


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LÍVIA OLIVEIRA AZEVEDO

O TEATRO CONTEMPORÂNEO DE TONY
KUSHNER: aspectos da tradução e levantamento de temas
*em *Angels in America**



ARARAQUARA – S.P.
2019

LÍVIA OLIVEIRA AZEVEDO

O TEATRO CONTEMPORÂNEO DE TONY KUSHNER:
aspectos da tradução e levantamento de temas em *Angels in*
America

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Andressa Cristina de Oliveira

ARARAQUARA – S.P.
2019

Azevedo, Livia O TEATRO CONTEMPORÂNEO DE TONY
KUSHNER: aspectos da tradução e levantamento de
temas em Angels in America / Livia Azevedo – 2019
64 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

1. Tradução. 2. Tradução de teatro. 3. Teatro norte
americano. 4. Kushner, Tony. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LÍVIA OLIVEIRA AZEVEDO

O TEATRO CONTEMPORÂNEO DE TONY KUSHNER:
aspectos da tradução e levantamento de temas em *Angels in*
America

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira

Data da defesa/entrega: ___/12/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira
Universidade Estadual Paulista/Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dr^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
Universidade Estadual Paulista/Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dr^a Márcia Eliza Pires
Universidade Estadual Paulista/Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Aos meu pais, Eduardo e Lara, que sempre me mostraram o valor de uma educação de qualidade e a importância da ciência, garantindo que eu tivesse todo o necessário para atingir minhas metas e me apoiando durante todo o caminho, com um amor inabalável.

À minha irmã, Raquel, que mesmo em sua economia de palavras sempre esteve presente, interessada no que eu fazia, e pronta para fazer um comentário sagaz.

A todos os outros membros da minha família, avós, tios e primos, que sempre acreditaram no que eu fazia e deixaram claro a todos que quisessem ouvir o quanto se orgulhavam de mim.

Aos meus amigos de longa data e aos que a Unesp me deu, que dividiram comigo a graduação em todas as suas loucuras.

Aos meus amigos do teatro e aos professores Alexandre, Grazielli, Ricieri e Thaís, que me mostraram o poder da arte e me fizeram cada vez mais apaixonada pelo palco.

Aos meus amigos do CCAA São Carlos, que desde antes de entrar na faculdade me incentivaram e acompanharam meu crescimento pessoal e profissional.

Às minhas amigas Giovana e Monique, que durante os quatro anos de graduação foram presença constante em minha vida, estando sempre dispostas a me ouvir e oferecendo ajuda sempre que possível, apesar da distância.

A todos os professores que já tive, que com suas aulas foram essenciais em minha formação acadêmica, sem deixar, em momento algum, de acreditar no potencial transformador da educação.

À minha orientadora, Andressa, que durante dois longos anos esteve comigo, guiando minha pesquisa, oferecendo apoio e estando sempre disponível para me ajudar, e que na empreitada de me orientar, fez despertar ainda mais a paixão que eu tinha pela área de tradução.

“[...] é uma obrigação ética procurar por esperança; é uma obrigação ética não se desesperar.”

(KUSHNER, 2006 apud CORBY, 2010, p.29, tradução nossa)

RESUMO

Um dos objetivos da tradução sempre foi permitir o acesso a textos que não foram escritos na língua materna de uma comunidade receptora, sendo essencial na criação de uma diversidade cultural. Com isso em mente, o objetivo deste trabalho é apresentar a tradução literária para o português das cenas iniciais de “Millennium Approaches”, primeira parte da premiada peça *Angels in America*, de Tony Kushner, que estreou em maio de 1991 e é considerada o trabalho mais relevante do autor. Tal tradução foi obtida com base em princípios da área de Teorias da Tradução, assim como, especificamente, da Tradução de Teatro, levando sempre em conta a dinamicidade da relação texto/palco presente nesse gênero literário, assim como suas características. Ademais, busca-se realizar um levantamento dos temas presentes na peça, desenvolvendo sobre eles um breve comentário e apontando possíveis chaves de análise para trabalhos futuros.

