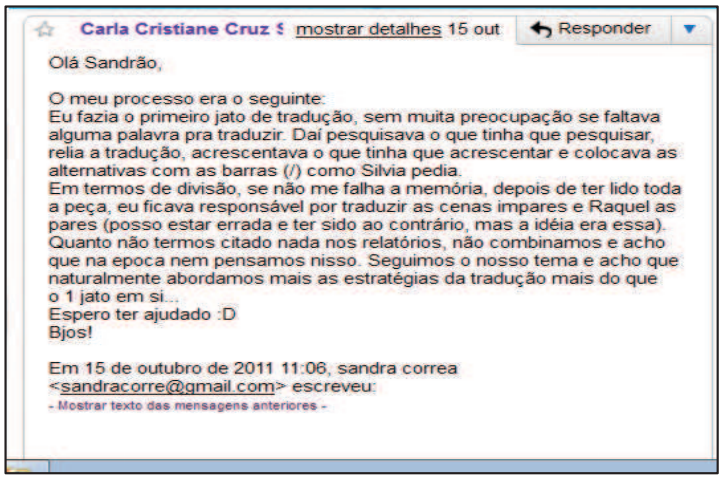
Conforme se observa, as orientações iniciais se baseiam em informações sobre a vida e obra do autor nigeriano e um glossário. A partir daí, se inicia o processo tradutório, que configura a fase redacional do texto traduzido, tendo como base o texto fonte da tradução. Com o objetivo de refletir a mesma organização do texto fonte, a tradução se apresenta dividida em prefácio e nove cenas.

Para Biasi (2010, p.52) a fase redacional encontra-se subdividida em: processo de roteiro; processo documental; e processo redacional. Entretanto, a fase redacional da tradução da Opera Wonyosi inicia-se no processo documental a partir da escolha do texto fonte e seguindo e segue ao processo redacional.

Sobre a fase redacional, cada uma das cenas do texto fonte passou pela mesma função operatória de textualização que simboliza uma ordem ou sequência de trabalho tradutório. A fim de mostrar as características específicas desta tradução, as etapas do trabalho seguidas serão mostradas com exemplos retirados da Cena Oito da *Opera Wonyosi*. Esta escolha se dá pelo fato desta cena apresentar um alto grau de comicidade, característica interessante de ser mostrada.

Tanto a Cena OITO como todas as outras cenas traduzidas, passaram pela mesma sequência tradutória que se inicia com o primeiro jato tradutório, sempre realizado por uma das alunas, Carla Souza ou Raquel Borges. Sabe-se, por entrevista concedida pelas alunas, por *email*, que a realização do primeiro jato tradutório foi dividido entre as estudantes pesquisadoras. Ambas as alunas afirmaram que o prefácio coube à Carla Cruz, mas não puderam afirmar quem ficou responsável por quais cenas precisamente.

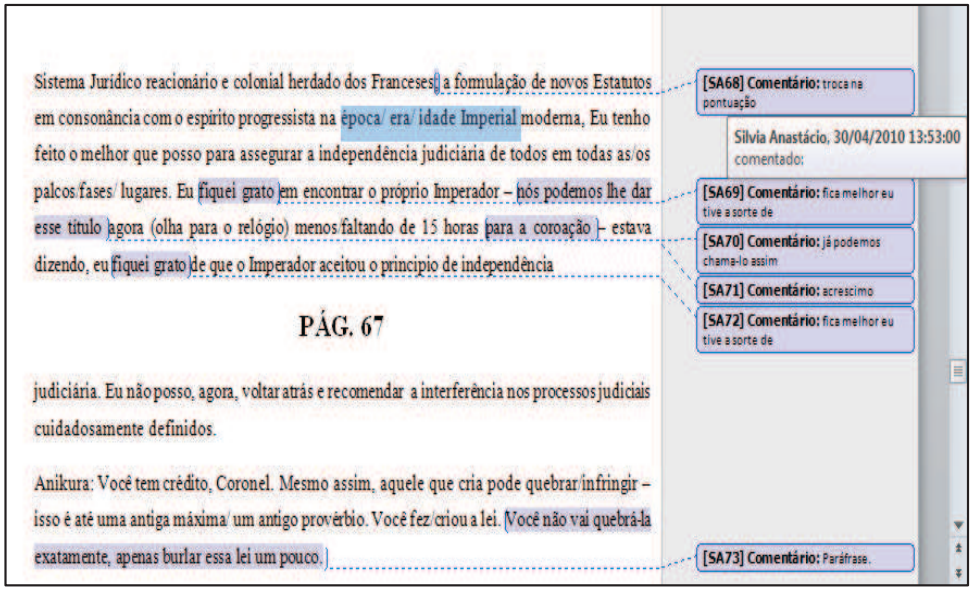
Figura 11- Primeiro jato tradutório.



Fonte – Caixa de email de Carla Cruz

Essa primeira etapa, a do primeiro jato tradutório, se caracteriza pela utilização de linguagem telegráfica, com as possibilidades de palavras a serem empregadas na tradução se apresentando separadas por barra inclinada (/) em alguns trechos do texto. Estas palavras representam um conjunto de possibilidades tradutórias encontradas pela aluna que efetua o primeiro jato de tradução. Outra característica deste momento é a total ausência de operadores genéticos, sabendo-se que estes foram introduzidos no momento das discussões em grupo, nas quais se buscavam soluções tradutórias para a gama de opções elencadas. Essas discussões ocorriam com, no mínimo, duas pessoas e sempre com a presença da coordenadora do projeto. Vejamos, abaixo, o fac-símile de um documento em seu estagio de primeiro jato tradutório:

Figura 12- Opções separadas por /.

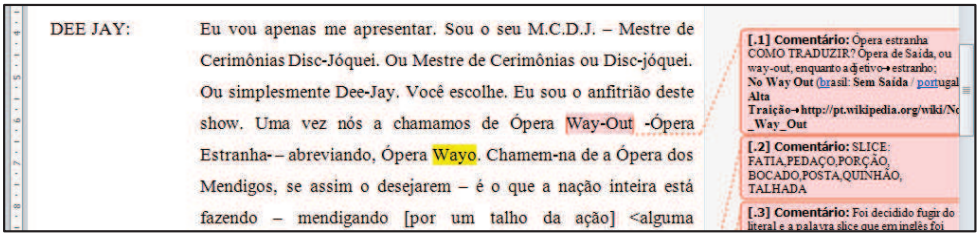


Fonte: [Dt6], página 66, 2010.

O trecho acima faz parte da página 66 do documento de trabalho [Dt6] – Documento de trabalho da Opera Wonyosi que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA Sete e Oito realizados entre os dias dia 30 de abril e 05 de maio de 2010 e enviado no dia 05 de maio de 2010. Tal figura apresentada dá notícias sobre quem realizou o primeiro jato tradutório, onde o fez e a que horas este foi feito, posto que a passagem do mouse sobre o comentário revela que o computador é de propriedade de Carla e Karine. O trabalho foi realizado no dia cinco de maio de 2010 às 14h28min.

Outra característica do primeiro jato tradutório é o procedimento utilizado no caso da tradutora encontrar, nesta fase, alguma palavra, trecho ou expressão em inglês que não apresente solução imediata em português, no momento da escrita. Evidencia-se este fato quando as tradutoras fazem pesquisas *online* para sanar as dúvidas encontradas e registradas no próprio texto. Este fato foi mais recorrente nas partes iniciais da tradução pelo fato deste ser o momento de ambientação das tradutoras com o vocabulário do texto fonte. A necessidade de trazer para o texto traduzido trechos em inglês vai ficando cada vez mais rara, a partir da metade da tradução.

Figura 13: Opera Way-out.



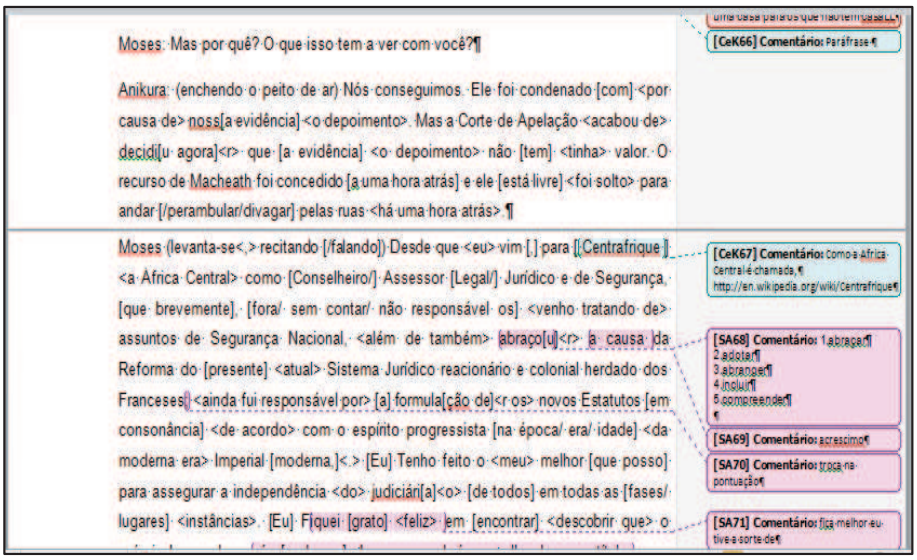
Fonte: Cena Um, p.01. Enviada em 25 de outubro de 2009.

Assim, após buscar, no ambiente virtual, soluções ou esclarecimentos de dúvidas encontradas, a tradutora disponibiliza, no corpo do texto, as possibilidades tradutórias, que se apresentam em forma de lista de palavras. Além disso, o conteúdo dos comentários também mostram possíveis soluções encontradas pela tradutora e, muitas vezes, o endereço eletrônico acessado.

As tradutoras utilizam os comentários de revisão não só para manter o registro da pesquisa realizada. Com a utilização deste recurso aponta também para locais do texto onde houve a necessidade de uma maior explicação do texto fonte, uma paráfrase ou um ajuste informativo na tentativa de garantir a compreensão de palavras ou expressões na língua alvo. Tal fato pode ser observado no trecho localizado entre as linhas 16 e 31 da página 66 do documento de trabalho [Dt7][12], apresentada a seguir:

[12] [Dt7] – Documento de trabalho da *Opera Wonyosi* que comporta os movimentos de gênese da tradução da CENA SETE, OITO e NOVE enviado em 12 de maio de 2010.

Figura 14: Comentários de revisão à margem do texto.



Fonte: Caixa de email Raquel Borges.

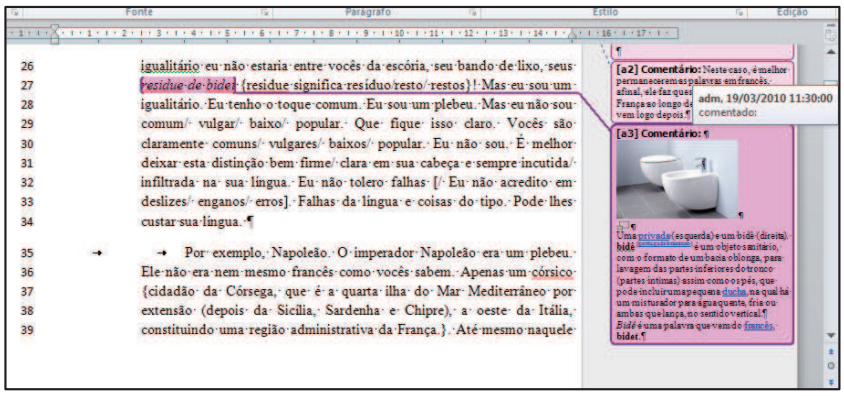
A observação dos documentos de trabalho traz, à primeira vista, a sensação de leitura comprometida. Os símbolos encontrados na trama dos documentos de trabalho, e que são vistos na imagem acima, já mostram um momento em que são utilizados alguns operadores genéticos na composição do texto. Estes elementos aparecem na fase tradutória seguinte à produção do primeiro jato tradução.

A fase seguinte ao primeiro jato tradutório ainda é, conforme Biasi (2000, p.39), denominada fase redacional e é definida por ele como "*la phase d'exécution proprement dite du projet*[13]". Tal fase acontece durante a produção dos rascunhos ou documentos de trabalho, onde, no caso desta tradução, acontecem permanentes buscas *online* a dicionários ou a textos que ofereçam esclarecimentos pertinentes ao desenrolar do trabalho de tradução.

O acesso à internet, durante a execução da tradução, transforma-se em uma ferramenta de trabalho decisiva para a busca de soluções tradutórias e para o esclarecimento de dúvidas relacionadas à história e ao vocabulário utilizado. Ela ainda traz a vantagem de dar acesso à imagens e poder copiá-las para que os outros membros do grupo pudessem compartilhar sua visualização.

[13] É a fase de execução propriamente dita do processo. (BIASI, 2010, p.51).

Figura 15: Pesquisa relativa ao vocabulário.



Fonte: Caixa de email Raquel Borges

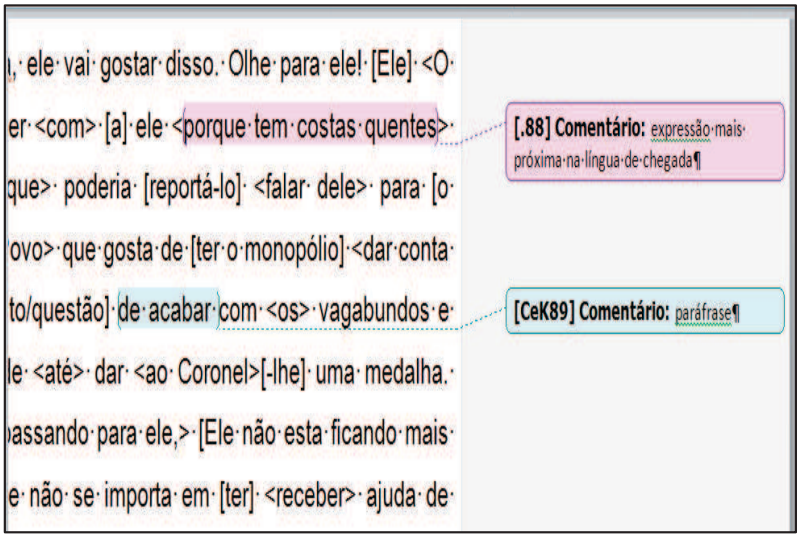
Por fim, a *internet* torna-se meio de transporte e de distribuição das etapas de trabalho realizadas. Assim, caracterizando-se como um local seguro para a disseminação e armazenamento de dados.

Voltando à questão do uso de operadores genéticos no texto de trabalho, este emprego caracteriza o primeiro indício de que modificações ocorreram. Se algo foi retirado, o termo se apresenta entre colchetes; enquanto as palavras entre os sinais de maior e menor simbolizam a modificação por acréscimo, conforme exemplo abaixo:

> Aqui os mendigos dizem '[Me dê um talho de ação]<Tomem alguma providência>', ou – *(demonstrando)* –[um talho de sua garganta]<corto sua garganta>.(Dt1, p.1)

Existem também as modificações que são realizadas a fim de atender à sonoridade requisitada nos audiolivros, a exemplo das mostradas a seguir:

Figura 16: Ajustes para a língua alvo ou de chegada.



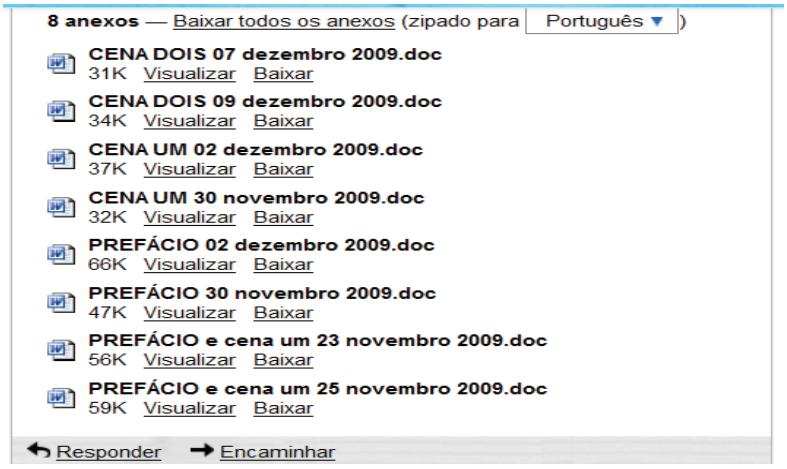
Fonte: [Dt7], p. 66.

O comentário da figura anterior apresenta modificações realizadas a fim de se obter melhor compreensão de determinada expressão na língua de chegada. Geralmente são utilizadas expressões conhecidas na língua falada. A teoria do funcionalismo, ou de Skopos, de Vermeer explica, satisfatoriamente, os caminhos percorridos até a conclusão da tradução da *Opera Wonyosi*. O exemplo acima apresentado corrobora com a teoria de *Skopos* que afirma que a tradução se acomoda ao objetivo final traçado para esta atividade.

Infelizmente, nem a presença dos operadores genéticos ou dos balões de revisão podem, até este momento, trazer ao leitor o registro do momento exato das modificações de palavra eliminada sinalizada entre colchetes ([eliminação]), e de palavra incluída (<inclusão>), pois todas as modificações são atualizadas no momento do salvamento do texto. As informações de datas das modificações só são confiáveis quando envio do texto salvo é realizado imediatamente após o salvamento do texto, Observando-se os registros de salvamento dos comentários de algumas partes do texto é possível notar que várias modificações foram realizados, levando o observador a concluir que a necessidade de retorno ao texto se deu pelo fato de algumas partes do texto serem mais complicadas e precisarem de maior número de (re)ajustes exigindo assim, maior tempo de dedicação do que em outras

partes. Analisando as partes da peça mais fáceis de traduzir, pode-se perceber poucos registros desses documentos sendo enviados pela *internet*. Como exemplo, citamos a busca realizada na caixa de *email* pelo nome: prefácio. O número de incidências de documentos com esta denominação foi alto, o que mostra que o prefácio do texto foi traduzido em pequenas partes que eram, ao final de cada jornada tradutória, enviadas por email.

Figura 17: Anexos enviados em conjunto.



Fonte: Caixa de email de Sandra Corrêa.

O *email* acima reúne todo o trabalho tradutório, realizado até a data do envio em 09 de dezembro de 2009. O primeiro anexo contendo o termo "Prefácio" ocorre em 16 de dezembro de 2009. O prefácio do texto teve sua tradução concluída em 19 de fevereiro de 2010, data em que ocorre o último envio desse documento por *email*. Sendo assim, o prefácio do texto fonte levou um pouco mais de dois meses para ser traduzido.

Situação oposta pode ser observada com as cenas traduzidas ao final do trabalho de tradução. Isso ocorre, provavelmente, não só pelo fato das tradutoras já estarem acostumadas com o vocabulário utilizado e com a forma de escrita do autor nigeriano, mas também por elas já terem desenvolvido técnicas tradutórias para a soluções de problemas. Ao final da tradução, as autoras elaboram seus textos de forma mais confiante e rápida, de modo que as cenas começam a ser enviadas sequencialmente, em curtos períodos de tempo, revelando a grande produtividade do estágio conclusivo da tradução.

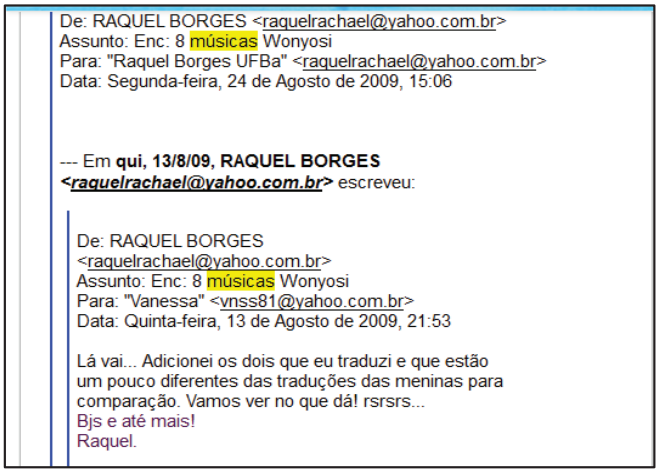
3.4 ORDEM CRONOLÓGICA

Durante o período de agosto a novembro de 2009, o grupo de tradutores ocupou-se com as músicas componentes do texto fonte da tradução. A tarefa realizada pelas alunas Carla Souza e Raquel Dias foi composta das etapas de localizar, digitalizar e traduzir todas as músicas encontradas no texto em inglês. A cronologia é apresentada em relatório parcial PIBIC2010:

> Início da tradução da segunda parte da peça Opera Wonyosi; reflexões sobre itens da bibliografia selecionada, focalizando especialmente a questão do pós-colonialismo. Tradução das letras das músicas, que fazem parte da Opera estudada. - Janeiro/Fevereiro/2010(BORGES,2010,p.2).