Palavras-chave: Tradução. Tradução de teatro. Teatro norte-americano. Tony Kushner.

ABSTRACT

One of the objectives of translation has always been to allow people access to texts that have not been written in the native language of a target community, being essential to achieve cultural diversity. With this in mind, this work aims to present the literary translation to Portuguese of the initial scenes in “Millennium Approaches”, the first part of the award-winning play *Angels in America*, by Tony Kushner, which premiered in May 1991 and is considered to be the most important work of this author. The translation was obtained based on principles from the Translation Studies area, and, specifically, from the Theatre Translation area, always taking into account the dynamism of the relationship between playtext and stage that is intrinsic to this literary genre, as well as its characteristics. Furthermore, this work aims to survey the themes of the play, developing brief comments on them and pointing out possible key analysis points for future works.

Keywords: Translation. Theatre translation. North-American theatre. Tony Kushner.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O AUTOR E A OBRA	11
2.1. Tony Kushner.....	11
2.2. <i>Angels in America</i>	13
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
3.1. Teorias da Tradução.....	15
3.2. A tradução de teatro	20
4. A TRADUÇÃO	24
4.1. “Millennium Approaches”	24
5. LEVANTAMENTO DE TEMAS	44
5.1. Religião	44
5.2. História e política	49
5.3. Homossexualidade e AIDS	52
5.4. Fantasia.....	56
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	62

1. INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, é impossível conceber um mundo que não seja globalizado. O advento dos meios de comunicação de massa e, posteriormente, da internet, tornou cada vez mais fácil o acesso a diversos conteúdos e permitiu que pessoas e culturas se conectassem de maneira nunca antes vista. Nesse contexto, a difusão de produções culturais norte-americanas aumentou significativamente no Brasil, gerando uma demanda por traduções para o português. Entretanto, enquanto obras contemporâneas de prosa e poesia são hoje amplamente traduzidas, o mesmo não ocorre com as de dramaturgia.

Isso configura um problema, pois a tradução é muito mais do que uma simples operação linguística. Para além de sua função prática, ela é essencial para que se tenha um mundo multicultural, uma vez que “[...] as línguas são inseparáveis da diversidade cultural, essa diversidade vital que a ONU, por meio da Unesco, pretende defender[...]” (OUSTINOFF, 2015, p.10). Desse modo, fica claro que nenhum gênero pode ser desconsiderado, se o que se busca é o desenvolvimento de um panorama cultural amplo e completo.

A partir disso, o presente trabalho visa apresentar ao leitor a dramaturgia de Tony Kushner através da tradução de “Millennium Approaches”, primeira parte da peça *Angels in America*, e de um levantamento dos temas nela abordados. A escolha desse texto se justifica, principalmente, por dois motivos, indicativos da qualidade do autor e sua obra. Primeiro, a relevância de Kushner no cenário do teatro norte-americano contemporâneo, tendo sido considerado por diversos críticos como o mais importante dramaturgo no país desde Arthur Miller. Segundo, pela aclamação de crítica e público recebida pela peça em questão desde sua estreia em maio de 1991, tendo conquistado, inclusive, os prêmios Pulitzer de Teatro e Tony de Melhor Peça.

Assim, a primeira parte do trabalho será destinada a uma sucinta exposição acerca do autor e da obra escolhida, comentando suas tendências. Em seguida, serão discutidos os princípios e técnicas da área de Teorias da Tradução que guiaram a execução da tradução da peça, assim como as especificidades de se traduzir um texto teatral. A terceira parte trará a tradução das cenas iniciais de *Angels in America*, obtida ao longo dos dois anos de desenvolvimento deste trabalho. Por fim, será realizado um levantamento das questões e temas centrais da peça, tecendo um breve comentário sobre cada um com o objetivo de apontar possíveis chaves de análise para trabalhos futuros.

2. O AUTOR E A OBRA

2.1. Tony Kushner

O dramaturgo e roteirista Tony Kushner nasceu na cidade de Nova York, em 1956, filho de Sylvia e William Kushner, ambos músicos judeus¹. Pouco tempo depois de seu nascimento, sua família se mudou para Lake Charles, no estado de Louisiana, onde, ainda durante os anos de escola, se engajou no debate político.