Apesar do relatório de pesquisa constar a tradução das músicas como etapa de trabalho realizada em janeiro e fevereiro de 2010, o trânsito de *emails* comprovam a data de agosto de 2009 em diante.

Figura18- Tradução começa antes do previsto.


De: RAQUEL BORGES <raquelrachael@yahoo.com.br>
Assunto: Enc: 8 músicas Wonyosi
Para: "Raquel Borges UFBa" <raquelrachael@yahoo.com.br>
Data: Segunda-feira, 24 de Agosto de 2009, 15:06

--- Em **qui, 13/8/09, RAQUEL BORGES** **<raquelrachael@yahoo.com.br>** escreveu:

De: RAQUEL BORGES
<raquelrachael@yahoo.com.br>
Assunto: Enc: 8 músicas Wonyosi
Para: "Vanessa" <vnss81@yahoo.com.br>
Data: Quinta-feira, 13 de Agosto de 2009, 21:53

Lá vai... Adicionei os dois que eu traduzi e que estão
um pouco diferentes das traduções das meninas para
comparação. Vamos ver no que dá! rsrsrs...
Bjs e até mais!
Raquel.

Fonte- Caixa de *email* de Raquel Borges

A razão para realizar a tradução das músicas em separado e antes do resto do texto é listado como uma dificuldade encontrada tanto no relatório de Carla Souza quanto no de Raquel Dias durante o processo tradutório. Segue trecho do relatório:

> Outro obstáculo encontrado foi que os professores da Escola de Música da UFBA, que fazem parte deste projeto, solicitaram que a tradução de todas as letras das músicas da *Opera Wonyosi* lhes deveria ser entregue antes mesmo da tradução do restante do texto da peça. Os letristas e arranjadores necessitariam, o mais rápido possível, desses textos para escreverem as letras e seus respectivos arranjos para serem levados ao teatro. Assim sendo, coube a mim traduzir todas as músicas da primeira parte, sob a supervisão da coordenadora deste projeto e contando com a participação da outra pesquisadora envolvida no trabalho.(BORGES,2010,2)

A partir de agosto de 2009 se inicia a tradução do prefácio da peça o qual fornece aos leitores informações sobre motivações que levaram Soyinka a produzir este texto fonte.

O prefácio da tradução tem seu primeiro jato tradutório realizado por Carla Souza em novembro de 2009. Em seguida o corpo do texto é traduzido conforme a tabela abaixo:

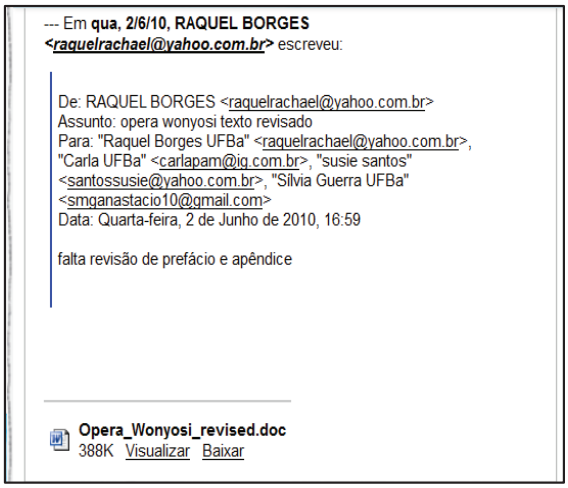
Quadro 3- Data de início de cada parte do texto da tradução

Partes do Texto	Data de envio[14] do documento de *e-mail*.
Músicas	13/08/2009
Prefácio	23/11/2009
Cena 1	30/11/2009
Cena 2	15/03/2010
Cena 3	16/04/2010
Cena 4	21/05/2010
Cena 5	21/05/2010
Cena 6	25/05/2010
Cena 7	30/05/2010
Cena 8	05/05/2010
Cena 9	17/05/2010
Opera completa	02/06/2010
Apêndice	04/08/2010

A tradução da *Opera Wonyosi* tem sua primeira versão completa e revisada em 02 de junho de 2010, conforme imagem a seguir:

[14] Data de envio do primeiro documento de email que trata sobre cada uma das partes.

Figura 19: Primeira versão da Opera Wonyosi completa.



Fonte- Caixa de email de Raquel Borges.

3.4.1 Cronologia das Cenas UM e DOIS

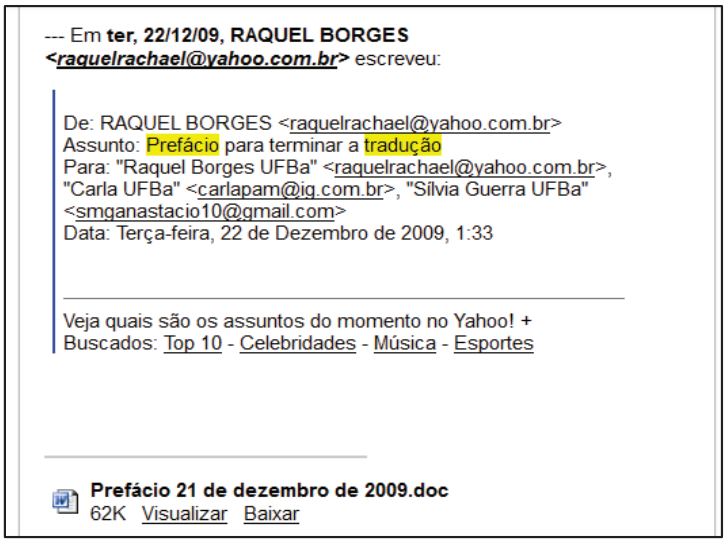
Devido a extensão do dossiê da Opera Wonyosi na íntegra, optaremos pelo tratamento de um recorte da peça. Este foi escolhido de forma a contemplar a apresentação das etapas de trabalho, entre elas a fase de primeiro jato da tradução, as campanhas de releitura do texto as quais são evidenciadas por comentários de revisão realizados em diferentes datas e em diferentes pontos do texto traduzido. Em forma de redemoinho que se propaga na linha do tempo, a tradução da *Opera Wonyosi* tem seu primeiro envio em 30 de novembro de 2009. Nesta data se iniciaram os trabalhos de tradução do prefácio que coexistem com a tradução da cena um até o dia 05 de março, com comprovação de envios nos dias 01, 05 e 10 de março de 2010. A cena Dois tem único envio no dia 15 de março. Aproveitando das informações acumuladas, a cena oito tem seu primeiro jato tradutório no dia 26 de abril de 2010. Assim as campanhas de revisão vão acontecendo e sendo preservados nos registros de revisão. Estes acontecem nos dia 27,29 e 30 de abril; 02,03,05,06,07,10,12 e 17

de maio. Tais datas são verificadas pela quantidade e suas marcas de salvamento dos comentários de revisão realizados em cada um desses encontros.

3.5 DOCUMENTOS DE COMPROVAÇÃO DA GÊNESE

Os estudos iniciais em Crítica Genética se beneficiavam do suporte papel para comprovar a existência de um labor de escrita e revisão de textos. A apresentação dos rascunhos do escritor bastavam como prova material. Com o advento da introdução do suporte computador na atividade de trabalho de escritor esta materialidade se adapta ao formato digital. No caso da tradução da Opera Wonyosi a comprovação é feita a partir de um critério de segurança criado pelas tradutoras. A instabilidade de reserva de documentos digitais nos espaços de memória do computador e a necessidade de compartilhar com outros indivíduos interessados no processo, levou á necessidade de envio do material elaborado por email.Com o processo de deterioração dos computadores utilizados para realizar a tradução, a única forma de comprovação possível de cada uma das etapas tradutórias é a apresentação dos emails enviados com seus respectivos arquivos de tradução anexados.

Figura 20: Prefácio


--- Em **ter, 22/12/09, RAQUEL BORGES**
<raquelrachael@yahoo.com.br> escreveu:

De: RAQUEL BORGES <raquelrachael@yahoo.com.br>
Assunto: Prefácio para terminar a tradução
Para: "Raquel Borges UFBa" <raquelrachael@yahoo.com.br>, "Carla UFBa" <carlapam@ig.com.br>, "Sílvia Guerra UFBa" <smganastacio10@gmail.com>
Data: Terça-feira, 22 de Dezembro de 2009, 1:33

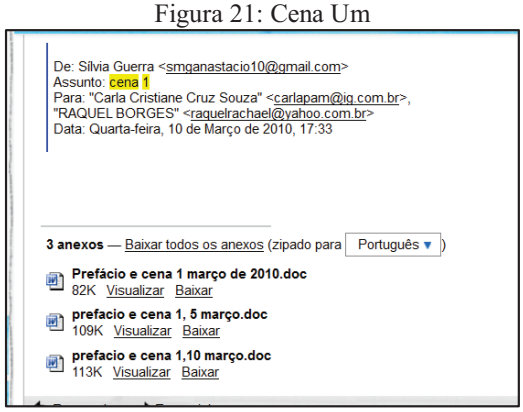
Veja quais são os assuntos do momento no Yahoo! +
Buscados: Top 10 - Celebridades - Música - Esportes

Prefácio 21 de dezembro de 2009.doc
62K Visualizar Baixar

Fonte: Caixa de email de Raquel Borges.

O anexo do prefácio no email acima ainda comprova a antecipação dos trabalhos de tradução em relação ao início do projeto elaborado para tal pesquisa.

Figura 21: Cena Um

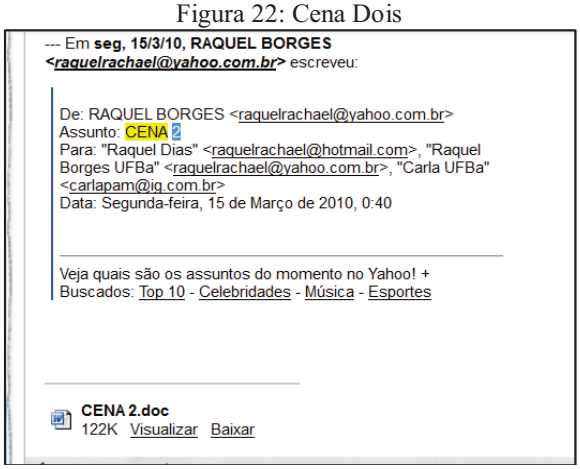


Fonte :Caixa de *email* de Raquel Borges.

A tradução de Cena Um se inicia em um momento em que a tradução do prefácio ainda não está concluída. Isto se dá pela defasagem de tempo existente entre o primeiro jato de tradução e as diferentes campanhas de revisão. O que permite que o início de uma fase coexista com outra.

O tema da cena Um permite ao leitor compartilhar com as impressões de Soyinka sobre o povo nigeriano. A identidade nigeriana atinge o leitor da língua portuguesa a partir desta tradução.

Figura 22: Cena Dois



Fonte: Caixa de email de Raquel Borges.

Com a coexistência das fases de tradução, a Cena Dois começa a ser traduzida enquanto as revisões de texto ainda acontecem na cena Um. O mês de março de 2010 marca o início de um aceleramento dos trabalhos de tradução. O trabalho se agiliza com tradutoras mais habituadas ao vocabulário e ao tipo de escrita de Soyinka. *Opera Wonyosi* se caracteriza por ser um texto dramático voltado para as massas e assim, Soyinka faz uso de uma linguagem marcada a nível popular da Nigéria dos anos 70.

3.6 FAC-SÍMILE DA TRADUÇÂO

O nomeado [OW2a] é criado do recorte da última versão completa da tradução da Opera Wonyosi traduzida para o português [15]e de onde foram aqui apresentadas as cenas UM e DOIS a quais se encontram em anexo. Os números de páginas que se apresentam no corpo do texto [OW2] equivalem ao número da página do mesmo trecho no texto fonte, *Opera Wonyosi* de Wole Soyinka em inglês.

Seguem os fac-símiles de:

Página 1 de [Dt1] enviado em 30/11/09;

Páginas 01,03,04 e05 de [Dt1] enviado em 10/03/2010

Página 13 de [Dt2] enviado em 01/04/10.

[1515] Por "completa" compreenda–se que neste documento estão reunidas todas as cenas traduzidas e que compunham o texto fonte.

CENA UM[16]

(A orquestra toca 'Mack the Knife' ao fundo)

DEE JAY: Eu vou apenas me apresentar. Sou o seu M.C.D.J. – Mestre de Cerimônias Disc-Jóquei. Ou Mestre de Cerimônias ou Disc-jóquei. Ou simplesmente Dee-Jay. Você escolhe. Eu sou o anfitrião deste show. Uma vez nós a chamamos de Opera Way-Out -Opera Estranha- – abreviando, Opera Wayo. Chamem-na de a Opera dos Mendigos, se assim o desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando [por um talho da ação] <alguma providência>.

E não pensem que é o tipo de mendicância a que vocês estão acostumados. Aqui os mendigos dizem '[Me dê um talho de ação] '<Tomem alguma providência>', ou – *(demonstrando)* – [um talho de sua garganta'] <corto sua garganta>. Cara, que mendigos! Sabe de uma? Por que você simplesmente não inventa o seu próprio título enquanto nós seguimos porque, eu te digo irmão, eu ainda tenho que decidir se essa way-out Opera – ou Opera estranha - deve ser [nomeada em homenagem] <chamada assim por causa dos> [aos] Mendigos, [ao] <do> Exército, <d>os Bandidos, <d>a Polícia, <d>as [Cash-madams] <madames cheias do Dinheiro>, <d>os Estudantes, <d>os Sindicalistas, os Alhajis e Alhajas, os Aladura, as Universidades, os Radicais Santos, Patriarcas Santos e Hereges Profanos – Eu quero dizer cara, neste país way-out todo mundo age way-out. Incluindo o tráfico/ comércio/ trânsito/ tráfego/ compra e venda/ intercâmbio comercial. Talvez nós devêssemos chamá-la, a Opera do Tráfico. O que simplesmente/somente/só complica as coisas com o tráfico nas divisas. Belo toque de atualidade {pro nome de uma Opera, Opera do Tráfico é algo inovador e atual para naquele contexto, não algo antigo como Opera dos Mendigos}.

[.1] Comentário: Opera estranha COMO TRADUZIR? Opera de Saída, ou way-out, enquanto adjetivo estranho; **No Way Out** (brasil: **Sem Saída** / portugal: **Alta Traição** . **http://pt.wikipedia.org/wiki/No_Way_Out**

[.2] Comentário: SLICE: FATIA,PEDAÇO,PORÇÃO, BOCADO,POSTA,QUINHÃO, TALHADA

[.3] Comentário: Foi decidido fugir do literal e a palavra slice que em inglês foi utilizada de duas formas diferentes, em português não foi possível faze-lo

[.4] Comentário: 'Alguns mendigos' foi trocado por uma expressão mais próxima na língua-alvo

[.5] Comentário: 'Sabe o quê' foi trocado por uma expressão mais próxima na língua-alvo

[.6] Comentário: Mano ou irmão?

[.7] Comentário: **named after:** chamado pelo nome de- , **name after:** chamar pelo nome de- (em homenagem a alguém) de: http://www.babylon.com/definition/named_after/Portuguese

[.8] Comentário: MULHERES RICA QUE ATUAM NOS GRANDES MERCADOS DE oONITSHA, LAGOS, IBADAN, BENIN-CITY, KANO AND CALABAR. Fonte: http://www.kwenu.com/bookreview/obaze/kema_chikwe.htm MADAMES ENDINHEIRADAS

[.9] Comentário: http://nigeriaworld.com/columnist/offoaro/011005.html uma determinada religião

[.10] Comentário: http://en.wikipedia.org/wiki/Aladura . pessoas que rezam

[.11] Comentário:

[.12] Comentário: Sagrados

[.13] Comentário: PatriaRch significa patriarca, mas ente site afirma que patriach também significa patriarca http://wiki.answers.com/Q/What_does_patriach_mean

[.14] Comentário: heresiarcas

[.15] Comentário: unholy . horrível,irreligioso,ímpio,pecaminoso, profano

[.16] Comentário: atuar,agir, desempenhar um papel,representar

[1616] CENA UM,p.1 enviado em 30/11/09.

CENA UM[17]

(A orquestra toca 'Mack the Knife' ao fundo)

PÁG. 01

DEE JAY: Eu só vou me apresentar. Sou seu M.C.D.J. – Mestre de Cerimônias Disc-Jóquei. Ou Mestre de Cerimônias ou Disc-Jóquei. Ou simplesmente Dee-Jay. Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós já o chamamos de Opera [Sem Limites] <Transgressora> – abreviando, Opera Wayo. Podem chamar de Opera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um pouco de ação.

E não pensem que é o tipo de mendicância a que vocês estão acostumados. Aqui os mendigos dizem 'Me dê um pouco de ação, ou – *(demonstrando)* – corto a sua garganta'. Cara, que mendigos! Sabe de uma? Por que você simplesmente não inventa o título da peça enquanto nós prosseguimos porque, te digo irmão, eu ainda tenho que decidir se essa Opera tão transgressora deve ser <chamada assim em homenagem aos Mendigos; ao Exército; aos Bandidos; à Polícia; às Madames do Dinheiro; aos Estudantes; aos Sindicalistas; aos <Homens e Mulheres poderosos da Nigéria, que usam o título de> Alhaji e Alhaja; aos cristãos fervorosos como os Aladura; aos Acadêmicos; aos Radicais Religiosos; aos Patriarcas Religiosos e aos Hereges Profanos – Quer dizer cara, neste país transgressor todo mundo age [sem limites] <de forma transgressora>. Incluindo o tráfico. Talvez devêssemos chamá-la de Opera do Tráfico. O que só complica as coisas ao se traficar em moeda estrangeira. Um Belo toque de atualidade. Cara, este país [arranca toda] <acaba com> a sua felicidade. É melhor trazer vocês de volta para Terra com uma música sobre os tipos mais comuns de toda a humanidade – e se vocês nunca ouviram Louis Armstrong canta[ndo]<r> o bom e velho Mack, cara, [por] onde é que você tem andado? Um, dois, três – cantem comigo, vamos lá. *(Os atores da companhia entram caracterizados em vários grupos – Mendigos, esquadrão de assassinos, a gangue de Mackie etc – passeiam pelo palco enquanto cantam Mack Navalha)*

PÁG. 03[18]

[S17] Comentário: Apagamento temporário, voltar para decidir

[S18] Comentário: Chamá-la foi substituído por chamar para evitar a cacofonia

[S19] Comentário: Adaptação para uma expressão que fizesse sentido em português, mesmo que não seja possível manter a mesma palavra em inglês que apareceu por duas vezes no texto e foi traduzida de outra forma

[S20] Comentário: Recurso da Parafrase

[17] CENA UM,p.1 enviada em 10/03¹10.

[18] CENA UM,p3 enviado em 10/03/2010.

DEE JAY: E esse é o seu M.C. Dee-jay mudando de cena para apresentar a vocês o Chefe Anikura, rei dos mendigos. Um artista profissional que pertence a escola conhecida há séculos como a Escola da Enganação. Em suma, um mestre em psicologia da caridade.

(Surge Anikura. Ele chuta pilhas de trapos e roupas que estão espalhadas pelo chão. Formas humanas surgem, retiraram-se furtivamente levando consigo os seus trapos.)

Anikura's Song

ANIKURA: Que trabalho agradável Moseis <tinha> [teve] – com Deus ao seu lado e tudo mais. <Ele só tinha que> [Simplesmente, atingir/]bater[/acertar] uma pedra com seu bastão e todo aquela água jorr<arra>[ou]. <Mas>Eu tenho que <me virar> [fazer o que posso] sem esse tipo de ajuda; E tirar dinheiro das pessoas é <tão difícil quanto essa> [mais ou menos como a mágica] de Moises. Bem, aqueles que não <sabem fazer> [tem poder para] milagres devem usar a psicologia. Eu entendo a natureza humana. Talvez Moises entendesse [a] Deus, mas eu duvido [disso]<,> assim mesmo.

P[]ÁG. 04[19]

ANIKURA: Eu, também, <compreendo a sociedade em que vivo> [entendo minha sociedade] – <talvez muito mais do que Moises entendesse a dele> [o que é mais do que pode se dito dele]. Ele sempre era pego, de surpresa. Eu, não. É ai que a ciência triunfa sobre a mágica. O único problema [que] < é estar sempre criando novas estórias – alguma coisa nova para sensibilizar [que com inovação/novidade - algo novo para arrebentar/arrebatar as cordas dos] corações < para que elas abram > [e soltar as cordas d]as bolsas. Cada <lorota que eu conto> [modelo] logo se torna um *deja vu*<,*algo visto e revisto por todos* >. <Mas, eu> esqueci que você não fala Francês, <não é> [fala]? Eu <pertenço> [sou d]a primeira geração de exilados <aqui> da Nigéria [aqui]. Vim para cá durante a<quela> Guerra Civil que <tivemos> [tiveram lá]. Isso <aqui> costumava ser [chamada de] <a> Republica Central da África – ainda é, mas [fiquei escutei]/fiquei sabendo que [ela se] <logo vai se> tornar[á] algo grandioso [muito em breve/logo]. Com uma coisa e outra, eu <parlo francé> [falo francês. {I parlay vous fansay – traduz ou não?}]. Mas <procuramos> [tentamos] manter a <nossa> cultura <de origem> do velho lar por aqui, então não se preocupe, sei que se sentirá em casa. Você sabe o que falam de nós

[S21] Comentário: Apagamento e paráfrase para fazer mais sentido na língua alvo.

[S22] Comentário: Acréscimo e paráfrase

[S23] Comentário: Adaptado a dicção da língua alvo, mas língua estrangeira mantida no texto.

[19] CENA UM ,p4 enviado em 10/03/09.

Nigerianos, não <é> [sabe]? Nós sabemos <bem> como <lidar com os> [tomar conta dos] negócios. Nós somos sempre jogados de um país para outro, mas enquanto <a gente> [durarmos/nos mantermos/] agüentar[mos], bem –nós sabemos <bem como lidar com os> [tomar conta dos] negócios. Então, com sua permissão, eu peço[/suplico vai ganhar] <para sair para aproveitar a maré que banha> [dinheiro enquanto o sol brilha através] da bunda do Imperador. *(Batidas na porta)* Entre.

[S24] Comentário: Equivalencia de provérbio e imagem metafórica.

AHMED: Ranka dede, <que é um cumprimento muito respeito.> Você é o Chefe Anikura.

[S25] Comentário: Estrangeirização e aposto explicativo.

ANIKURA: { I am thus adressed – } <É assim que me chamam>.

AHMED: <É você que na frente da empreitada> [Você é o dono do negócio] '<Lá de casa vem uma casa para os que não têm casa> [Lar para os Sem-Teto']?

ANIKURA: <É claro> [Certamente].

AHMED: <Me recomendaram que procurasse vocÊ> [Eu fui recomendado a você].

ANIKURA: *(Pega um caderno e coloca seus óculos)*. *<Nome?>*

AHMED: Chefe Anikura, <não tenho um tostão> [eu estou totalmente desprovido], a casa dos meus pais foi queimada durante a Guerra Civil. Meu pai <morreu> [perdeu a vida dele] e minha mãe ainda está desaparecida...

ANIKURA: *(Escrevendo furiosamente)* É uma boa estória. Uma variação da<s> velha<s> <estórias que contam por aqui> [regra]. <As pessoas> [Ele] já ouviram [vários] <muitas dessas estórias por> [contos sobre este problema] aqui. Eu posso te dizer que também que todo Nigeriano que vem para cá é vitima da Guerra [Civil]. De qualquer maneira, você adicionou um pequeno <detalhe a estória> [toque extra] – mãe ainda desaparecida. Existem muitas mães desaparecidas mas veja, você pode [adicionar]/acrescentar[/incluir] que veio <para cá> [aqui] procurar por ela e <ficou sem dinheiro> [foi abandonado]. Você foi <enganado>deixado. <Roubado>[Defraudado]. Deu[/entregou] seu dinheiro a <um> [outro] Nigeriano <para se mudar para cá> e ele sumiu[/desapareceu]. [Sim],<É,> eles <vão> acreditar[ao] em você. Eles sabem que qualquer Nigeriano roubaria sua avó faminta e a empurraria pântano[/lodaçal] a baixo. Você [fará/]vai fazer isso.

[S26] Comentário: Parafease

[CeK27] Comentário: Mudança de tempo verbal para que soasse melhor na língua alvo.

PÁG. 05[20]

AHMED: Não Chefe. Eu odiaria difamar meus compatriotas.

ANIKURA: Se você soubesse o quanto seus compatriotas difamam <próprias> mães! Mas você <insiste em contar aquela mesma história> [contará essa estória e fixe-se nela.] Memorize-a, evite <floreios> [enfeites] desnecessários e você <vai ser dar> [ficará] bem.

AHMED: Talvez você esteja certo. Eu estava contando essa estória ontem mesmo, n[um]a esquina da Avenida Charles de Gaulle <com> [e n]a <Praça da República> [Place de La Republique...]

ANIKURA: (levanta<ndo> [sse] furioso) <Praça da Republica> [Place de La Republique?] Ah, então você <era aquele carespresivel>[dé um dos despresados {a contemptible person **b** (1) **:** a worker who refuses to join a labor union (2) **:** a union member who refuses to strike or returns to work before a strike has ended (3) **:** a worker who accepts employment or replaces a union worker during a strike (4) **:** one who works for less than union wages or on nonunion terms - http://www.merriam-webster.com/dictionary/scab}.] <Ladrão> [Larápio]. <Infrator> [Pecador/Transgressor]. Imigrante ilegal. Você foi <espancado> [açoitado/castigado]?

AHMED: Eu não <estou> enten<den>do Chefe. Dois cavalheiros apareceram de repente e foram pra cima de mim. Eles me <espancaram> castigaram[/açoitaram] até <me deixar> quase [perder os] <sem> sentidos, [então] <depois> me deram seu cartão.

ANIKURA: Você teve sorte. Ou talvez eles tivessem acabado de almoçar. (Vira-se para o mapa na parede) Dê uma boa olhada nisto. Essa área sombreada está <inteiramrnte> sob <a> minha jurisdição. Nós a chamamos de New Ikoyi, <é um subúrbio elitizado da região de Lagos>. <Lá>Nós tentamos <imitar> [manter todos] os estilos de vida que tínhamos em <NOSSA TERRA NATAL> [casa,] até o nome das ruas. O <restante da região> resto de Bangui é <compartilhada com> [dividida entre] os estrangeiros – <quer dizer> os nativos – pessoas sem sofisticação, se <é que eu> posso <descrevê-las assim> [dizer]. Nós tivemos que ajudá-l<a>[o]s <a se organizar um pouco> [com certos detalhes de organização], então na realidade, nós temos *laissez passer* – <um> passaporte

[S28] Comentário: Aposto explicativo.

[S29] Comentário: CONTEXTUALIZAR A PEÇA – ONDE SE PASSA.

[S30] Comentário: Parafease explicativa.

[20] CENA UM,p 5 enviado em 10/03/10.

para você – para trabalhar no território deles. Você quer trabalhar depois a fronteira ou em New Ikoyi?

AHMED: Acho que prefiro me sentir em casa. É mais provável que me perca lá.

ANIKURA: Não seja <idiota> [estúpido]. Nosso setor é marcado por postes de sinalização <que ficam> a [10 pés] 3 metros do lixo, <logo> [então] não <tem como você se perder> [perderá o nosso caminho]. <Escolha>Agora [escolha] seu setor dentro dos limites nacionais divididos em 19 <bairros> [distritos]. Qual você prefere? <As taxas a serem pagas são diferentes> [Diferentes taxas,] é claro. Áreas centrais são mais caras que os subúrbios...

[S31] Comentário: Conversão de medidas já feitas.

AHMED: Chefe, Acho que deve saber que eu tenho apenas...

ANIKURA: Os preços estão listados no quadro/[lousa.] E considerando o fato que eu lhe [provi/forneci] <dei> uma estória...

AHMED: Mas vim aqui com minha própria estória.

ANIKURA: [Inútil/]Sem valor <nenhum>. <Eu nem conseguiria lhe vender> [Nem mesmo lhe venderia] um cartão do sindicato com aquela estória. <Foi> É a variação que acrescentei que a torn<ou>[a] mais viável, <que valem>. Mil <moedas> [CFA]. <ou ainda a quantia de> Três Naira se <você> preferir. Nós aceitamos moeda nacional aqui. E também (faz um ruído <mal educado>) aquela moeda estrangeira que você acabou de <usar> [passar].

[S32] Comentário: Apagamento. E generalização da moeda local

[S33] Comentário: Parafraase

[S34] Comentário: Parafrase, adição

PÁGINA 13[21]

(*Entra MATAR, com <uma lanterna> [tocha(s)/lamparina/lanterna] e <uma> pistola.*)

MATAR Mãos [para cima] <ao alto>, se [estiver] <houver> alguém aqui.

MACK Bem, tem alguém aqui?

MATAR Não, [vazio] <ninguém>. <Um local> perfeitamente seguro para um casamento (*apontando sua lanterna por toda parte. MACK sai e volta*[/ *retorna*] *com POLLY <usando> [vestindo] um vestido de*[*casamento*]*<noiva>.*)

POLLY Mas – isso <aqui> é um estábulo [/ estrebaria/ cocheira].

MACK Não, é o Clube de Pólo.

POLLY Isso <aqui> *é* um estábulo.

MACK Não vamos começar o dia com discussões <,> [/ argumentos] querida. [(Um) estábulo é onde] Jesus Cristo nasceu <em um estábulo>. Eu não tenho a pretensão de <casar em um lugar> [algo] nobre [/ superior], [tudo] O que eu quero é um casamento [sossegado/] tranqüilo para minha doce [,] <e> querida Polly. (*beija-a*) Eu te [asseguro/] garanto que é o Clube de Pólo do Exército. Emprestaram-nos o salão deles – o salão d<os>[e] cavalos<,> é claro. Eu [peço/] pedi o mais espaçoso.

MATAR [Um monte (de gente) do nosso povo] <Muitos de nós vão achar> [vai concluir/ considerar/ avaliar] que é [uma coisa] muito arriscad<o> [a/incerta] <o> que você está fazendo<,> Mack. [Arrancar/] Roubar a única filha de Anikura bem embaixo d<o> [e] seu nariz.

MACK Quem *é* Anikura?

MATAR Ele vai [chamar-se (chamar a si mesmo)] <se achar> o homem mais pobre [em] <de> Bangui.

POLLY Mas Mack, você não pode estar pensando em [ter nosso casamento] <casar> aqui. Clube de Pólo ou não, não [é nada além] <passa> de um estábulo. Como

[21]CENA2,p,13 enviado em 01/04/10.

[poderia] <é que> um ministro <pode> vir aqui? < E este> deveria ser o dia mais feliz [n] <d>a vida de [uma] <qualquer> garota [/ menina/ moça].

MACK[22] Minha <garotinha> querida [garotinha/ menininha/ mocinha], se Cristo [consentiu] <aceitou> nascer num estábulo, um de seus [próprios] Ministros pode [ministrar/ administrar uma comunhão] <fazer a nossa união> no mesmo lugar. [A mobília/] Os móveis [estarão aqui em apenas um momento ou dois] <vão chegar a qualquer momento>.

MATAR [Mobília/] <Entrem com os> móveis por aqui!

(*Entra BABA HADJI, DAN DARE e JAKE* [*HOOK-FINGER (*]*DEDO-DE-GANCHO*[*)*] *carregando <os> móveis,* [*louças (*] <os pratos> *de barro* [*)*]<,> *etc. O estábulo* <logo> [*fica rapidamente parecido com*] <se assemelha a> *uma sala de estar barulhenta e* [*excessivamente decorada*] <ornamentada demais>.)

MACK Lixo!

JAKE Desejo-lhe tudo de bom. (*Traz uma grande pintura <no antigo> [do que foi uma vez o*] *estilo 'ingênuo'* [*nigeriano*] *de moda* <da Nigéria>.) Agora, você [nunca imaginaria/ adivinharia/] <nem> pensaria, mas <há> dez anos atrás, [nós] teríamos chamado isso de lixo. Mas havia turistas procurando [por estímulos/ emoções/ protestos/ reclamações de] <emoção na> cultura local[,] <.> Então... [aí está] <aparece> você. [Oh] <Veja>, falando de [estímulos] <emoção>, o velho colecionador americano que era [o] seu dono [pensou/ pensava] <achava> que a cultura <local> [era] <valia> mais [estimada/ prezada/ amada/ querida do] que a <própria> sobrevivência – tivemos que [interferir/ intervir alguns estímulos] <colocar um pouco de emoção> para persuadi-lo do contrário [/ de maneira diferente/ de outra maneira/ de outro modo]. Nada sério...

MACK Eu disse Não ao Derramamento de Sangue [/ Não Derramar Sangue]!

---

[22] CENA2,p13 enviado em 01/04/10 . Continuação.

4 *OPERA WONYOSI* VISTA COMO FÊNIX BRASILEIRO

Opera Wonyosi em português é um texto dramático, que renasce das cinzas tal como o pássaro Fênix. As cinzas pertencem ao texto de partida em língua inglesa, que agora ressurge em outro idioma e em outra cultura. A propósito, Marilena Chauí define o conceito de cultura na contemporaneidade dizendo que:

> [...] O termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendido como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas de trabalho, dos modos de habitação, do vestuário e da culinária.Das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais particularmente dos sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte [...]. A cultura passa a ser compreendida como o campo em que os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores. Definem para si próprios o possível e o impossível, a direção da linha do tempo (passado, presente, futuro, as diferenças no interior do espaço (a percepção do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível) os valores- o verdadeiro o falso, o belo o feio, o justo e o injusto- que instauram a ideia de lei e, portanto do permitido e do proibido, determinando o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (CHAUÍ, 2008, p.24).

A abrangência do termo aponta para operações culturais complexas, que precisam ser consideradas ao se refletir sobre qualquer processo tradutório em que ocorre um trânsito de informações e sensações entre os textos de partida e o de chegada. O fato é que, como se pode perceber nas palavras de Chauí, aspectos, os mais diversos, podem ser analisados sob a égide do termo cultura, termo que abarca um sistema intrincado de relações que se põe em marcha e marca todo o trânsito tradutório. De modo que o tradutor procura acomodar o texto de partida à nova cultura que o acolhe, buscando suscitar no receptor deste novo *habitat*, neste caso o brasileiro, do texto sensações e impressões análogas àquelas experimentadas pelos leitores de língua inglesa.

Essa reação ou esse efeito no público alvo tem a ver com a força dramática do texto fonte e com o que pretendia Soyinka com a *Opera Wonyosi*. Afinal, qual seria a possível função da *Opera Wonyosi* escrita em inglês?

4.1 A FUNÇÃO DA OPERA WONYOSI DE WOLE SOYINKA

Na opinião do escritor James Gibbs (1986), as principais forças que influenciam a escrita do autor nigeriano Wole Soyinka são os fatores políticos, a vasta escala de corrupção e a ansiedade de Soyinka para se comunicar com a grande massa da população. Gibbs comenta ainda que para garantir essa comunicação, Soyinka teria feito uso, em seu musical, de danças e músicas populares da época, assim como teria utilizado o *pidgin*, ou inglês nigeriano; o qual, segundo o autor, é a língua mais utilizada pelas comunidades rurais nigerianas (GIBBS, 1986, p.36).

Contudo, quando a crítica à produção teatral de 1976 foi publicada no jornal universitário *Positive Review*, esta lamentava a falta de uma sólida perspectiva de classe, por parte do escritor. A resposta do dramaturgo ao ataque só veio a público no prefácio da obra que traz:

> A play, a novel, a poem or any other creative composition is not a thesis on the ultimate condition of human. Even Marxism recognizes that revolutionary theory is incomplete in itself; the praxis, the operation of that theory when power is seized by a revolutionary party that professes the theory is what constitutes the infallible test of that theory. *Opera Wonyosi* is an exposition of levels of power in practice – by a satirist's pen. To ask for a 'solid class perspective' in such a work curtails creative and critical options and tries to doge labour which properly belongs to the socio-political analyst. The Nigerian society which is *portrayed*, without one redeeming feature, is that oil boom society of the seventies which every child knows only too well. The crimes committed by a power-drunk soldiery against a cowed and defenseless people, resulting in a further mutual, brutalization down scale of power- these are the hard realities that hit every man, woman and child, irrespective of class as they stepped out into the street for work, school or other acts daily amnesia (SOYINKA, 1980, p.2).[23]

[23]Uma peça, um romance, um poema, uma pintura ou qualquer outra obra de arte não é uma tese sobre as derradeiras condições do homem. Até o Marxismo reconhece que a teoria revolucionária é incompleta em si mesma; a prática, a aplicação dessa teoria quando o poder é medido por um partido revolucionário que a professa é o que constitui o teste de inefabilidade dessa teoria. *Opera Wonyosi* é a exposição de níveis de poder na prática – pela caneta de um satírico. Pedir uma 'perspectiva sólida de classe' em tal trabalho cercearia as opções criativas e obrigaria os críticos a realizarem um trabalho que pertence a um analista sociopolítico. A sociedade Nigeriana que é *retratada* sem promessas de redenção; é a sociedade petroleira dos anos 70 em que cada criança sabe muito bem. Os crimes cometidos por tropas embriagadas contra uma população intimidada e indefesa resultaram em uma maior banalização mútua na escala de poder – essas são as difíceis realidades que atingem qualquer pessoa sem *restrição* de classe especialmente quando se pisa na rua para ir trabalhar, ir à escola ou realizar qualquer outra tarefa que alimente a amnésia diária. Tradução nossa.

Assim, Soyinka reivindica a liberdade de não se engajar a nenhuma classe, especificamente, e de poder utilizar seu texto como uma ferramenta que, além de atingir um grande público, pode também divertir, pelo seu humor sutil, além de incitar reflexões. Desta forma, é a partir da apresentação da conduta dos cidadãos descritos na peça e da exposição de fatos sociais típicos da África nigeriana, na década de 70, que a *Opera Wonyosi* se encaixa ao projeto literário de Soyinka. Trata-se de um texto satírico e, quando indagado se achava que uma sátira poderia ser utilizada com fins revolucionários, Soyinka responde:

> Satire is necessarily negative in impulse. It sets out to demolish, to destroy. Satire in itself is useless; satire has to be coupled – again I must qualify this. The very fact of arousing people to a negative concept, a negative attitude toward an existing situation, can and should breed in a politicized society the need to effect positive changes or to think of the possibility of creating something in turn. But, I think those who use satire in the theater generally recognize the fact that it is not the entire demand which is made of them. It's not the entire story, but first of all you have to arouse in the people a certain, well to put crudely, a certain nausea towards a particular situation, to arouse them at all to accept the possibility of a positive alternative when it is offered to them. But, first you must break their habit of thought, their habit of acceptance. You must be able to indicate to them. First of all that monster whom they thought could never be laughed at is you know very laughable, and maybe that's not so negative after all. But satire is not aiming for Utopia, nor does it see a Utopia which makes it intolerant of the present. Maybe it doesn't have to state that. In fact, if satire begins to postulate a Utopia within the satire if probably ends up sounding ridiculous.[24] (SOYINKA,2001, p.28)

O texto de Soyinka propõe, em seu discurso, a descrição de fatos que, na opinião do autor, lembram um período que, apesar de temeroso e cruel na Nigéria, deveria servir de base para mudanças sociais. Na opinião de Lindfors (1981), *Opera Wonyosi* de Soyinka foi uma tentativa de restaurar a comunicação com o público pelo viés da sátira, em que o autor salientou as atrocidades sociais cometidas na era moralmente confusa do período que seguiu a Guerra Civil, na década de setenta. O próprio Soyinka disse, no dia da estreia da peça, levada

[24] Sátira é necessariamente negativa por impulso. Ela se propõe a destruir, demolir. A sátira por si é inútil, ela deve vir casada, devo enfatizar isso. A única vantagem de apontar para um conceito negativo, uma atitude negativa em relação a uma situação existente, pode e deve ser criada em uma sociedade politizada que precise de um efeito de mudanças positivas ou que precise pensar na possibilidade de uma virada. Entretanto eu acredito que aqueles que usam a sátira no teatro geralmente reconhecem o fato de que este fato não é o único que os motiva: isso não é toda a história, mas antes de tudo deve-se provocar, dito cruelmente, certa náusea em relação a certa situação. O público deve ser instigado a aceitar a possibilidade de uma alternativa positiva quando esta for oferecida. Mas antes, deve-se romper a linha do pensamento, o hábito de aceitação das pessoas. Deve-se estar preparado para indicar ás pessoas que o monstro do qual nunca se poderia rir pode bem ser engraçado e nem tão negativo assim. Mas sátira não busca a Utopia, ou sequer vê uma Utopia a qual transforma o presente intolerante. Talvez não seja necessário afirmar assim. Na verdade, se a sátira começa a postular uma Utopia dentro de uma sátira isso provavelmente termina soando ridículo (SOYINKA, 2001, p.28). Tradução nossa.

ao palco na Universidade de Ife, que a *Opera Wonyosi* tinha sido por ele utilizada como um espelho para refletir as atrocidades e os despropósitos sociais e políticos daquele período[25]. Sendo assim, longe de buscar uma utopia, Soyinka pretendeu utilizar a sua sátira como forma de alerta e indicativo de necessidade de mudanças que poderiam e deveriam ocorrer na Nigéria.