Aos dezoito anos, em 1974, voltou à sua cidade natal para se tornar aluno de graduação na Columbia University, onde se formou quatro anos depois, conquistando um diploma em Estudos Medievais. Em seguida, entrou no programa de pós-graduação da New York University em busca do título de Mestre em Direção. Lá, Kushner foi orientado por Carl Weber, respeitado estudioso e diretor que havia sido assistente de Bertolt Brecht, um contato que definitivamente viria a deixar marcas em sua dramaturgia. Nessa época, escreveu alguns de seus primeiros trabalhos como *The Age of Assassins* (1982), *La Fin de la Baleine: An Opera for the Apocalypse* (1983) e *The Heavenly Theatre* (1984), além de, durante seus períodos de férias, dirigir algumas peças autorais e outras de Shakespeare, como *Sonho de uma noite de verão* e *A Tempestade*.

Depois de obter seu título em 1984, Kushner assumiu a posição de diretor no Repertory Theatre of St. Louis e no New York Theatre. Ainda nos anos 80, lançou *Yes, Yes, No, No: The Solace-of-Solstice, Apogee/Perigee, Bestial/Celestial Holiday Show* (1985), *Stella* (1987), uma adaptação da peça homônima de Goethe, e seu primeiro trabalho de maior reconhecimento, *A Bright Room Called Day* (1987), que estreou em São Francisco e, em 1990, foi produzida pelo New York Shakespeare Festival.

No ano de 1990, o autor recebeu uma comissão para escrever *Angels in America* para o Eureka Theatre em São Francisco, cidade na qual a primeira parte, “Millennium Approaches” estreou em 1991. Um ano depois, a segunda parte, “Perestroika”, estreou em Los Angeles, aumentando o sucesso já atingido anteriormente pela peça. Em 1993, com sua estreia na Broadway, Kushner recebeu diversos prêmios, incluindo o Pulitzer de Teatro, o Tony de Melhor Peça e o Drama Desk também da mesma categoria.

¹ BORRECCA, A. Tony Kushner. In: GAINOR, J. E. et al. *The Norton Anthology of Drama: Volume Two*. Nova York: W. W. Norton, 2014. p.1459-1463. De maneira geral, as informações desta seção foram obtidas a partir desta e outras fontes, especialmente de *sites* disponíveis na internet, uma vez que não há disponível uma biografia compreensiva do autor. As páginas consultadas foram, principalmente <<https://www.barclayagency.com/speakers/tony-kushner/>> e <https://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Kushner>. Acesso em: 11 de outubro de 2019.

Seguindo o sucesso de *Angels in America*, o dramaturgo assumidamente homossexual se tornou um dos artistas e ativistas gays mais conhecidos dos anos 90 e começo dos anos 2000, se ocupando de uma série de peças e adaptações. Dentre elas, pode-se destacar *Slavs! Thinking About the Longstanding Problems of Virtue and Happiness* (1994), composta por cenas que originalmente faziam parte de *Angels*; *Henry Box Brown, or The Mirror of Slavery* (1998), que retrata a história de um escravo que envia a si mesmo por correio em 1848 para poder ser livre; *Homebody/Kabul* (2001), sobre o período do governo opressivo do Talibã no Afeganistão; *Caroline, or Change* (2002), um musical; e *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* (2009), última peça completa que estreou, que versa sobre uma família lidando com o desejo suicida do patriarca.

Em 2003, teve *Angels in America* adaptada para a televisão, na forma de uma minissérie para a qual escreveu o roteiro, produzida pelo canal HBO e dirigida por Mark Harris. Alguns anos depois, envolveu-se com a indústria cinematográfica, tendo sido coautor do roteiro do filme *Munich* (2005), de Steven Spielberg. Trabalhou também no script do filme *Lincoln* (2012), de mesmo diretor, pelo qual ganhou uma série de prêmios e chegou a ser indicado ao Globo de Ouro e ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado. Quatro anos depois, participou da adaptação da peça *Fences* (1985), de August Wilson, para o cinema, apesar de não ter sido creditado no filme. Em 2018 foi anunciado que ele trabalharia mais uma vez com Spielberg, na adaptação do musical *West Side Story* (1957) para o cinema.