Sátira, para Massaud Moiséis (2003, p. 201), consiste na "critica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. [...] envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecimento, a sua mola básica." Confrontado a Patrice Pavis, para quem as comédias satíricas podem ser definidas como aquelas que "criticam uma prática social ou política ou um vício humano"(PAVIS, 1999, p. 57). Northrop Frye, remontando ao teatro grego, aponta que a comédia seria uma forma dramática com uma estrutura de enredo que trata de conflitos familiares em torno de amor e dinheiro. Já a sátira, guarda uma relação mais estreita com a ironia: "a sátira é a ironia militante" (FRYE, 1973, p. 190).

A sátira torna-se a ferramenta apropriada para satisfazer os anseios militantes do autor que se utiliza da arte para imitar a vida e alcançar o público em linguagem acessível, apresentando, a partir de uma representação teatral, uma imagem sincronizada com a da sociedade daquele momento.

Assim, a *Opera Wonyosi* de Wole Soyinka, escrita e produzida em dezembro de 1977, serve para reanimar a veia satírica de um escritor conhecido como Soyinka, em uma fase em que o dramaturgo se achava entusiasmado com os trabalhos de Berthold Brecht (1898-1956). Ele tinha admiração especial pela *The Threeepenny Opera*, ou *Opera dos três Vinténs*, estreada em Berlim, em 1928. O fato de ter atuado como professor de literatura comparada da Universidade de Lagos e Ife, na década de 70, seria um suporte extra para que o dramaturgo conhecesse, com detalhes, algumas obras teatrais. Não só a obra de Brecht, como a de John Gay (1685-1732), *The Beggar's Opera,* estreada e publicada em Londres, em 1728, e que teria servido de base para o texto de Brecht.

Solange Oliveira assim resume o texto *The Beggar's Opera:*

> O texto dramático-musical de Gay- espécie de opereta- narra uma série de peripécias das lutas entre dois grupos de marginais na Inglaterra do século XVIII. O primeiro grupo compõe-se de salteadores de estrada, chefiadas por Mackheath, bandoleiro de modos aristocráticos, que conquista Polly, filha do policial Peachum. Este com o pomposo título de Pega-Ladrão-Geral, é encarregado da segurança de Londres. Oficialmente, compete-lhe dar caça aos ladrões, numerosos na cidade, em face da miséria e do desemprego reinantes. De fato Peachum chefia o segundo grupo de criminosos, instalado no próprio sistema judiciário. Valendo-se do esdrúxulo estatuto legal contemporâneo, o policial corrupto recebe polpudas gratificações pelas prisões e enforcamentos efetuados. Não contente com isso, engrossa os rendimentos com quantias extorquidas das quadrilhas, como preço da impunidade. Controlando os dois extremos da cadeia – criminosos de um lado e polícia do outro – Peachum, juntamente com seu cúmplice Lockit, lidera o crime organizado. Entretanto, ao descobrir o casamento secreto da filha com o salteador Mackheath, Peachum resolve denunciá-lo. Conta, assim, receber a recompensa pela captura, livrando-se ao mesmo tempo, da incômoda concorrência que lhe faz o genro. Para traí-lo e prendê-lo, Peachum contrata duas prostitutas. Recolhido à famosa prisão de Newgate, mas ajudado por outra amante (Lucy, filha do carcereiro), o sedutor bandoleiro consegue evadir-se logo. Atraído por novos ardis do sogro e preso uma segunda vez, Macheath é condenado à forca. Surpreendentemente, aceita a sentença quase resignado. Segundo afirma, cansou-se de ser disputado por Polly, Lucy e por quatro outras "esposas", cada uma acompanhada de um filho. Entretanto, na décima hora Macheath é salvo pelo autor ficcional da peça, um poeta mendigo. À maneira de um mestre de cerimônias, o poeta aparece no início e no fim da Opera (OLIVEIRA, 2011, p. 21).

É pela via aberta por Gay, que Brecht trafega e recria o texto *The Threeepenny Opera* (1728) ou *Opera dos três Vinténs* (1928). Segundo a biografia de Brecht, publicada por John Fuegi, em 1994, o texto dramático *The Threepenny Opera* se configura como um texto de autoria múltipla que inclui os amigos mais próximos de Brecht como coautores (FUEGI, 1994, p. 58).

Autor de obras teatrais, poemas e ganhador do Nobel de Literatura de 1986, o nigeriano Wole Soyinka (1934-) é um escritor que encara o reaproveitamento ou a recriação de obras de outros autores como um direito que se tem. A esse respeito, Gibbs (1986) enfatiza que, para Soyinka, não importa o quanto um artista tome de empréstimo ideias de algum texto para escrever sua própria obra, mas sim, de que forma tal remodelagem teria sido construída (GIBBS, 1986, p. 28). E é seguindo essa lógica que o autor nigeriano teria se apropriado do texto do teatrólogo inglês John Gay, *The Beggar's Opera* (1728) ou *A Opera do Mendigo* (1986), em português; a qual, por sua vez, teria servido de inspiração para o autor alemão

Bertold Brecht escrever a sua *The Threepenny Opera* (1928) ou *Opera dos Três Vinténs* (1928).

A remodelagem feita por Soyinka lembra o movimento de reciclagem, em que os materiais são recriados para fazer surgir um novo produto; ou seja, uma releitura baseada na transformação de uma criação anterior. Na *Opera Wonyosi*, a base reconhecida é o texto de Gay, aqui recriada com detalhes sociais nigerianos. A mesma via de reciclagem seguida por Brecht é também seguida por Chico Buarque de Hollanda em seu texto dramático *Opera do Malandro* o qual foi publicado e estreado em 1978, no Brasil. Em entrevista, Hollanda justificou a utilização do material de Brecht como "reciclagem literária" e, ainda completa: "quem rouba de ladrão, tem cem anos de perdão" (HOLLANDA, 1978, p. 2).

> Essa teoria o Brecht defende com unhas e dentes, que não há nada de mais em se aproveitar algumas ideias e desenvolver, então ele não pode se queixar dessa pecha como eu também não posso me queixar. Depois a história é sempre a mesma. As histórias são sempre as mesmas (...) assim como a gente vai buscar em Brecht, pode buscar em Shakespeare ou em Eurípedes. O importante é a forma como a gente coloca, como a gente situa, da validade dessa reciclagem no momento e no país em que a gente vive (HOLLANDA, 1978, p. 3).

O (re)aproveitamento dos elementos desenvolvidos por Gay em Brecht, Hollanda e Soyinka inclui o uso da palavra "Opera" nos seus respectivos títulos utilizados nas três comédias musicais. Esse rastro que permanece em todos os textos, já é, em si, uma indicação de intertextualidade. Para Genette (2005, p. 130) esse envolvimento entre textos estabelece uma relação que os une, de alguma maneira, muitas vezes, pelo aspecto formal. Essa intertextualidade "diz respeito à existência ou não, na superfície do discurso, de elementos indicadores de procedimentos discursivos adotados com o objetivo de explicitar, de forma mais ou menos aberta, a referência a outro discurso." (ALMEIDA, 2002, p. 97). Trata-se da operação de transformação de uma unidade discursiva em outra semanticamente similar, cuja função pode ser imitativa ou explicativa. A rigor, tem-se um mesmo discurso, que acaba por se infiltrar entre diferentes textos. Assim, Brecht, Soyinka e Hollanda transformaram o texto de Gay, encaixando-o, cada um, em suas molduras sociais. O que para alguns representaria falta de criatividade, para outros é a certeza de manter Gay atualizado, renovado, vivo e dificilmente esquecido.

Observe-se que, ao utilizar o seu texto literário como arma contra as mazelas sociais, Soyinka luta contra preconceitos de toda a ordem, especialmente étnicos; essa denúncia é feita

ou ridicularizando o Outro, ou parodiando os corruptos, bem como as instituições de poder. Neste sentido, o texto dramático em língua inglesa escrito por Wole Soyinka e traduzido para o português do Brasil é partícipe de "um processo de relação de sentidos e de produção de discurso" (MITTMAN, 2003, p. 171), que acaba por se identificar com os de Gay e Brecht.

Os textos desses autores apontam para problemas sociais, cada um de sua época, de forma jocosa e com o objetivo de fazer alertas através de um texto político, de ação social, escrito por um autor empenhado em minorar os problemas do seu país de origem. Tal empenho, Soyinka apresenta no prefácio do texto dramático:

> Was, or was this not a period of public executions which provided outing occasions for families, complete with cool drinks, ice cream, akara, sandwiches and other picnickers' delights? We must demand if the class and socio-economic analysts of society found, or indeed attempted to find a way to end this coarsening assault on the sensibilities of the populace, and most unforgivably, the development of children? Or was it perhaps dialectically correct? A nauseating spectacle that could, by a suitable election of historical conditions, be programmed into the scientific surrender of our 'irrational' impulse that simply insist through the medium of art: a child should not be manipulated into a tacit acceptance of the public slaughter of his kind (SOYINKA, 1980, p. 3).[26]

A *Opera Wonyosi* está estreitamente relacionada à história da República centro-africana, que se tornou independente do domínio francês em 1960. Em 1966, as nações africanas enfrentaram uma série de golpes militares, que levariam à ditadura. É nesse cenário de violência política e corrupção que, em 1976, Jean-Bédel Bokassa declarou-se imperador da República centro-africana. Nascido no Congo francês, o autointitulado imperador Bokassa, aponta para marcas deixadas pela França neste país. Tais marcas acabaram passando para a cultura africana e emergem no texto teatral de Soyinka através das falas do imperador. Bokassa aparece na *Opera Wonyosi* como o Imperador Boky, que se considerava um Napoleão Negro. Um exemplo de homem cruel, sanguinário, corrupto e pederasta. A personagem do DeeJay na *Opera Wonyosi* traduzida nos apresenta Boky:

---

[26] Era ou não, um período de execuções públicas que promovia passeios familiares, com bebidas geladas, sorvetes, acarajés, sanduíches e outras delicias de piquenique? Nós devemos perguntar se um analista socioeconômico encontrou ou tentou encontrar um meio de findar esse assalto da sensibilidade da população, e mais inesquecível ainda, o desenvolvimento das crianças? Ou isso era dialetalmente correto? Um espetáculo nauseante, que poderia, por uma eleição de condições históricas suscetíveis, ser programado em uma desistência cientifica dos nossos impulsos 'irracionais', que simplesmente insiste na mídia da arte: uma criança não deveria ser manipulada a aceitar tacitamente o extermínio de sua raça. (SOYINKA, 2010a, p. 3)

> Now you know where we're at. If you're still uncertain, let me tell you that your Deejay isn't feeling all that cocksure himself. But there is to be a Coronation. An imperial coronation, first in Africa- at least in the last few decades or so. Emperor Boky the Cocky, no less – and if you think that's mere boasting, ask him how many daughters presented their credentials when he advertised for his long-lost daughter from Indochina. He confirmed the claims of one and married the others. Man, he's wa-a-a-ay-Out. Also known as Folksy Boksy on account of he likes to meet with the folks. You dig? The common folks, like vagrants, felons and – dig this – school children. Actually rubs feet with them – well, on them or sort of – he1s gone beyond shaking hands –wow, he's ahead man! But so am I on the store. (SOYINKA, 2010, p. 3)[27]

Em poucas palavras, o enredo da *Opera Wonyosi,* aborda os temas da violência e da corrupção que passam por todos os níveis da população nigeriana, desde o imperador, que está às vésperas da sua coroação, até os mendigos. Na peça, há um malandro, Mack Navalha, que se casa com a filha de Anikura, chefe dos mendigos e, a partir daí, se desenrola uma história cheia de humor.

Oliveira (2011, p. 22) ressalta que o texto dramático de Soyinka não se configura como uma Opera, mas sim como uma comédia musical. Independente da definição de Opera cunhada, foi pelo viés de uma comédia musical que John Gay aproximou o texto do seu público: a sociedade britânica. O mesmo artifício Soyinka teria empregado ao valer-se de sua identidade africana para apresentar, inclusive, horrores de violência que não eram dignos de serem sequer lembrados, quanto mais dramatizados para um público ou impressos. Por outro lado, jamais deveriam ser esquecidos, pois servem de lição, exemplos de uma situação social que nunca deveria se repetir.

Definidas as bases do projeto literário de Soyinka, como suscitar no leitor da cultura brasileira imagens e impressões análogas as dos textos que precederam a obra nigeriana? Que escolhas os tradutores do texto de Soyinka tiveram que fazer ao se engajarem neste projeto: a tradução do texto da *Opera Wonyosi* para o português?

---

[27] Agora vocês sabem onde estamos. Se ainda não têm certeza, deixem-me dizer a vocês que o seu Dee-jay não está se sentindo completamente seguro. Mas está prevista uma coroação uma coroação. Uma coroação Imperial, a primeira na África – pelo menos nessas últimas décadas ou qualquer coisa assim. Nada menos do que o Imperador Boky, Bock o top, top em arrogância – e se você acha que é só conversa, pergunte a ele quantas filhas se apresentaram quando ele anunciou que estava procurando sua filha da Indochina, que estava perdida há muito tempo. Ele confirmou o que uma delas alegava e casou com as outras. Cara, ele é se-e-e-em limites. Também conhecido como Boksy , o Popular, por gostar de conhecer as pessoas comuns. Saca? Pessoas comuns, vagabundos, criminosos e –guardem isso – crianças de escola. Na verdade, ele esfrega os pés com os pés das crianças – bem, nelas , ou mais ou menos assim – Ele vai muito além de um aperto de mãos – uau, ele é um homem avançado. Mas eu também sou nessa estória (SOYINKA, 2010b,p.3).

Uma obra, quando dada por finalizada – nem que seja temporariamente finalizada – não costuma deixar transparecer o quanto de dedicação e esforço estiveram envolvidos na sua construção. Assim, o desafio de traduzir *Opera Wonyosi* não fica evidenciado nas versões finalizadas pela equipe de trabalho e trocadas por email entre os membros do grupo. Longe dos bastidores da tradução, pode até parecer que a tradução do texto dramático analisado não tenha demandado tanto labor dos tradutores. Mas, o fato é que pensar que qualquer obra nasce pronta é puro mito e, na verdade, qualquer texto pode ser sempre modificado, mesmo que tido como finalizado; a possibilidade de modificação de uma obra de arte termina apenas com a morte do autor.

4.2 A FUNÇÃO DA *OPERA WONYOSI* TRADUZIDA

As modificações ou intervenções autorais realizadas durante um projeto tendem a respeitar a função que um determinado texto irá desempenhar dentro de um esquema comunicativo, desta forma, a produção textual precisa atentar para o tipo de mídia ou de suporte que cada obra irá utilizar para ser divulgada.

No caso do objeto de estudo desta pesquisa, o texto de Soyinka traduzido está sendo veiculado como uma mídia sonora, transformado em audiolivro. Portanto, a partir dessa função textual voltada para a oralidade, o processo tradutório da peça nigeriana para a língua alvo teria buscado adaptar impressões e imagens da obra escrita em língua inglesa para o público brasileiro percebê-las a partir de sua sonoridade.

A ideia era buscar produzir um texto livre de cacofonias e cujo registro informal se aproximasse do discurso falado. Koch (2007) aponta a fala como contextualizada, redundante, fragmentada, incompleta, pouco elaborada, com predominância de frases curtas, simples ou coordenadas, com pouco uso da voz passiva, pouca densidade informacional, poucas nominalizações e, em geral, com menor densidade lexical que a escrita. Essas características da fala tendem a prender a atenção do ouvinte, pois incitam a curiosidade e instaura o inesperado, a surpresa necessária para manter o receptor atento.

Como o processo tradutório do texto teatral *Opera Wonyosi* para o português constituiu uma das primeiras etapas para a produção de um audiolivro, pode-se inferir que a utilização dessa mídia sonora poderá dar acesso a um texto literário nigeriano produzido em língua inglesa. Desta forma, este texto traduzido e transformado em mídia sonora pode ser visto como um recurso eficiente para a difusão de conhecimentos de forma fácil e agradável.

A escolha desse texto para ser aproveitado em audiolivro teria levado em conta a importância de trazer um autor de renome literário entre os escritores pós-coloniais africanos, dando, assim, acessibilidade a uma peça até então inédita em português.

O acesso aos documentos de trabalho das tradutoras permitiu visualizar os tipos de dificuldades encontrados durante o percurso da tradução. À medida que os tradutores iam se familiarizando com o vocabulário usado por Soyinka, a tradução acontecia com mais fluidez. Isso pôde ser constatado a partir do decréscimo do número de alternativas tradutórias colocadas entre barras (/);com o avançar do trabalho, as tradutoras tornaram-se mais confiantes e integradas ao texto de Soyinka, tornando-se mais eficientes nas escolhas realizadas. No tangente ao número de interferências dos tradutores sobre o texto traduzido, percebe-se que à medida que as releituras iam acontecendo, as escolhas iam sendo organizadas e definidas. Até que o variado número de opções, de antes, foram sendo resolvidas, removidas e novamente salvas, chegando à situação de um texto livre de intervenções, pronto para seguir para a etapa seguinte, a roteirização para audiolivro.

Portanto, nos rascunhos da tradução, várias são as possibilidades de trabalho experimentadas nas diversas camadas de escrita. No caso do texto produzido no suporte computador, em que foram utilizados, comentários de revisão do Word e operadores da crítica genética, o alto grau de interferências no texto vão sendo "depuradas" em cada nova releitura ou novo salvamento. Enquanto o texto não se apresentar completamente "limpo" ou livre das intervenções do tradutor, o texto não estará "terminado". Assim, a partir das várias modificações empregadas na tradução da peça dramática de Soyinka, uma nova obra vai surgindo. É como se da queima do texto fonte restassem cinzas que renascem trazendo em sua essência o texto de partida, porém, com uma nova configuração em português.

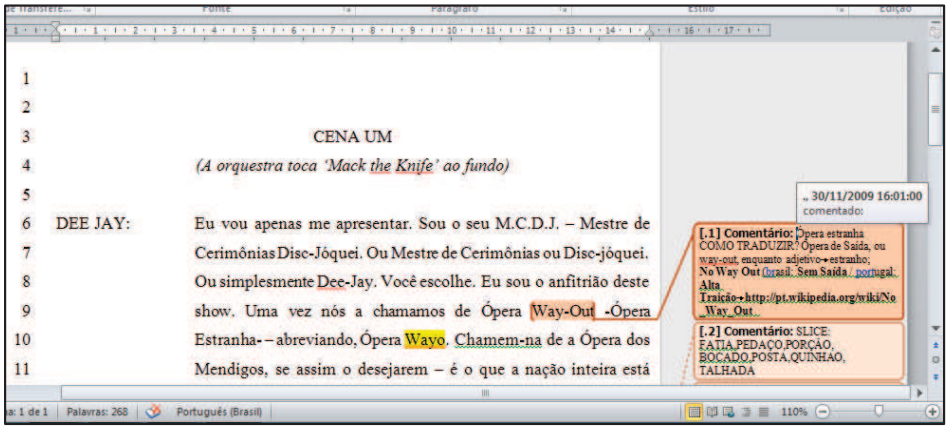
4.3 A IDENTIDADE NIGERIANA PERCURSO CRIATIVO

O texto satírico de Wole Soyinka *Opera Wonyosi*, carrega em suas páginas ficcionais o retrato das mazelas vividas pelo povo nigeriano em um período de turbulência social. Entretanto, antes de envolver o leitor em sua trama, Soyinka apresenta de forma suave, porém contundente, as características do seu povo. Assim, valores, crenças, padrões de comportamento, indumentária, hábitos ligados ao povo nigeriano, emergem no discurso da literatura engajada e militante de Soyinka e instigam a imaginação e criatividade das tradutoras.

Para Benedict Anderson (2006) em *Imagined Commumities* a identidade nacional é a imagem de si própria construída pelo povo de uma determinada nação (ANDERSON, 2006, p.78). Esse discurso de identidade nacional foi resgatado pelas tradutoras a partir da percepção das imagens mentais de povo nigeriano que suscitadas pelo texto de Soyinka foram recriadas em língua portuguesa a partir do discurso das tradutoras.

Segundo relato das tradutoras, na Cena Um, aconteceu um dos maiores desafios encontrados no processo tradutório, que foi trabalhar o título da obra de Soyinka. O título deste texto é inclusive assunto de discussão da primeira personagem que se apresenta no texto. É na fala de Dee-jay, o mestre de cerimônias da peça, que a discussão sobre os nomes da Opera se iniciam: Opera Way-Out ou abreviando Opera Wayo.

Figura 23 - Opera Wayo



Fonte - caixa de email de Raquel Borges

A imagem acima pertence à primeira página da Cena Um. Trata-se de um primeiro jato de tradução e foi realizado em 30 de novembro de 2009.

Observou-se que sempre as tradutoras tinham dificuldade de encontrar o significado de algum termo, as tradutoras optavam por manter a palavra ou o trecho em inglês, não compreendido, a princípio, no texto em português. Este foi o procedimento adotado no trecho apresentado na imagem acima. Evidenciam-se as palavras *Opera Way-Out* e Opera *Wayo*.

As opções em português eram colocadas à margem direita do texto até que as tradutoras, posteriormente, se decidissem pelo termo que deveria permanecer.

A expressão "*opera Wayo*", que o personagem Deejay diz estar abreviando, origina-se de uma redução do inglês *Way out.* Esta expressão foi traduzida inicialmente como "Opera

estranha"; a seguir, na versão enviada no dia 01 de março, aparece a opção "Sem-Limites"; muda para a opção "transgressora" no dia 05 de março, para no dia 10 de março a expressão se estabelecer como "Opera Marginal". Abaixo se pode acompanhar um resumo dos momentos genéticos apresentados neste trecho do texto traduzido:

Quadro 4: Momentos genéticos - *Opera Way Out.* Cena Um, p.1

Opera Wonyosi	1º jato de tradução 30/11/2009
[…] Take your choice. I'm hosting this show. One time we called it the Way-Out Opera – for short, Opera Wayo. Call it the Beggars' Opera if you insist – that's what the whole nation is doing – begging for a slice of the action.	[...]Você escolhe. Eu sou o anfitrião deste show. Uma vez nós a chamamos de Opera Way-Out-Opera Estranha- – abreviando, Opera Wayo. Chamem-na de a Opera dos Mendigos, se assim o desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um talho da ação.
1ª revisão 01/03/2010	2ª revisão 15/03/2010
. Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós já o chamamos de Opera Sem-Limites – abreviando, Opera Wayo. Podem chamá-la de Opera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por alguma providência.	Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós já o chamamos de Opera Sem-Limites – Podem chamar de Opera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um pouco de ação.
3ª revisão	Versão final
Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós já o chamamos de Opera Sem-Limites – Podem chamar de Opera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um pouco de ação.	Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós a chamamos de Opera Marginal. Podem chamar de Opera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um pouco de ação.

A primeira página da Cena Um do texto fonte funciona como um cartão de visitas ao leitor, situando-o em um espaço performático, mas ao mesmo tempo sinaliza uma atmosfera transgressora. Tal atmosfera fica evidenciada pelo nome *Way Out Opera*. A tradução deste elemento do texto leva as tradutoras a questionarem sobre o significado que *Way Out* possa ter.

Na margem direita dos documentos de trabalho os comentários de revisão indicam a pesquisa aos dicionários em busca do significado desta locução verbal em português do Brasil quanto no de Portugal. Entre as opções do primeiro jato estavam Opera de Saída, Opera Estranha, mas a locução *Way Out* ainda permanece no texto traduzido. Já na primeira revisão o pagamento de Way Out acontece, porém a promessa de retorno para decidir adiante fica registrada nos comentários de revisão. No lugar do apagamento de *Way Out* o acréscimo de Opera Sem Limites ainda permanece por duas revisões para dar lugar à Opera Marginal que

se mantém na versão final. A decisão pelo apagamento tanto de *Way Out* quanto de *Opera Wayo* do texto em português se dá como uma forma de evitar que o ouvinte do áudiolivro se depare com uma informação que não possa ser reconhecida instantaneamente. Diferente do leitor, não é confortável ao ouvinte retornar ao texto para confirmar uma informação perdida.

Estas primeiras linhas do texto fonte podem trazer ao leitor interessado a conexão com a peça de John Gay – *The Beggars Opera*, pois esse título é uma das opções dadas pelo personagem de Deejay.

Mesmo que o ouvinte não seja o leitor conhecedor do enredo apontado por *Beggars' Opera*, o título de Opera Marginal ou Opera dos Mendigos é capaz de provocar o imaginário do ouvinte e indicar para o tipo de apresentação que esta por vir. De qualquer forma, ainda nesta primeira fala de Deejay, fica claro ao leitor que o tema da marginalidade não está ligada à uma nenhuma faixa social em especial, mas envolve todos os nigerianos:

Quadro 5: Momentos genéticos - Sociedade Nigeriana

Texto fonte	1º jato
You know what, why don't you just make up your own title as we go along because, I tell you brother, I'm yet to decide whether such a way out opera should be named after the Beggars, the Army, the Bandits, the Police, the Cah-madams, the Students, the trade-unionists, the Ahlajis and Alhajas, th Aladura, rhe Academics, the holy radicals, Holy Patriachs and Unholy Heresiarchs-	Sabe de uma? Por que você simplesmente não inventa o título da peça enquanto nós prosseguimos porque, te digo irmão, eu ainda tenho que decidir se essa Opera tão arrojada/ transgressora deve ser assim em homenagem aos Mendigos; ao Exército; aos Bandidos; à Polícia; às Madames do Dinheiro; aos Estudantes; aos Sindicalistas; aos Alhaji e Alhaja; aos cristãos fervorosos como os Aladura; aos Acadêmicos; aos Radicais Religiosos; aos Patriarcas Religiosos e aos Hereges Profanos.-
1ª revisão e versão final	
Sabe de uma? Por que você simplesmente não inventa o título da peça enquanto nós prosseguimos porque, tenho que lhe dizer, irmão, eu ainda preciso decidir se essa Opera tão marginal deve ser chamada assim em homenagem aos Mendigos; ao Exército; aos Bandidos; à Polícia; às Dondocas cheias do Dinheiro; aos Estudantes; aos Sindicalistas; aos Homens e Mulheres poderosos da Nigéria, que usam o título de Alhaji e Alhaja; aos cristãos fervorosos como os Aladura; aos Acadêmicos; aos Fanáticos Religiosos; aos Patriarcas Religiosos e aos Hereges Profanos.	

Ainda na fala de Deejay, a sociedade nigeriana é elencada por seus grupos de classe e o grupo dos poderosos da Nigéria não poderiam ser esquecidos. Estes são apresentados como Alhaji e Alhaja, título de nobreza dado aos muçulmanos com condições financeiras para visitar a cidade sagrada de Meca. Estas pessoas se destacam na sociedade por suas vestes caras.

Figura 24 – Alhaji

Fonte - ghanaweb.com

Figura 25 – Alhaja

Fonte -digitaljournal.com

De uma forma geral, aos poderosos de uma sociedade, cabe a culpa do sofrimento de um povo, entretanto, neste momento social vivido pela Nigéria ficcional apresentada na *Opera Wonyosi*, a marginalidade é praticada por todos:

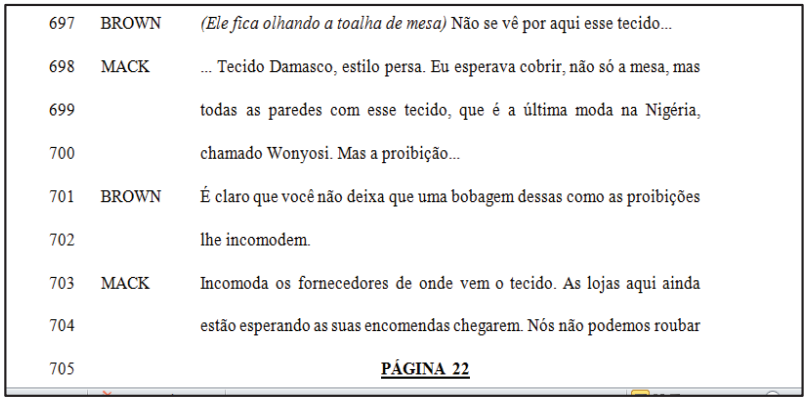
Quadro 6: País transgressor. Cena Um, p.1.

Texto fonte	1º jato
I mean man, in this way out country everyone acts way out. Including the traffic. Maybe we should call it, the Trafficking Opera. Which just complicates things with trafficking in foreign exchange. Nice topical touch.	Quer dizer cara, neste país transgressor todo mundo age de forma transgressora Incluindo o tráfico. Talvez devêssemos chamá-la de Opera do Tráfico. O que só complica as coisas ao se traficar em moeda estrangeira. Um Belo toque de atualidade.
1º revisão e versão final	
Quer dizer cara, neste país marginal todo mundo age como um marginal. Incluindo o tráfico. Talvez devêssemos chamá-la de Opera do Tráfico. O que só complica as coisas ao se traficar em moeda estrangeira. Um Belo toque de atualidade	

Opera Wonyosi aponta para uma Nigéria marginal em todos os níveis sociais. O tráfico vem á tona como uma prática comum realizada entre os cidadãos. Entretanto, na ficção apresentada no texto dramático o elemento valioso e traficado é um tecido que ressalta para a preocupação do povo nigeriano com a vestimenta.

De uma forma geral, o tecido utilizado nas vestimentas africanas são padronagens coloridas e vistosas. Na *Opera Wonyosi* de Soyinka o tecido especial e muito valorizado é o *Wonyosi* o qual no contexto da Opera é a representação da beleza, do poder e motivo de cobiça, a ponto do tecido servir de moeda de troca.Tal fato aponta para a importancia dos trajes na simbologia do poder para o povo nigeriano.

Figura 26 – Fac-símile da versão final-Tecido Wonyosi



697	BROWN	*(Ele fica olhando a toalha de mesa)* Não se vê por aqui esse tecido...
698	MACK	... Tecido Damasco, estilo persa. Eu esperava cobrir, não só a mesa, mas
699		todas as paredes com esse tecido, que é a última moda na Nigéria,
700		chamado Wonyosi. Mas a proibição...
701	BROWN	É claro que você não deixa que uma bobagem dessas como as proibições
702		lhe incomodem.
703	MACK	Incomoda os fornecedores de onde vem o tecido. As lojas aqui ainda
704		estão esperando as suas encomendas chegarem. Nós não podemos roubar
705		**PÁGINA 22**

Fonte- caixa de email Raquel Borges.

O trecho da versão finaliza da tradução justifica o nome do texto fonte, mas não revela os movimentos genéticos realizados para se obter esta versão final.

Quadro 7: Movimentos genéticos – Tecido Wonyosi.Cena Dois, p.22.

Texto fonte		1º jato	
Brown-	*(He's been examining the table-cloth)* Unusual in these parts…	Brown-	Ele fica examinando. Incomum nestas partes.
Mack-	Persian damask.I had hoped to drape, not just the table but the very walls in that latest Nigerian favourite called Wonyosi. But the ban…	Mack-	Tecido Damasco. Eu esperava cobrir não só a mesa, mas todas as paredes na última preferência da Nigéria chamada Wonyosi. Mas a proibição....
Brown-	Surely you don't allow trifles like bans to bolher you.	Brown-	Certamente você não permite que ninharias/ miudezas como proibições lhe incomodem..
1ª revisão e versão final			
Brown-	Ele fica olhando a toalha de mesa.Não se vê por aqui este tecido....		
Mack-	Tecido Damasco estilo persa.Eu esperava cobrir não só a mesa, mas todas as paredes na última moda na Nigéria chamada Wonyosi. Mas a proibição...		
Brown-	É claro que você não deixa que uma bobagem dessas como as proibições lhe incomodem...		

O texto fonte deste trecho oferece ao leitor a informação *table-cloth* na primeira fala de Brown. Não se faz necessário em inglês, evidenciar o fato de se tratar de um tecido, por esta informação estar inserida no significado da palavra *cloth* (pano em português). Entretanto, em português a palavra toalha de mesa não deixa claro o fato da toalha ser feita de

tecido, o que justifica um reforço para este significado, a partir do acréscimo da palavra tecido no final da fala de Brown.

A melhor expressão da identidade nigeriana é apresentada a partir das impressões do personagem Anikura. Esta personalidade se afirma conhecedor de seu povo e em especial, dos mendigos que andam pelas ruas nigerianas. É através de sua fala que compartilhamos das suas histórias e enganações. Estes referidos mendigos refletem a situação dos expatriados e refugiados que, como Anikura, foram exilados da Guerra Civil ou Guerra de Biafra.

Fora da ficção de Soyinka, a Nigéria é o país mais populoso do continente africano e oitava população do mundo em 2010, segundo a United Nations Statistics Divisions. Este país está limitado em um território com área similar a estado do Mato Grosso no Brasil e sua história coincide com a criação da Companhia Real de Niger em 1886, empresa do governo britânico o qual em 1901 torna a Nigéria área protetorada e assim, torná-la uma colônia em 1914. Este ato do governo britânico reuniu em um mesmo território mais de 250 diferentes etnias, com suas diferentes línguas e culturas, mas unificadas pelas características petrolíferas de seu território.

Concedida independência da Nigéria em 1960, seguem-se dois golpes militares em 1966 que culminam em ditaduras militares. Em 1967 os *Igbos*, grupo etnicamente dominante no leste, proclama independência da República de Biafra que, apesar de derrotados em 1970, deixaram como marca uma guerra civil sangrenta que causou a fuga de milhares de pessoas para os países vizinhos.

A República Central Africana foi um desses países que recebeu os nigerianos e é da Cena Um, página 4, com última revisão no dia 14 de junho de 2010, que Anikura continua descrevendo seus compatriotas:

Quadro 8: Momentos genéticos – Provérbios. Cena Um, p.4.

Texto fonte	1º jato
We know how to take care of business, So with your permission, I beg leave to make hay while the sun shines through the imperial arse hole.	–nós sabemos tomar conta dos negócios. Então, com sua permissão, eu peço /suplico vai ganhar dinheiro enquanto o sol brilha através da bunda do Imperador.
1ºrevisão	
- nós sabemos bem como lidar com os negócios. Então, com sua permissão, eu peço licença para aproveitar a maré que banha a bunda do Imperador.	

É justamente na hora de falar sobre a maré ou o momento de sorte e de oportunidade do imperador, que os recursos usados pelas tradutoras devem ser ressaltados. Recorrendo às informações contidas nos documentos de trabalho, observa-se pelos comentários de revisão que a presença de um provérbio na língua fonte gerou a busca por um em português que proporcionasse ao leitor uma impressão semelhante: "So, with your permission, I beg leave to make hay while the sun shines through the imperial arse hole. " (SOYINKA,1981,p.4)[28]. A importância do domínio dos idiomas inglês e português pode numa situação como essa ser notada, posto que a falta de conhecimento prévio do significado do provérbio na língua fonte pode levar à uma interpretação errônea e comprometer o significado do trecho na língua alvo. Assim, a expressão traduzida ao pé da letra no primeiro momento, porém reconhecida como provérbio pela tradutora " o sol brilha através de" torna-se em provérbio brasileiro " aproveitar a maré" que tem o significado de tirar proveito da situação.

Mas a identidade nigeriana através do olhar de Anikura não se completa aí. Afirma ele ainda que os nigerianos são bons nos negócios, interesseiros, ladrões e mentirosos: "They know that any Nigerian will rob his starving grandmother and push her in a swamp."SOYINKA,1981.p.4).[29]

Contudo, apesar de tantas características negativas, Anikura revela o lado religioso dos nigerianos expatriados deixando ao final da sua fala uma insinuação. Será que seea é uma característica positiva dos nigerianos? " [...].We expatriates are mostly Christians if you get what I mean [...]"(SOYINKA,1981,p.6)[30].

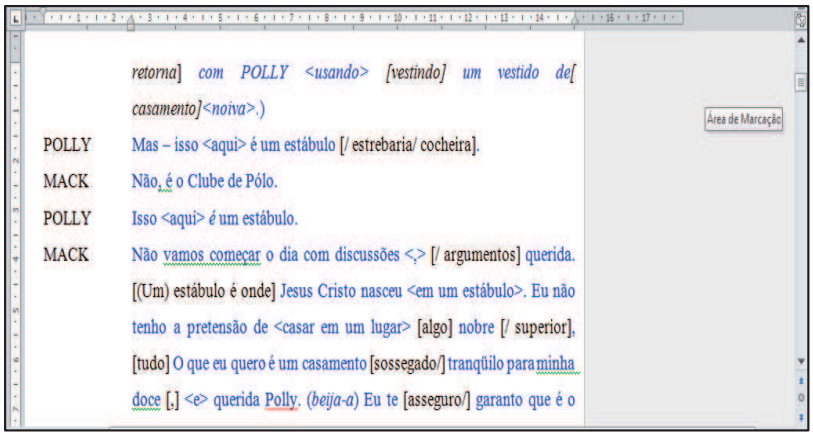
---

[28] [...].Então, com sua permissão, eu peço/suplico vai ganhar dinheiro enquanto o sol brilha através da bunda do Imperador [...] "(SOYINKA, 2010b, p.4).
Eles sabem que qualquer nigeriano roubaria sua avó faminta e a empurraria pântano a baixo"(SOYINKA, 2010b,p.4).

[30] Nós expatriados somos majoritariamente cristãos se é que você me entende (SOYINKA,2010b,p.6).

Dentre todas as características dos nigerianos, a partir da informação que nos foi confiada por Anikura, a maioria dos expatriados é cristã. Tal fato, possivelmente, pode explicar a presença de tantas citações bíblicas na *Opera Wonyosi***.** Dentre elas, segue o trecho abaixo, em que, ironicamente, o chefe dos bandidos Mack Navalha, não se incomoda de casar em um estábulo com a sua noiva Polly, filha do chefe dos mendigos, Anikura. Afinal, Jesus nascera em um estábulo:

Figura 27 - Fac-símile – Casamento de Polly e Mack. Cena 2, p 13.



Fonte: Caixa de email de Raquel Borges.

Ao observar-se o fac-símile do trecho, percebe-se que além da total ausência de comentários de revisão, também não foi necessário o uso de dicionário. Em termos de movimentos genéticos, o trecho acima pode ser considerado de fácil tradução conforme mostra o quadro de movimentos genéticos a seguir:

Quadro 9: Momentos genéticos – Casamento de Polly e Mack. Cena Dois, p.13.

Texto fonte		1º jato	
POLLY -	But – it's a stable.	POLLY -	Mas – isso é um estábulo/estrebaria /cocheira.
MACK-	Don't let start the day with arguments my dear. A stable is where Jesus Christ was born. I don't aim that high, all I want is a quiet wedding to my own sweetest, dearest Polly. […]	MACK-	Não vamos começar o dia com discussões/argumentos querida. Um estábulo é onde Jesus Cristo nasceu. Eu não tenho a pretensão de algo superior. Tudo o que eu quero é um casamento sossegado/tranquilo para minha doce, querida Polly. [...]
Revisão			
POLLY	Mas isso aqui é um estábulo		
MACK	Não vamos começar o dia com discussões querida. Um estábulo é onde Jesus Cristo nasceu. Eu não tenho a pretensão de casar em um lugar nobre. O que eu quero é um casamento tranquilo para minha doce e querida Polly. […]		

O trânsito de Soyinka pelos textos bíblicos tem explicação em sua biografia. O seu pai era diretor de um colégio anglicano e sua mãe, uma católica fervorosa era uma musicista que compunha canções que fundiam as tradições ioruba e europea. Para fechar o cerco cristão, Soyinka era também neto do reverendo J.J. Ransome Kuti (GIBBS,1986, p. 2). É dessa forma que as habilidades múltiplas de professor, músico e poeta acabam por aflorar no trabalho do dramaturgo, pois como se pode perceber, as características deste escritor nigeriano permitiram permear para o texto do autor um pouco das suas vivências. Estas informações relevantes sobre Wole Soyinka serviram de base para os estudos de processo aqui desenvolvidos.

Ao acompanhar o percurso da criação do texto traduzido foi possível perceber como a rede de associações criadas a partir da narrativa denunciativa de Soyinka finda por aflorar na narrativa criada pelo grupo de tradutoras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível, através da análise dos registros tradutórios da *Opera Wonyosi,* observar a necessidade de se fazer ajustes dos estudos genéticos tradicionais para os contemporâneos, em que o ambiente virtual começa a dar o tom. Curioso também observar como as caixas de email dos tradutores, surpreendentemente, ajudaram a resgatar a história da tradução do texto de Soyinka, autor que ofereceu a seus leitores uma viagem à África nigeriana dos anos setenta; também as tradutoras, ao trazerem esse texto para outro local de fala, o Brasil do século XXI, presentearam o seu público alvo com um enredo de intrigas e corrupções, que ainda se faz atual nos tempos de hoje.