Além disso, a obra de Kushner inclui ainda óperas, livros, poesias, contos e ensaios, além de inúmeras adaptações e traduções de peças de dramaturgos estrangeiros, o que o torna, como se pode observar, um escritor extremamente prolífico. De maneira geral, seus trabalhos parecem não hesitar ao abordar os mais complicados temas contemporâneos: da AIDS à volta do conservadorismo, do capitalismo ao racismo. Assim, em suas peças, que sempre apresentam um forte tom político,

[...] Kushner rejeita a ideologia em favor do que ele chama de “uma verdade dialeticamente moldada”, que deve ser “escandalosamente engraçada” e “absolutamente agonizante”, e deve nos “mover para frente”. Ele dá voz a personagens que se tornaram impotentes pela força das circunstâncias – uma drag queen morrendo de AIDS, uma empregada sem instrução do sul [dos Estados Unidos], afegãos contemporâneos – e sua tentativa de ver todos os lados de seus dilemas tem uma astuta subversividade. Ele força a plateia a se identificar com os marginalizados – um ato de imaginação humanizador.² (LAHR, 2005, p.42, tradução nossa)

² “[...] Kushner rejects ideology in favor of what he calls “a dialectically shaped truth,” which must be “outrageously funny” and “absolutely agonizing,” and must “move us forward.” He gives voice to characters who have been rendered powerless by the forces of circumstance – a drag queen dying of AIDS, an uneducated Southern maid, contemporary Afghans – and his attempt to see all sides of their predicament has a sly subversiveness. He forces the audience to identify with the marginalized – a humanizing act of imagination.”

2.2. *Angels in America*

Angels in America é uma peça de teatro norte-americano contemporâneo composta por duas partes distintas que, de acordo com seu autor, podem ser representadas como unidades independentes. Conforme já mencionado, a primeira parte, “Millennium Approaches”, foi representada em seus três atos pela primeira vez em 1991 e chegou à Broadway dois anos depois, recebendo aclamação de crítica e público. A segunda, “Perestroika”, estreou em 1992, sendo igualmente bem-sucedida, e tendo em sua estrutura cinco atos e um epílogo.

A peça se passa nos últimos anos da década de 80, na cidade de Nova York, durante o segundo mandato do então presidente Ronald Reagan. Pautada no *slogan* “*Make America Great Again*”, a época retratada foi marcada por diversos aspectos: o crescimento da direita conservadora norte-americana; a volta a um regime neoliberal em oposição ao comunismo da União Soviética próximo ao fim da Guerra Fria; as políticas econômicas que geraram crescimento e aumento da dívida pública; e a crise da AIDS, em relação a qual o governo foi, durante anos, omissivo. Com isso, e em razão da crença de que os homossexuais eram, sozinhos, os responsáveis pela transmissão do vírus, foi gerada uma onda de hostilidade e homofobia que impactou profundamente realidade da comunidade LGBT.

Nesse contexto, o enredo gira em torno de sete personagens principais, cujas vidas se cruzam: Louis, Prior, Joe, Harper, Roy, Belize e Hannah. Louis é um jovem judeu que trabalha no tribunal redigindo documentos e cujo namorado, Prior, uma *drag queen*, descobre no início da peça que tem AIDS. A partir desse momento, o casal entra em crise, até chegar ao ponto em que Louis abandona Prior, assustado com a possibilidade de morte e sofrimento. Em outro núcleo, Joe e Harper, um casal de mórmons, passa por seus próprios problemas conjugais: ele luta com a homossexualidade que tenta esconder; ela, com problemas psicológicos e um vício em remédios controlados (especialmente Valium). Roy, por sua vez, é um implacável advogado judeu, mentor de Joe, que não mede esforços para garantir os resultados que busca, mesmo que para tal tenha que se valer de métodos e estratégias ilegais. Baseado em Roy Cohn, advogado famoso por sua participação na era do macarthismo, ele é um homossexual enrustido, portador do vírus da AIDS, que se nega a aceitar o diagnóstico. Belize, *ex-drag queen*, é um enfermeiro negro, melhor amigo e ex-namorado de Prior, que exerce o papel de amparo diante da doença do amigo. Por fim, Hannah é a mãe mórmon de Joe que, ao descobrir em um telefonema que o filho é gay e pretende colocar em risco seu casamento com Harper, muda-se de Utah para Nova York para tentar ajudar.