Foi naquele período conflituoso de uma Guerra Civil, que tanto mal causou ao povo nigeriano que a *Opera Wonyosi,* em inglês, conduziu seus leitores às mazelas africanas através do olhar de um satírico militante nigeriano; e, em português, essas impressões chegaram até nós agora através do olhar das tradutoras. De modo que a tradução da *Opera Wonyosi* significou trazer, do além-mar, sementes de um discurso que, carregado de um viés satírico, deve instigar o pensamento crítico do público alvo, também em relação ao espaço do polo de recepção. Afinal, a corrupção, infelizmente, permeia todos os espaços..

O percurso dessa caminhada se constituiu do acompanhamento e descrição de um processo tradutório, cujos manuscritos marcaram as etapas de uma tradução inédita. O resgate dos documentos de trabalho tornou visível esse processo, revelando as soluções encontradas pelas tradutoras/autoras ao produzirem um texto diretamente no suporte computador, em que utilizaram recursos de pesquisa e comunicabilidade *online*. Pretendeu-se também, com este texto dissertativo, caracterizar a tradução como um processo criativo e autoral, entendendo-se que toda recriação implica em uma nova escritura.

Ficou evidente que os mesmos recursos utilizados pelas tradutoras também serviram de ferramenta eficaz para a obtenção das informações necessárias à geneticista, a fim de se compor um prototexto a partir de documentos virtuais. O prototexto, assim configurado, permitiu a utilização dos dados de todo um acervo que foi organizado para apresentar e elucidar partes do processo de criação da tradução realizada.

Um fato que nos preocupou foi que, tendo tais documentos de processo sido produzidos e armazenados em ambiente digital, seu espaço de armazenamento natural poderia ser perene; aliás, mesmo o suporte papel também sofre com as intempéries do tempo. Diferente da exigência de espaços climatizados e livres da umidade das bibliotecas, os

arquivos digitais demandam *backups* regulares, condição *sine qua non* para que tenham mais chance de perdurar .

A outra forma de uma obra de arte resistir ao tempo repousa sobre a infindável cadeia de ressignificações que possa surgir, ao longo do tempo, através das traduções feitas a partir do texto fonte. No caso de Soyinka, vimos que seu texto pode ser reconhecido no trabalho de John Gay que, por sua vez, foi reconhecido no de Brecht, no de Chico Buarque, e, agora, na tradução da *Opera Wonyosi* para o português por integrantes do Grupo PRO.SOM. Assim, cada elo da cadeia revitaliza a que lhe deu origem, sendo que todos esses elos encontram-se dentro da mesma linha de denúncias sociais promovidas pelo texto que deu origem a todas elas.

Não importa onde ou quando as histórias são contadas, o fato é que todas elas nascem a partir das cinzas de outras ideias e assumindo novas roupagens. Tantas são as teias de histórias, que trazem à tona a condição humana, e, no caso da tradução de Soyinka para o português, pode-se perceber que o texto traduzido, recriado em outra língua foi capaz de fazer com que os brasileiros se sentissem, também, um pouco nigerianos.

Dando por, temporariamente, finalizado este estudo, faço minhas as palavras de Serge Bourjea (1995, p.7), que afirma: “traduzir a literatura assim como tentar entendê-la geneticamente a partir de seus primeiros rastros ou balbucios, é, necessariamente, e em muitos casos reescrevê-la”.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict .R.O'G. Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism. Michigan: MPlublishing ,2006.

ALMEIDA, Fernando Afonso de. **Tradução e outras relações intertextuais.** Niteroi: EDUFF, 2002.p.85-103.

ANGOP. **Nigéria-Corrupção**. Disponível em: <http://www.portalangop.co.ao/motix/pt_pt/noticias/africa> Acesso em 13 Ago.2011.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **Curriculum lattes**. Disponível em : <http://lattes.cnpq.br/9694107968336236 >. Acesso em 23 maio 2011.

_____. **A criação de um áudio-livro em português baseada em textos de língua inglesa. da tradução à gravação**. In: IX CONGRESSOINTERNACIONAL DA APCG, 2008, Vitória –Es. Processo de criação e interações, a crítica genétca em debate nas Artes, Ensino e Literatura. BeloHorizonte: C/Arte, 2008. v. 2. p. 330-336.Disponível em <http://silviaanastaciointerartes.com/arquivos.pdf.> . Acesso em:19 nov.2011.

_____. **Opera Wonyosi** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <sandracorre@gmail.com> em 18 out.2011.

BAKER, Mona. Routledge . **Encyclopedia of translation studies**. London, New Fetter Lane, 2002. 236p.

BELLEMIN- NOËL Jean . **Le texte e l'àvant-texte**, Paris, Larousse, 1972,144p.

BIASI , Pierre-Marc de. **La génetique des textes**. Paris:Nathan, 2000 .

_____**A genética dos textos**. Tradução de Marie- Hélène Parret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

_____. **A crítica genética**. In: BERGEZ, Daniel et al. Métodos críticos para a análise literária. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata, Maria Ermantina. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.p.1-44.

BORGES, Raquel Dias. **Curriculum Lattes** . Disponível em:<http://lattes.cnpq.br/2900111112898036>.Acesso em 23 de maio 2010 .

_____.Opera Wonyosi [mensagem pessoal].Mensagem recebida por <sandracorre@gmail.com> em 23 out.2011.

BOURJEA, Serge. **Génetique et traduction**. Paris: L'Harmattan,1995.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. In. Critica y emancipacion: Revista latino-americana de Ciências Sociales.Buenos Aires:CLACSO.2008.

CIRILLO, José. Arqueologias da criação: Tempo e memória nos documentos de processo.In. GRANDO. Angela Maria (Org).**Arqueologias da criação**:estudos sobre o processo de criação.Belo Horizonte 2009.13-38.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática,2006.

FUEGI, John. **Brecht&Co**. New York : Grove, 1994.

GENETTE, Gerard**. Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG.Faculdade de Letras. 2005.99p.

GIBBS, James. **Modern dramatists**. New York. Grove Press.1986.

GRÉSILLON, Almuth. **Elements de critique génetique**: lire les manuscrits modernes. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

_____.**Elementos de critica genética**. ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____. **O manuscrito moderno**: objeto material, objeto cultural, objeto de conhecimento. In: GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Tradução. Cristina de Campos Velho Birck et al., superv. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: EDUFRGS,2007.

_____. **Alguns pontos sobre a história da crítica genética**. Estudos. av. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991. Disponivel em < **http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100002&script=sci_arttext**>. Acesso em 15 maio 2010.

GONÇALVES, Ana Claudia Matos. **O discurso satírico de gregório de matos guerra**. Disponivel em < http://www.artigonal.com/literatura-artigos/o-discurso-satirico-de-gregorio-de-matos-2174227.html>.Acesso em 20 jun 2011.

HAY, Louis. O texto não existe. Reflexões sobre a Crítica Genética". In: ZULAR, Roberto. **Criação em processo**. Iluminuras:S.P.,2002, p.29-44.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Opera do Malandro**. São Paulo: Livraria Cultura Editora,1978.

_____.Chico buarque de corpo inteiro. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro.4 set.1978.

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**.9ºed.Saõ Paulo,2007.

Lima, Marcos Costa. **O humanismo crítico de Edward W. Said**. *Lua Nova*, 2008, no.73, p.71-94. ISSN 0102-6445

LEITE, Gisele. **Crime: definição e dúvida**. Disponível em <http://www.giseleleite.prosaeverso.net/visualizar.php?idt=435226>. Acesso em 11 jul 2011.

LINDFORDS, Bernth. **Begging Questions in Wole Soyinka's Opera Wonyosi.** ARIEL: A Review of International English Literature, Volume 12, issue 3, 1981.

MENDES. Cleise Furtado. **Gargalhada de ulisses**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MICHAELIS. Moderno dicionário da língua portuguesa.São Paulo:Melhoramentos,2000.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2003. 183 pp.

MOISÉS, Massaud. Gregório de Matos. IN: **História da Literatura Brasileira: das origens ao romantismo.** 7ª Ed. São Paulo: Cutrix, V.1, 2001. P: 90 – 110.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos literários**. 12ª Ed. São Paulo: Cutrix, 2003.

OLIVEIRA, Solange. Resumo crítico da Opera os tres vinténs..In **De mendigos e malandros:uma leitura transcultural**.Ouro Preto.UFOP.2011.

PAVIS, Patrice.**Dicionário de teatro**.Tradução Jacó Guinsburg .São Paulo:Perspectiva, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**. São Paulo: Educ.1992.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 2 edição.São Paulo: Fapesp: Annablume,2006.

SCHAFFNER, C. **Skopos theory**. *In:* BAKER, M., Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London: Routledge, 2001. 235-239.

SOUZA, Carla Cristiane Cruz. Curriculum Lattes. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/9339541800179012 > Acesso em : 23 maio 2010.

_____. Opera Wonyosi [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <sandracorre@gmail.com> em 15 out.2011.

_____. Relatório parcial PIBIC2010[mensagem pessoal].Mensagem recebida por <sandracorre@gmail.com> em 19 fev.2010.

SOYINKA, Wole. **Opera Wonyosi**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

_____. **Opera Wonyosi:Foreword**. Bloomington:Indiana.University Press,1980.

_____. **Conversations with Soyinka**. Biodun Jeyifo.Mississipi.University Press Mississipi, 2001.230p.

_____. **Art, dialogue and outrage:** essays on literature and culture. Ibadan, Nigéria: New Horn Press, 1988.

_____. **Opera Wonyosi**. Tradução Sílvia Anastácio, C.Souza e R.Borges .2010a

UNITED, Nations Statics Divisions. **Lista dos 10 países mais populoso do mundo.** disponível em <http://lista10.org/uteis/os-10-paises-mais-populosos-do-mundo/>Acesso em :23nov.2011.

VERMEER, H. J. **Esboço de uma teoria da tradução**. Porto: Edições Asa, 1986.
_____.**Sprachen und Kultuanthropologie**.Ein Plädoyer für interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Fremdsprachendidaktik,in Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache,1978.p.100.

WILLEMART.Phillipe.**Critique génétique:pratique et théorie**.Paris, LHarmattan,2007,p.217-236.

WILLEMART,Phillip. **A gênese árdua da criação .** In. RIBEIRO, Simone. Jornal da Poesia. A tarde Cultural. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/sribeiro.html#genese>. Acessado em 09nov.2011.

ANEXOS

CENA UM

(A orquestra toca 'Mack the Knife' ao fundo)

PÁG. 01

DEE JAY: Eu só quero me apresentar. Sou seu M.C.D.J. – Mestre de Cerimônias Disc-Jóquei. Ou Mestre de Cerimônias ou Disc-Jóquei. Ou simplesmente Dee-Jay. Você escolhe. Sou o anfitrião desse show. Nós já a chamamos de Ópera Marginal. Podem chamar de Ópera dos Mendigos, se desejarem – é o que a nação inteira está fazendo – mendigando por um pouco de ação.
E não pensem que é o tipo de mendicância que vocês conhecem. Aqui os mendigos dizem 'Me dê um pouco de ação, ou – *(demonstrando)* – corto a sua garganta'. Cara, que mendigos! Sabe de uma? Por que você simplesmente não inventa o título da peça enquanto nós prosseguimos porque, tenho que lhe dizer, irmão, eu ainda preciso decidir se essa ópera tão marginal deve ser chamada assim em homenagem aos Mendigos; ao Exército; aos Bandidos; à Polícia; às Dondocas cheias do Dinheiro; aos Estudantes; aos Sindicalistas; aos Homens e Mulheres poderosos da Nigéria, que usam o título de Alhaji e Alhaja; aos cristãos fervorosos como os Aladura; aos Acadêmicos; aos Fanáticos Religiosos; aos Patriarcas Religiosos e aos Hereges Profanos – Quer dizer cara, neste país marginal todo mundo age como um marginal. Incluindo o tráfico. Talvez devêssemos chamá-la de Ópera do Tráfico. O que só complica as coisas ao se traficar em moeda estrangeira. Um Belo toque de atualidade. Cara, este país acaba com a sua felicidade. É melhor trazer vocês de volta para Terra com uma música sobre um tipo de espécie da humanidade bem comum – e se vocês nunca ouviram Louis Armstrong cantar o bom e velho Mack, cara, onde é que você tem andado? Um, dois, três – vamos lá. *(Os atores da companhia entram caracterizados em vários grupos – Mendigos, esquadrão de assassinos, a gangue de Mackie etc – passeiam pelo palco enquanto cantam Mack Navalha)*

MACK NAVALHA

Agora o tubarão tem dentes afiados como navalhas
E ele os mostra numa briga
Tudo o que Mackie tem é um canivete
E ele o deixa escondido

Aonde houver uma noite negra e silenciosa
Lá você encontrará homens mortos
Será que foi uma praga que de fato os matou Ou uma quantia paga a Mackie?

Você se lembra daquele doutor de Lagos

Que foi golpeado em Ikoyi até a morte?
O laudo consta de um Arquivo Fechado
Mackie sumiu como um fantasma

Mackie foi visto em Badagry
Aonde parecia que outra pessoa estava se afogando?
Será que o nosso especialista em levar vantagem Deu um jeito no homem que não queria se calar?

Você gostaria de ter uma lápide de mármore?
E se tornar um mártir por uma boa causa?
Vá e bote o seu nariz em Igbeti
E você terá uma laje de graça para você

Pois é preciso muito mais do que a escuridão
Para proteger um predador
Quando há um jogo de interesses
Tudo o que podemos fazer é rezar.

PÁG.02

DEE JAY: Agora vocês sabem onde estamos. Se ainda não têm certeza, deixem-me dizer a vocês que o seu Dee-jay não está se sentindo completamente seguro. Mas está prevista uma coroação. Uma coroação Imperial, a primeira na África – pelo menos nessas últimas décadas ou qualquer coisa assim. Nada menos do que o Imperador Boky, Bock o top, top em arrogância – e se você acha que é só conversa, pergunte a ele quantas filhas se apresentaram quando ele anunciou que estava procurando sua filha da Indochina, que estava perdida há muito tempo. Ele confirmou o que uma delas alegava e casou com as outras. Cara, ele é se-e-e-em limites.

DEE JAY: Também conhecido como Boksy, o Popular, por gostar de conhecer as pessoas comuns. Saca? Pessoas comuns, vagabundos, criminosos e –guardem isso – crianças de escola. Na verdade, ele esfrega os pés com os pés das crianças – bem, nelas, ou mais ou menos assim – Ele vai muito além de um aperto de mãos – uau, ele é um homem avançado. Mas eu também sou nessa estória.

PÁG. 03

DEE JAY: E esse é o seu MC Dee-jay mudando de cena para apresentar a vocês o Chefe Anikura, rei dos mendigos. Um artista profissional que pertence a escola conhecida há séculos como a Escola da Enganação. Em suma, um mestre em psicologia da caridade.

(Surge Anikura. Ele chuta pilhas de trapos e roupas que estão espalhadas pelo chão. Formas humanas surgem, retiraram-se furtivamente levando consigo os seus trapos.)

A CANÇÃO DE ANIKURA

Cristãos suaves e educados, acordem
Muçulmanos com turbantes de ouro, sejam fingidos
Agora me falem das suas boas ações
Será que vai se salvar qualquer coisa, nem que seja um vestígio de boa conduta quando sua máscara cair?

Vocês levam o seu vizinho à falência todos os dias
E corrompem a consciência do outro com dinheiro
Então, no domingo e na sexta-feira
Vocês deixam de lado o lazer
E na semana seguinte retomam o mesmo jogo sujo

Eu imploro, não deixem de ser vigaristas
Para muita gente, a vida não é um piquenique
E fora da igreja
Ou da mesquita tem um miserável
Que depende da sua boa vontade

Mas cuidado, um dia você vai descobrir Que por trás daquela máscara repugnante tem um cérebro
E então – Bum! – oga sah'- o chefão
O que é aquela mancha? – oga sa? - o rastro deixado pelo chefe?
Ele se mandou e só ficou mesmo o rastro que mais parece uma faísca.

ANIKURA: Que trabalho agradável Moisés tinha – com Deus ao seu lado e tudo mais. Ele só tinha que bater uma pedra com seu bastão e toda aquela água jorrará. Mas eu tenho que me virar sem esse tipo de ajuda; E tirar dinheiro das pessoas é como a magia de Moisés. Bem, aqueles que não sabem fazer milagres devem usar a psicologia. Eu entendo a natureza humana. Talvez Moises entendesse Deus, mas eu duvido, assim mesmo.

ANIKURA: Eu, também, compreendo a sociedade em que vivo - talvez muito mais do que Moises entendesse a dele. Ele sempre era pego, de surpresa. Eu, não. É ai que a ciência triunfa sobre a mágica. O único problema é estar sempre criando

novas estórias – alguma coisa nova para sensibilizar corações para que elas abram as bolsas. Cada lorota que eu conto logo se torna um *deja vu, algo visto e revisto por todos*. Mas, eu esqueci que você não fala Francês, não é? Eu pertenço à primeira geração de exilados aqui da Nigéria. Vim para cá durante aquela Guerra Civil que tivemos. Isso aqui costumava ser a Republica Central da África – ainda é, mas fiquei sabendo que logo vai se tornar algo grandioso. Com uma coisa e outra, eu parlo francé. Mas procuramos manter a nossa cultura de origem por aqui, então não se preocupe, sei que se sentirá em casa. Você sabe o que falam de nós Nigerianos, não é? Nós sabemos bem como lidar com os negócios. Nós somos sempre jogados de um país para outro, mas enquanto a gente agüentar, bem-nós sabemos bem como lidar com os negócios. Então, com sua permissão, eu peço licença para aproveitar a maré que banha a bunda do Imperador. *(Batidas na porta)* Entre.

AHMED: O Nobre Senhor é o Chefe Anikura?

ANIKURA: É assim que me chamam.

AHMED O senhor é o dono da empresa 'Teto para os sem Teto'?

ANIKURA: É claro.

AHMED: Recomendaram-me que procurasse o Senhor.

ANIKURA: *(Pega um caderno e coloca seus óculos)*. Nome?

AHMED: Chefe Anikura, eu não tenho um tostão, a casa dos meus pais foi queimada durante a Guerra Civil. Meu pai morreu e minha mãe ainda está desaparecida...

ANIKURA: *(Escrevendo furiosamente)* É uma boa estória. Uma variação das velhas estórias que as pessoas por aqui já ouviram demais. Eu posso te dizer que todo Nigeriano que vem para cá é vitima da Guerra. De qualquer maneira, você adicionou um pequeno detalhe a estória, um toque extra – sua mãe ainda desaparecida. Existem muitas mães desaparecidas, mas veja, você pode acrescentar que veio para cá procurar por ela e ficou sem dinheiro. Você foi roubado. Deu seu dinheiro a um Nigeriano para trocar e ele sumiu. É, eles vão acreditarão em você. Eles sabem que qualquer Nigeriano roubaria sua avó faminta e a empurraria pântano a baixo. Você vai servir.

AHMED: Não Chefe. Eu odiaria difamar meus compatriotas.

ANIKURA: Se você soubesse o quanto seus compatriotas difamam as próprias mães! Mas você insiste em contar aquela mesma história. Memorize-a, evite floreios desnecessários e você vai ser dar bem.

AHMED: Talvez você esteja certo. Eu estava contando essa estória ontem mesmo, na esquina da Avenida Charles de Gaulle com a Praça da República

ANIKURA: *(levantando-se furioso)* Praça da República? Ah, então você era aquele cara desprezível. Ladrão. Infrator. Imigrante ilegal. Você foi espancado?

AHMED: Eu não estou entendendo Chefe. Dois cavalheiros apareceram de repente e foram pra cima de mim. Eles me espancaram até me deixar quase sem sentidos, depois me deram seu cartão.

ANIKURA: Você teve sorte. Ou talvez eles tivessem acabado de almoçar. (Vira-se para o mapa na parede) Dê uma boa olhada nisto. Essa área sombreada está inteiramente sob a minha jurisdição. Nós a chamamos de New Ikoyi, é um subúrbio elitizado da região de Lagos. Lá nós tentamos imitar os estilos de vida que tínhamos em nossa terra natal até o nome das ruas. O restante da região resto de Bangui é compartilhada com os estrangeiros – quer dizer os nativos – pessoas sem sofisticação, se é que eu posso descrevê-las assim. Nós tivemos que ajudá-los a se organizar um pouco com certos detalhes de organização, então na realidade, nós temos *laissez passer* – um passaporte para você – para trabalhar no território deles. Você quer trabalhar depois a fronteira ou em New Ikoyi?

AHMED: Acho que prefiro me sentir em casa. É mais provável que não me perca lá.

ANIKURA: Não seja idiota. Não tem como você se perder porque os montes de lixo estão marcando nossa área. Escolha agora seu setor dentro dos limites nacionais divididos em 19 bairros. Qual você prefere? As taxas a serem pagas são diferentes é claro. Áreas centrais são mais caras que os subúrbios...

AHMED: Chefe, acho que deve saber que eu tenho apenas...

ANIKURA: Os preços estão listados no quadro. E considerando o fato que eu lhe dei uma estória...

AHMED: Mas vim aqui com uma história que é realmente minha.

ANIKURA: Sem valor nenhum. Eu nem conseguiria lhe vender um cartão do sindicato com aquela estória. Foi a mudança que acrescentei que a tornou mais viável. Mil moedas. Ou ainda a quantia de Três Naira se você preferir. Nós aceitamos moeda nacional aqui. Então – *(faz um ruído mal educado)* – para aquela nova lei de Câmbio.

AHMED: Por favor, Chefe Anikura, um Naira.

ANIKURA: Dois. E isso somente por causa da surra de ontem. Nosso trabalho é incitar caridade nos outros e não praticá-la nós mesmos.

AHMED: Uma Naira e meio, por favor Chefe Anikura. É tudo que eu tenho *(mostra o dinheiro)*

ANIKURA: Mais cinqüenta por cento do seu ganho semanal. Não pense que você não será vigiado constantemente. Alguns dos seus doadores podem estar entre meus auditores. É estritamente proibido usar uma vasilha fechada ou seus bolsos. Você receberá uma vasilha padrão – de formas diferentes, mas com o mesmo mecanismo. Você deposita o dinheiro, pressiona o botão e o fundo falso abre e a moeda fica lá dentro. Só tem uma maneira de abri-lo. Não tente adulterá-la.

AHMED: Como se eu sonhasse com isso.

ANIKURA: Você vai sonhar. Mas não tente tornar os seus sonhos se tornarem realidade. Ou você se encontrará fazendo o papel de aleijado- e esse não será um disfarce. Nome.

AHMED: Ahmed, Chefe.

ANIKURA: *(Olha-o de cima a baixo)* Uhm. Você vai precisar de uma roupa, é isso ai. Isso aumenta a taxa para 70% da sua receita. *(Começa a inspecionar as roupas)*

AHMED: Chefe!

ANIKURA: Ah, você faz muito bem aquela voz trêmula de angustia. *(Faz uma mímica)* Chefe. *(Ele ri)*. Lembre-se que isso não me afeta em nada. Dê e receberás. *Eu* conheço a minha Bíblia, e você?

AHMED: Na verdade, eu sou mulçumano.

ANIKURA: É? Claro, com um nome desses, só poderia ser. Isso torna você bastante interessante Não são muitos de vocês que vem a mim. Tem um religioso mulçumano entre os nativos que cuida de pessoas como você. Nós, expatriados, somos majoritariamente Cristãos, se você me entende. Nós praticamos que a 'caridade começa em casa'. Sua fé não vai contra isso, vai?

AHMED: Não, de jeito nenhum.

ANIKURA: Vou lhe contar porque você não está me incomodando nem um pouco. Certamente, se eu parecer emotivo é porque eu estou dando a impressão de que você é bem vindo ao nosso estabelecimento. *(levantando a voz)* Minha querida...

Madame: *(Lá de dentro)* está me chamando, meu caro Chefe?

ANIKURA: Diga-me. O nosso Presidente, como ele anda atualmente?

MADAME: Acho que ele voltou ao rebanho Cristão.

ANIKURA: Tem certeza?

MADAME: *(surgindo)*Bem, ele voltou da Líbia há 2 semanas atrás, não foi?

ANIKURA: Mas foi quando ele se converteu.

MADAME: Esta foi a primeira viagem quando Ghadafi prometeu a ele 20 milhões de dólares. Ele se converteu naquele momento. Então, ele voltou semana passada para pedir uma contribuição para sua coroação que está próxima e o Árabe o mandou voltar para casa. Então se converteu novamente ao Cristianismo.

ANIKURA: *(para Ahmed)* Está vendo, o poder do dinheiro? Posso lhe apresentar minha esposa, meu braço direito, uma mulher que pode competir com qualquer homem – Madame Cecília Anikura, mais conhecida por essas bandas como A Madame.

AHMED: Ao seu dispor, Madame.

Madame: Um prazer.

ANIKURA: Ele disse que é muçulmano. Nada mal tê-lo em nosso cadastro se O Imperador Vitalício se convertesse novamente ao Islamismo. Você sabe que a moda varia de acordo com cada governante? Durante as duas semanas que o Imperador Bock permaneceu convertido à religião muçulmano a, vocês tiveram mais funcionários civis e professores entrando e saindo das mesquitas do que toda a população do país. Sem falar dos homens de negócios. Sabe que todo dia, aquela coluna dos jornais, a Seção de Troca de Nomes... Eu, que era conhecido como Fidelis Desiree Michael Charlemagne, agora quero ser chamado de Mohammed Idris Suleiman etc. etc. (Anikura parece achar uma roupa que o satisfaz entre tantas outras. Ele muda de idéia. Olha-o de cima à baixo.) Não consigo realmente achar uma que combine com a nossa história. Bom, você está começando no momento certo, na véspera de a coroação e tudo mais. (Levanta todas as roupas) Veja, escolha uma. Minha esposa vai fazer os ajustes necessários.

AHMED: (Recuando) O que é aquilo?

ANIKURA: (No tom de quem está dando uma palestra formal) Esses representam os cinco tipos de miséria que mais atingem o coração das pessoas. O simples fato de vê-los provoca nas pessoas um estado de ânimo alterado no qual elas realmente são levadas a doar o próprio dinheiro. (Seleciona uma roupa) Aquele é o aleijadinho alegre – uma vítima do tráfego das estradas modernas. Nós o chamamos de típico Nigeriano. O próximo modelo – Acidente de Guerra. Veja

que ele não consegue parar de se contorcer. Primeiramente, esse disfarce espanta o público. Mas ao verem as medalhas de guerra, eles se enternecem.

PÁG. 08

ANIKURA: O terceiro modelo – nós podemos chamá-lo de Psicótico que espanca os outros. Veja que vem com um chicote. Ele corre loucamente como se fosse lhe açoitar. Mas é ai que nós inserimos a variação. Na verdade, ele não lhe açoita. Ele pára com as mãos levantadas e dá um sorriso – então você percebe que ele não é bom da cabeça. E você fica tão aliviado que lhe dá dinheiro. Número quatro. Vítima da Indústria Moderna. Colapso Pulmonar. Essa vai bem com os grandes empresários. Lembra do Cimento Bonanza? Ora, para limpar aqueles portos, eles pegavam os miseráveis famintos para carregar sacos de cimento sem parar. O pagamento – era decente, e cada trabalhador fazia quantas horas extras ele pudesse. O que ninguém se deu ao trabalho de dizer a eles foi o efeito de respirar pó de cimento de 12 a 18 horas por dia. Chama-se Fibrositosis. Como nas fábricas de amianto. Espero e aí que eu vou lhe contar tudo isso em uma música. (Procura por DJ) Acompanhamento por favor.

Dee-Jay: Senhoras e Senhores, Chefe Anikura e esta Companhia cantará uma música chamada: O Chefão Talha o Cimento; O Cimento Talha o Operário.

***MÚSICA:* O CHEFÃO TALHA O CIMENTO;**
O CIMENTO TALHA O OPERÁRIO

A vida de um trabalhador é saudável
É como o ar fresco do amanhecer até o anoitecer
Um exercício limpo; veja como aqueles músculos ficam fortes
Uma força que supera a sua, meu letrado acadêmico

E qual o problema se um homem só quer aproveitar a vida
À noite, quando a droga do trabalho acaba

É como se depois da tempestade viesse a bonança
As tempestades de cimento garantem o meu jantar
Uma porção de eba, cereal afro servido com vinho
E a hora extra que ganha atrai uma fila de prostitutas.

Coro:
Agora sei que é verdade – a vida é um jeito difícil de respirar
A prova está em meus pulmões quando eu espirro
É, meu peito está congestionado
Mas o porto onde eu trabalho está livre agora

Enquanto eu respiro como uma sanfona agonizando
Mais sete anos, diz o médico,

E você acaba numa lápide de cimento
Tudo acaba numa lápide de cimento

Sem pensar no amanhã, este Zé Ninguém vai bem
Rala bastante o dia e a noite toda
A inflação virá quando tudo ficar sombrio
Depois me veja curtir sábado à noite

Eu lhe digo que este gato aqui está com a bola toda
Como um marinheiro que chega à cidade, com todo o gás
Com tudo em cima, olha o rapaz alto, elegante, escolado, descontraído
Deus abençoe os senhores da inflação
A temporada dos navios e da fartura de cimento.

PÁG. 09

Anikura: Agora, o próximo modelo. *(Vira-se subitamente com a roupa na frente dele Ahmed recua horrorizado.)* Um Cego, de partir o coração, mas muito eficiente. *(Percebe a reação de Ahmed pela primeira vez e berra)* Ele tem pena! Meu Deus, olhe para você. Ele realmente tem pena. Você está se sentindo da mesma maneira que os transeuntes. Você só serve mesmo para dar esmolas. Levem-no para daqui – dêem a ele o traje de Coração Partido. E nós temos que mudar sua história. Você não irá muito longe com a outra. Sua nova história é a de um homem que se deu mal porque era bom demais. O homem de sucesso acabou se arruinando. Despencou do céu para a terra. Mostre a ele a roupa, minha querida. Siga ela e depois venha para inspeção *(A Madame sai.)*

AHMED: Onde deixo as minhas coisas?

ANIKURA: *Eu* fico com elas. Propriedade da Firma.

AHMED: Ah, Allah, essas roupas são as últimas coisas que tenho. Foram as últimas coisas que minha mãe comprou antes de desaparecer. *(Anikura olha-o longamente.)* Desculpe Chefe, desculpe.

PÁG. 10

ANIKURA: Vá antes que eu mude de idéia. E não se esqueça de deixar os sapatos.

AHMED: Chefe!

ANIKURA: Você não tira os sapatos na Mesquita? Allah, que pose! *(Madame Anikura volta com uma roupa e a joga em Ahmed, mostrando o provador)* Onde está nossa filha?

MADAME: Polly? Lá em cima, é claro.

Anikura: Aquele homem está aqui? Aquele que sempre entra escondido quando não estou por aqui.

MADAME: Não seja tão desconfiado, Jonathan. Não há nenhum cavalheiro mais gentil que o Capitão. Acho que ele gosta mesmo da nossa filha Polly.

ANIKURA: Uhm...

MADAME: Se não estou enganada, ela também gosta dele. Acho que eles formam um belo casal.

ANIKURA: Use sua cabeça Cecília. Se Polly tivesse um marido, ele logo ia nos pegar. Sem dúvida. Você acha que ela pode ficar mais de boca fechada do que você quando eles estiverem na cama?

MADAME: Bela opinião que você tem de sua filha.

ANIKURA: A pior, eu tenho a pior de todas. Ela se joga para todo mundo que aparece.

MADAME: Bom, ela certamente não puxou a você.

ANIKURA: Eu tenho uma Mente brilhante, não sou um garanhão. E seja lá o que ele for, tenho certeza de que, acima de tudo, ele está atrás de dinheiro. É do meu dinheiro que ele está atrás. Não pode estar atrás da virgindade dela porque, tenho certeza, isso ela não tem já faz muito tempo.

MADAME: Isso lá é jeito de se falar! Jonathan, você é um bruto ignorante.

ANIKURA: Ignorante? Então me diga no nome desse cavalheiro.

MADAME: Ele sempre foi chamado simplesmente de "O Capitão"

ANIKURA: Você nem mesmo perguntou o nome dele. Onde foi que vocês o conheceram, que não sabem nem o nome dele?

MADAME: Você não esperava que pedíssemos a certidão de nascimento dele – e ele foi gentil o suficiente para nos convidar para dançar na Discoteca Octopus.

ANIKURA: Aonde você disse?

Madame: Na Discoteca Octopus. Nós paramos lá para tomar um drink.

ANIKURA: Na Discoteca Octopus? Certamente, é um lugar de programa.

MADAME: É um lugar de respeito! E o cavalheiro nunca tocou um dedo em mim ou em Polly, a não ser quando estava com luvas de renda.

ANIKURA: Luvas de renda...

PÁG. 11

MADAME: É, ele sempre usa luvas de renda.

ANIKURA: E uma bengala com um cabo de marfim? E um cordão de ouro nos sapatos de couro que os capitães usam.

MADAME: *(esperançosa)* Ouro de verdade?

ANIKURA: Ouro puro. Contrabandeado do Líbano especialmente para ele pelo seu Alhaja, um dos muitos. Pelo menos, antes da Guerra Civil deles. Esses Libaneses, você sabe, os Judeus do mundo Árabe. Hum. Eu ainda não entendo como todos são alguma coisa de algum lugar, não valem por si mesmo.

MADAME: *(pensativo)* Você sabe que nós não temos contatos no Oriente Médio. E dizem que há muito ouro e muita renda que vêm de lá.

ANIKURA: O que é isso agora? Você quer entrar no ramo do contrabando? Não seja tão vulgar. *(Ahmed sai do provador)*

AHMED: Chefe Anikura, você pode me dar umas dicas?

MADAME: *(suspira)* Todos querem saber o que fazer. Como pedir esmola não fosse comum no lugar de onde ele vem.

ANIKURA: Ele é um idiota. *(Para Ahmed)* Volte às seis horas hoje à noite e receberá tudo o que precisa. Agora vá. Eu quero pensar *(Faz pose de quem está pensando)*

AHMED: Obrigado Chefe, muito obrigado.
(Sai Ahmed.)

ANIKURA: *(uma pequena pausa)* Agora vou te contar quem é esse gentil cavalheiro com luvas de renda. É Macheath – Mack Navalha. *(Corre e ouvem ele gritando)* Polly! Polly!

MADAME: Meus Deus! Mack Navalha! Nossa Senhora! Polly! Polly! Onde será que ela se meteu! Eu sempre disse que aquela minha filha não ia dar boa coisa. Polly! *(Anikura volta)*

ANIKURA: Polly não está em casa. A sua cama ainda está arrumada.

MADAME: Ela saiu para jantar com o comerciante de rendas. Tenho certeza, Jonathan.

ANIKURA: Espero em Deus que ela esteja mesmo com o comerciante de rendas. Espero que ela não se meta com ninguém mais importante do que ele. Mas será que ela vai se meter?

A Canção de NGH-NGH-NGH-NGH (CANTADA POR MADAME E ANIKURA)

A canção do Ngh-ngh-ngh
(Cantada pelo Chefe Anikura e Da MADAME)

DA MADAME:
Nunca Nunca! Ngh-ngh-ngh
Ao invés de ficar toda noite com o seu amor
Ela quer ter classe, ela quer ter classe
E quem tem classe? Quem tem classe?

É quem usa uniforme cáqui com latão.

Então ao invés de ficar toda noite com o seu amor
Ela planta as sementes de uma classe de cáqui e latão
E recebe a saudação do Exército quando passa.
(Um gesto obsceno de Anikura na 'Saudação')

ANIKURA:
Nunca Nunca! Ngh-ngh-ngh.
Houve um tempo que o mais alto que ela poderia enxergar era o colarinho branco dele – mas agora ela quer mais
Ó como ela adorava a mancha de tinta do punho da camisa dele
E como ela jurava, como ela jurava

Aceitar que tudo tem um lado bom e um lado ruim

Mas a moda e o tempo apagaram todos os juramentos dela
O suor eclesiástico dele é a pior mancha social
Que nem mesmo uma Honda o torna mais suportável

DA MADAME:
Nunca Nunca! Ngh-ngh-ngh.
Mas quem vai negar que o amor não equivale
A altos contratos, ao câmbio internacional.
E quem tem cacife? Quem tem cacife?
Quem *pode* me jurar que eu nunca vou passar sem isso?
O ex-político que não vale um tostão?

Ou o Senhor Professor? O Secretário Permanente? Um Chefe?
Bem, de qualquer forma, o tempo provou que cada um deles é um ladrão.

AMBOS:
Nunca Nunca! Ngh-ngh-ngh.
Você acha que eu lamento a morte evidente do amor?
Não na sua vida! Será que eu tenho cara de louco?
Mas por que escolher um perdedor? Por que escolher um perdedor?

Um ladrãozinho batedor de carteira? Bem, isso não é triste?
Sabemos que é o peixe grande que é claro que a rede deixa escapar
Enquanto um bandido qualquer leva chumbo grosso
Vamos lá, precisamos agir. Basta de discurso pomposo.

CENA 2

PÁGINA 12

DEE-JAY No bairro de Bangui, conhecido pelos nativos como o Quarteirão Nigeriano, mas chamado pelos Expatriados de New Ikoyi, uma ilha na região dos Lagos, o bandido Mack Navalha comemora seu casamento com Polly, filha do Chefe Jonathan Anikura, Amigo dos Pobres, dono do Teto para os sem teto.

PÁGINA 13

(*Entra MATAR, com uma lanterna e uma pistola.*)

MATAR Mãos ao alto, se houver alguém aqui.

MACK Bem, tem alguém aqui?

MATAR Não, ninguém. Um local perfeitamente seguro para um casamento (*apontando sua lanterna por toda parte. MACK sai e volta com POLLY usando um vestido de noiva.*)

POLLY Mas – isso aqui é um estábulo.

MACK Não, é o Clube de Pólo.

POLLY Isso aqui *é* um estábulo.

MACK Não vamos começar o dia com discussões, querida. Jesus Cristo nasceu em um estábulo. Eu não tenho a pretensão de casar em um lugar nobre, o que eu quero é um casamento tranqüilo para minha doce e querida Polly. (*beija-a*) Eu te garanto que é o Clube de Pólo do Exército. Emprestaram-nos o salão deles – o salão dos cavalos, é claro. Eu pedi o mais espaçoso.

MATAR Muitos de nós vão achar que é muito arriscado o que você está fazendo, Mack. Roubar a única filha de Anikura bem embaixo do seu nariz.

MACK Quem *é* Anikura?

MATAR Ele vai dizer que é o homem mais pobre de Bangui.

POLLY Mas Mack, você não pode estar pensando em casar aqui. Clube de Pólo ou não, não passa de um estábulo. Como é que um ministro pode vir aqui? E este deveria ser o dia mais feliz da vida de qualquer garota.

MACK Minha garotinha querida, se Cristo aceitou nascer num estábulo, um de seus Ministros pode fazer a nossa união no mesmo lugar. Os móveis vão chegar a qualquer momento.

MATAR Entrem com os móveis por aqui!

(*Entra BABA HADJI, DAN DARE e JAKE DEDO-DE-GANCHO*) *carregando os móveis,a louça, etc. O estábulo logo se assemelha a uma sala de estar bem espalhafatosa e ornamentada demais.)*

MACK Lixo!

JAKE Desejo-lhe tudo de bom. (*Traz uma grande pintura no antigo estilo 'ingênuo' de moda* da Nigéria.) Agora, você nem pensaria, mas dez anos atrás, teríamos chamado isso de lixo. Mas havia turistas procurando emoção na cultura local. Então... isso mesmo. Veja, falando de emoção, o velho colecionador americano que era seu dono

achava que a cultura valia mais que a própria sobrevivência – tivemos que colocar um pouco de emoção para persuadi-lo do contrário. Nada sério...

MACK Eu disse Não ao Derramamento de Sangue!

PÁGINA 14

DARE Nem houve. Uma costela quebrada ou duas, eu acho, talvez um infarto – uma parada cardíaca, acho que chamam assim hoje em dia – mas, definitivamente nada de sangue.

MACK Me sinto mal quando isso acontece. É um mau negócio. Vocês nunca vão dar bons homens de negócios. Canibais talvez, mas homens de negócios, nunca!

DARE Desejo-lhe tudo de bom. Este potente aparelho de som, querida madame, pertencia até meia hora atrás a uma Professora de Fisioterapia na Universidade de Bangui. Você provavelmente vai ouvir alguma reclamação dela, (*ri sordidamente*).

MACK Que animal! Você quer dizer que a molestou?

DARE Eu não. Ela que está dizendo.

POLLY Que móveis todos são esses?

MACK Você gostas Polly?

POLLY *(chorando)* Mas... matar todas essas pobres pessoas, em troca de apenas alguns móveis.

MACK E este monte de porcaria! Eu *estou* com vergonha. E você tem razão de ficar chateada. Aparelho de som potente, não passa de uma imitação. Quadros de pintura ingênua – o que é que vocês acham que nós somos? Colecionadores? E é claro que vocês tiveram que ser tão simplórios a ponto de trazerem uma televisão preta e branca? Preta e branca! Que tipo de gente ultrapassada vocês são? Em que século vocês acham que estão vivendo? Até o rádio hoje em dia é colorido, se é que vocês alguma vez já ouviram as notícias. Acho que nenhum de vocês nem mesmo pensou em trazer uma mesa.

BABA Uma mesa!

(Trazem um grande objeto, todo coberto. Ao ser descoberto, aparece uma mesa de banquete toda pronta.)

POLLY Ó Mack, eu estou tão infeliz. Eu só espero que o pastor não venha.

MACK Minha esposa está muito chateada. Quantas vezes será que eu vou casar na vida? E ainda assim, vocês chateiam minha esposa logo de cara.

JAKE Queridíssima Polly.

MACK *(tira o chapéu dele)* Queridíssima Polly! Queridíssima Polly! Eu acabo com você, com a sua raça, seu atrevido! Queridíssima Polly! Desde quando vocês ficaram assim tão íntimos? Eu imagino que você até já dormiu com ela.

POLLY Mackie!

JAKE Eu te juro...

BABA Madame, se você ainda precisa de alguma coisa, vamos sair de

PÁGINA 15

novo...

POLLY Não. Só que nós não temos aonde sentar.

MACK Tire as pernas do aparelho de som.

DARE Pronto. Mais os alto-falantes, nós temos mais seis assentos. Estamos esperando muita gente?

MACK Jesus, olhe para eles! Tirando Baba, nenhum de vocês pensou em botar uma roupa adequada. Afinal de contas não é um casamento de um Zé ninguém. E Polly, cuide de arrumar aquele monte de comida.

POLLY É tudo roubado, Mackie?

MACK Polly, você está me decepcionando. Tudo isso foi simplesmente liberado.

POLLY E se a polícia chegar?

MACK Não tem problema. Eu cuido de tudo.

BABA Além disso, hoje toda a polícia está nas ruas. O Imperador está inspecionando os preparativos para a sua coroação.

POLLY Quatorze garfos, mas apenas uma faca.

MACK Que bagunça! É o problema dos iniciantes. Não têm estilo. Mas você vai dar um jeito, não vai, queridíssima Polly?

DARE Nós nos preocupamos apenas de trazer coisas de primeira categoria. Olhe para o acabamento daquela televisão, por exemplo. Com uma madeira daquelas, não importa que seja preto e branco.

MATAR Sssh! Permita-me capitão... *(Abrindo uma garrafa enorme de champanhe.)*

MACK Venha aqui Polly. *(Eles fazem pose para receber os parabéns.)*

MATAR Permita-me, Capitão, em nome de todos aqui, nós lhe oferecemos, no dia mais feliz de sua vida, no auge de sua carreira,... num momento decisivo como nós lhe damos os nossos mais sinceros votos de felicidade. *(Aperta a mão de Mackie.)* Alegrem-se, garotos!

MACK Obrigada. Foi muito gentil de sua parte, garoto Matar.

MATAR *(Aperta a mão de Polly, dá um tapinha nas costas de Mack.)* E foi de coração. Bem, fique de cabeça erguida, velho amigo. Quer dizer – é jeito de falar. E que o velho... nunca *(fazendo gesto com a mão)* amoleça.

(Gargalhada dos homens. Mackie de repente segura a mão de Matar e o joga no chão devagar.)

MACK Cale-se. Guarde suas piadas sujas para Kitty – o tipo de vagabunda que gosta dessas piadas.

POLLY Mackie, não seja tão vulgar.

MATAR Olha quem está falando. Lucy me contou algumas das que

você contou a ela. As minhas são café pequeno comparadas com as suas.

POLLY Lucy!

(Mackie lentamente puxa seu punhal.)

JAKE É um casamento Mack.

MACK Um belo casamento, hein Polly? Aturando todos esses vermes. Você nunca pensaria que seus amigos lhe decepcionariam desse jeito.

POLLY *(sem ter muita certeza)* Eu acho que é um belo casamento.

BABA Claro que é. Ninguém está lhe decepcionando. *(Para Matar)* A sua Kitty é tão boa como qualquer outra pessoa. Não há uma prostituta melhor do que ela, entre Bangui e Kano; eu juro. Traga logo o presente meu rapaz.

MATAR *(Um pouco mais suave. Oferece a Polly o presente.)* Olhe aqui.

POLLY Ah, um presente de casamento. É muito gentil de sua parte Sr. Matar. Ah, olhe Mack, uma camisola. É linda.

MATAR *(olhando Mack)* Uma outra piada suja, é isso?

MACK Tudo bem. Eu não quero criar caso numa ocasião tão feliz.

MATAR Muito digno de sua parte, Capitão

POLLY Ah, é tão maravilhoso. Eu estou tão feliz. Eu não tenho palavras. Vocês todos são tão gentis.

DARE Bem, espere até você ver isto aqui *(descobre um objeto fino e futurista)*. O mais atual relógio de pêndulo. Um Seiko legítimo.

POLLY Um Seiko?

DARE Aqueles japoneses fazem qualquer coisa. Este relógio de pêndulo é o primeiro da sua categoria. Não tem ponteiros. Estão vendo? Um puro cristal quartzo, computadorizado e inteiramente automático. Em muitos países não há qualquer utilidade para ele, mas o nosso povo diz que vende centenas por aqui. Apenas os nigerianos apreciam o que é civilizado, sabe?
Este aqui estava parado lá no supermercado Monoprix; eu achei que era hora de ele vir para onde seria apreciado.

POLLY Mas ele chama tanto a atenção.

DARE É o único da cidade, do Império, na verdade. É a última moda.

POLLY Quer dizer que, ele será facilmente rastreado.

DARE Deixe o Capitão se preocupar com isso Madame.

POLLY Está bem. Obrigada por ter tanto trabalho comigo.

DARE Trabalho nenhum, Madame.

POLLY *(em lágrimas)* É uma pena que nós não temos nenhuma casa para colocá-lo.

MACK Pense nisso apenas como o começo, Polly. Todos os começos são

difíceis. Agora tirem algumas dessas coisas daí para termos espaço onde comer.
(Eles começam a guardar alguns dos presentes.)

MACK Esta é a melhor comida para se comer hoje por aqui. E não estamos nos gabando à toa, Polly. A melhor. Podemos começar?

BABA Pratos maravilhosos. Do Hotel Intercontinental. A mesma firma que faz os talheres do Imperador.

DARE Para dizer a verdade, Madame, é tudo igual ao que o imperador terá na sua coroação. O salmão é da Galeria Lafayette, encomendado especialmente das Peixarias que servem a Sua Majestade Imperial. Veio de avião da França a noite passada. Não teve problema nenhum para passar entre os caixotes no Aeroporto. Veio pela sala V.I.P. do aeroporto – Um Autêntico Salmão Real, eu lhe garanto.

MACK Eu lhe prometi um banquete real.

JAKE Um Banquete *Imperial*, se você não se importar, Capitão.

MACK Coma um pouco de caviar. *(Lê)* Garantido cem por cento caviar, vindo do Mar Cáspio.

BABA Deve custar uma libra ou duas ao Tesouro público.

DARE Não devore os ovos assim, Jake. A maionese está escorrendo pelo seu queixo.

JAKE Não há nada de errado com o meu jeito de comer ovos.

MACK Os modos de todos vocês à mesa estão muito errados!

BABA Mas não tem nada de errado com a comida. Um pouco refinada demais para o meu gosto, mas, afinal de contas, nosso Capitão só se casa uma vez na vida.

(Um riso contido de Matar. Ele se engasga com a comida.)

MACK Você também está achando a comida boa demais garoto Matar?

MATAR Ah não, foi só uma coisa que alguém falou.

MACK Não posso dizer que aprecio o seu senso de humor em uma ocasião como esta.

JAKE Aposto que você nunca comeu trufas como estas, Polly. Mack come todo dia. Entregam onde quer que ele esteja, toda manhã, junto com o jornal. Você se deu bem. Eu sempre disse que Mackie seria um bom esposo para uma garota de sentimentos refinados. Eu disse isso a Lucy ontem.

POLLY Lucy? Mack, quem *é* Lucy?

JAKE *(constrangido)* Lucy? Não comece a tirar conclusões erradas.

(Dare gesticula agitadamente por trás de Polly para calar Jake.)

POLLY *(vendo-o)* O senhor quer alguma coisa, Sr. Dan Dare?

PÁGINA 18

Bem, o que você estava quase dizendo Sr. Jake?

JAKE Nada, nada. Se eu não tiver cuidado, vou morder minha língua.

MACK Vai cortar ela fora, é o que quer dizer? O que é que tem no seu prato, Jake?

JAKE Bem, eu acho que... eu acho que é aquela coisa que você chamou de caviar.

MACK Entendo. E o que é que você tem na mão?

JAKE Meu canivete, Capitão.

MACK Eu podea jurar que era mesmo. E que você ia comer o caviar com ele. Não com uma faca, mas com um canivete. Sem falar que ele parece enferrujado.

JAKE Não é ferrugem, Capitão. É sangue.

MACK Sangue. Ouviu isso, minha querida? Ele come caviar com um canivete. Um canivete manchado de sangue. Ah, Polly, você vai ter trabalho danado para ensinar a esses bandidos a se comportarem como cavalheiro

BABA Por falar nisso, de quem foi o sangue?

POLLY O-oh. *(Caiu em lágrimas)*

MACK Olhe o que você fez, seu homem velho idiota.

BABA Desculpe. Eu só estava imaginando se era de alguém conhecido.

MACK Cala a boca! Vocês não conseguem entender que minha esposa é muito sensível?

JIMMY *(Entrando repentinamente)* Capitão, acho que temos visitas.

BABA *(olhando para a porta)* Bobagem, é só o Profeta Jerubabel. *(Entra Jeru que chamavam de Jèrú)*

MACK *(suavemente)* Boa noite, Profeta Jeru.

JERU *(dando uma olhada)* Um estábulo. Gostei da decoração. Capitão Macheath, meu caro irmão pecador, minha ovelha perdida que é meu dever trazer de volta para o rebanho...

BABA Eu sabia que ele ia prestar conta desse parasita.

JERU Deixe-me afirmar que eu considero tudo isso como obra da Divina Providência, pois ele guiou os seus passos até este lugar, que é literalmente tão significativo para o berço da nossa religião.

JAKE *(passando o prato)* O salmão está bom, Profeta.

JERU Ah, peixe. Um verdadeiro símbolo sagrado. Não foi nosso senhor o próprio Pescador Divino?

MATAR *(para Dan)* Eu pensei que você tivesse dito que o peixe tinha vindo de Paris.

MACK Fique à vontade, Profeta Jeru. Estou profundamente honrado por você te se dado ao trabalho de vir aqui.

POLLY Ah, obrigada, obrigada Profeta. Agora eu sei que meu casamento é verdadeiramente abençoado.

JERU *(com a boca cheia de peixe)* Abençoado? Eu digo que ele é. Trouxe comigo uma garrafa especial de Água Benta, que acabou de chegar da Cidade Santa, Jerusalém...

BABA Profeta, um pouco dessa champanhe?

JERU Aceito, em nome do Milagre das Bodas de Caná, quando Jesus transformou água em vinho. Foi um casamento também, você se lembra?

JAKE Desisto.

MACK Você é um ignorante, Jake. Não tente competir com homens melhores do que você.

POLLY Por que não ouvimos um hino agora, Mack, por favor. Agora que o profeta está aqui, seria tão agradável se pudéssemos ouvir um hino.

MACK Vamos ouvir. Um hino em honra do Profeta Jeru.

DARE Ah, Capitão... *(ele para, um pouco constrangido.)*

BABA Continue, não seja tão acanhado.

MACK O que é isso?

DARE Ah, bem...

JAKE Ele tem uma música. Que ele mesmo compôs.

MACK Ora, ora, em minha honra?

DARE Em honra do nosso bom capitão e de sua esposa.

POLLY Ah, eles são tão bons para mim, Mack. Muito bons. E você dizendo essas coisas tão grosseiras sobre eles.

MACK Eu os *conheço*. Eles têm um coração de ouro, eu sei, mas não posso deixar de criticá-los só para que eles se comportem assim, com mais freqüência. Tudo bem, vamos ouvir a música.

CANÇÃO DE CASAMENTO PARA POLLY E MACK

CANÇÃO DE CASAMENTO PARA POLLY E MACK

(Cantada por toda a companhia)

Salve! par de pombinhos
Cheios da perfeição de amores terrenos
Todos os corações se dirigem a vós
Invejosos de um amor tão verdadeiro
Vivam felizes para sempre
Formando uma família
Que ambos anseiam criar
Este é o nosso desejo.

Filha da Casa da Fama
A mente brilhante tão clara como a chama
Nenhum diploma de doutorado

Pode chegar à sua linhagem
Falsa é a posição social ou categoria
Que acha que pode se igualar ao seu estilo
Ó Belle cheia de Encantos
Ó Belle cheia de verdadeiros Encantos.

Para vós, nosso bravo Capitão
Terror que amedronta do Rei ao servo. Vida longa e prosperidade ao Capitão
Livre de calúnia
Ou melhor, que nunca deve se curvar
Perante a execução pública junto com os ladrões
Mas se tiver que ser assim
Que seja com coragem, que você morre

PÁGINA 20

MACK *(Enquanto ouve a canção, Mack mostra sinais de aflição. Polly, no entanto, fica radiante de alegria. Jeru fica sorridente . Nas últimas linhas da música, entretanto, ele explode:)* Menos humor negro, se vocês não se importam.

JIMMY *(entra repentinamente)* Os policiais! Agora, os policiais! O próprio Comissário.

BABA Sim, é Tiger Brown, sem dúvida. Especialista em Segurança da Nigéria, emprestado ao Imperador desde o sistema de governo anterior. *(suspira)* Por que ele não volta para casa?

MATAR Como poderia? Em primeiro lugar, você não sabe por que ele foi emprestado? Fico feliz em me livrar dele.

JAKE Além de tudo, saiba que com conosco ele se sente em casa, apesar de estar tão longe de casa.

MACK *(Enquanto Brown entra)* Sinta-se em casa, Comissário.

BROWN *(ofendido)* Comissário!

MACK Tudo bem. Sinta-se em casa, seu velho miserável.

BROWN É esta a jovem?

MACK É com grande prazer que apresento meu velho amigo e irmão, conhecido na linguagem popular como Tiger Brown. E esta é minha amada noiva que, em breve, será minha esposa Polly Anikura. *(Brown fica assustado e, espantado, olha fixamente para Polly.)*
A festa de casamento está completa, já que agora nós temos o que seria uma proteção oficial...

BROWN Uma proteção oficial! Ah, Mack, você tinha que escolher justo o Clube de Pólo do Exército? Arrombou, e entrou,... ó cristo, eu reconheço aquele salmão.

MACK Coma um pouco, Comissário.

PÁGINA 21

BROWN *(aceitando)* Eu fui designado para ficar de olho nele na área V.I.P. do aeroporto. Ele veio de Paris...

DARE Viram isso?

BROWN Como foi que ele chegou aqui? Ó meu deus...

MACK O gosto está bom?

BROWN *(mordendo infeliz)* Suponho que sim...

DARE Então não teve problema nenhum, pois eu ainda deixei lá o suficiente para o banquete imperial.

MATAR Em todo o caso, o que é que está acontecendo aqui? O que é que ele está fazendo aqui? Por que é que ele está sempre bisbilhotando tudo? Eu não confio nele.

MACK *Eu* confio.

MATAR Por que é que ele não volta para casa?

MACK Sente! Cale a boca e ouça. Polly, minha querida, eu quero que você entenda hoje à noite, na nossa Noite de Casamento porque você não vai nunca precisar se preocupar com o Comissário Inspetor Brown, Oficial da Polícia da Nigéria cedido ao Império da África Central – depois República – durante a época ruim e que permaneceu desde então até os dias atuais, que ainda são piores. Você está vendo nele a pessoa em quem o atual governante da África Central Republicana depositou a sua confiança – sua confiança absoluta desde aquela época ruim do passado e em quem aprendeu a aumentar aquela confiança absoluta nos dias atuais, que ainda são piores. Você tem na sua frente aquele em que o Presidente, o então Presidente Vitalício, o então Imperador, nunca deixou de confiar e que, apesar dessa arriscada honraria nunca deixou de ser meu amigo, ao longo dos altos e baixos que têm acometido o seu chefe e que, consequentemente, também o afetaram. Essa amizade é recíproca. Nunca, nunca em minha humilde posição de arrombador de cofres, que já matou muita gente, deixei de compartilhar com ele os frutos de minhas aventuras. E nunca, nunca ou quase nunca, ele deu uma batida policial de surpresa sem me passar antes nem que seja uma pequena dica. Dar e receber, dar e receber é o que é preciso para viver. Um brinde a Tiger Brown!

(Todos brindam, menos Matar: a Tiger Brown)

BROWN *(Ele fica olhando a toalha de mesa)* Não se vê por aqui esse tecido...

MACK ... Tecido Damasco, estilo persa. Eu esperava cobrir, não só a mesa, mas todas as paredes com esse tecido, que é a última moda na Nigéria, chamado Wonyosi. Mas a proibição...

BROWN É claro que você não deixa que uma bobagem dessas como as proibições lhe incomodem.

MACK Incomoda os fornecedores de onde vem o tecido. As lojas aqui ainda estão esperando as suas encomendas chegarem. Nós não podemos roubar

PÁGINA 22

o que eles não têm, podemos?

BROWN Mack, a nossa camaradagem! É que eu acho irresistível...

MACK Você lembra daqueles velhos tempos, que eram tão bons?

BROWN Velhos Soldados nunca morrem.

MACK Você e eu juntos...

BROWN Como os outros podem entender isso?

MACK Estamos juntos até a última migalha... até a última gota de sangue...

BROWN Mesmo que a gente tenha escolhido caminhos diferentes, mas a vida não é assim?

CANÇÃO *O UNIFORME CAQUI É O MELHOR AMIGO DO HOMEM*

A farda cáqui é o melhor amigo do homem

(De Mackie e Brown)

A farda cáqui é o melhor amigo do homem
As garotas parecem gostar dessa moda
Então um belo dia tomei coragem e me alistei
Com patriotas e outros, malvados e corajosos

E sonhei com as minhas futuras façanhas
E eu brilhava por causa da minha glória Pois o que é um homem senão o seu próprio poder
Para matar ou poupar, para fazer o mundo se curvar
Então um belo dia tomei coragem e me alistei
Com patriotas e outros, malvados e corajosos

Coro:
'Secessão' gritou um; o outro – 'Uma Nação só'
Pois o petróleo é doce, não é para qualquer um
A tarefa foi cumprida, a nação é uma só
Nós sabemos quem ganhou e quem foi derrotado
Não pensaram em manter o corpo íntegro
Está todo disperso de Bendel à Bonny.

Bem, do trio eu era um dos brincalhões
Que marcou, com brio, os territórios à noite
Tinha Johnny o Bêbado, e Pelé o Vaidoso
Não quiseram abandonar o amigo Randy
Pois eles sonharam com as nossas futuras façanhas
E resplandeciam com a glória de nós Três
E eles retrataram em 3-D o poder do homem
Para poupar ou matar, para aprovar ou proibir
Então um belo dia eles tomaram coragem e se alistaram
Com patriotas e outros, malvados e corajosos
E Pelé, assim nomeado por causa do seu herói do futebol
Viu a guerra como um jogo, mas foi Zero.
Ele foi detonado soprado em Uyo, enquanto Johnny que adora vinho
Está caído, se encharcando com água do pântano de Bonny
E sonho com as façanhas que eles poderiam fazer
E suspiro pela perda de todos os três.
Randy é o nome, senhor, apenas o nome, somente no nome
E aí, me desculpe, mas é uma tremenda vergonha
Para um homem que, um belo dia, tomou coragem e se alistou
Com patriotas e outros, malvados e corajosos

Bem, poder é poder seja qual for o seu nome

A farda cáqui com certeza compensa a vergonha
Os civis são ovelhas, apenas ouça-os balir
Quando meu bom chicote Taphy evacua a rua
Só de pensar nas coisas que eles poderiam fazer
Assim mesmo eles agüentam toda essa minha valentia de merda
Bem não adianta pensar em vingança

Alguns saquearam enquanto nós arriscamos nossa vida
Quando um belo dia tomamos coragem e nos alistamos
Com patriotas e outros, malvados e corajosos.

OPERA WONYOSI

Wole Soyinka

INDIANA UNIVERSITY PRESS
Bloomington