Para colocar a história recente em movimento e desenvolver essas linhas de enredo que se cruzam por uma sucessão de casualidades, Kushner

[...] realiza uma vivência estética de uma experiência catastrófica, enquanto converte os cacos e as ruínas da história recente em teatro. O resultado desse empreendimento é uma gramática provocadora, que encoraja a experimentação com a linguagem e a forma e desafia as convenções do drama tradicional. É uma gramática, ainda, que ambiciona instaurar mudanças, que insiste na criação de uma relação dialética entre a arte e a política e enfatiza a narratividade da ação em detrimento de um registro pretensamente fiel da realidade.” (MUNDIM, 2009, p.170)

É possível afirmar, portanto, que na estruturação de sua peça repleta de cenas divididas, falas que se intercalam e se confundem, e um forte elemento fantástico, Kushner “[...] empregou o modo e a forma épicos e foi profundamente influenciado pelo uso de múltiplos pontos de perspectiva e uma visão dialética da história.”³ (MUÑOZ, 2006, p.3, tradução nossa). Através dessa estratégia, obtêm-se uma peça que explora uma multiplicidade de temas como identidade, orientação sexual, política, AIDS, religião e conservadorismo em uma dramaturgia polivalente que

Indo do amplamente político ao intensamente pessoal e espiritual [...] equilibra cenas intimamente trabalhadas com uma estrutura épica abrangente, misturando realismo psicológico com cenas de sonho não-realistas e um espetáculo altamente teatral. Ao entrelaçar esses estilos e estruturas, a peça também intercala enredos cinematicamente, assim encorajando a plateia a ver a vida de cada personagem em relação à sociedade e a entender que tais assuntos supostamente “pessoais” como sexo e amor são inerentemente políticos.⁴ (BORRECCA, 2014, p.1461, tradução nossa)

³ “[...] the playwright employed the Brechtian epic mode and form and became greatly influenced by the use of multiple points of perspective and a dialectical vision of history.”

⁴ “Ranging from the broadly political to the intensely personal and spiritual, the play balances intimately crafted scenes with an overarching epic structure, blending psychological realism together with nonrealistic dream scenes and heightened theatrical spectacle. While interweaving these styles and structures, the play also intercuts story lines cinematically, thereby encouraging the audience to see the life of each character in relation to society and to understand that such supposedly “personal” matters as sex and love are inherently political.”

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1. Teorias da Tradução

Em seu artigo “*On linguistic aspects of translation*”, crucial para as noções aqui discutidas, Roman Jakobson (1966, p.33) aponta três diferentes tipos de tradução: a intralingual, a interlingual e a intersemiótica. A primeira consiste no uso de sinônimos, palavras e outros recursos para reformular (“*reword*”, em inglês) um enunciado, ou seja, em uma interpretação de signos por outros dentro da mesma língua. É o que acontece, por exemplo, quando um pensamento é verbalizado ou quando se parafraseia uma frase. Na segunda, que se costuma chamar de tradução propriamente dita, ocorre a interpretação e a passagem de um enunciado de uma língua de partida (LP) ou língua-fonte (LF) (“*source language*”) para outra, chamada língua de chegada (LC), língua-alvo (LA) ou língua-meta (LM) (“*target language*”). É a modalidade mais comumente associada à palavra tradução, sendo aquela que ocorre quando se reescreve, em português, um texto originalmente composto em inglês, por exemplo. Por fim, a tradução intersemiótica, ou transmutação, seria o processo pelo qual expressões de um sistema semiótico são transmutadas em outro. Um exemplo dessa prática poderia ser a transformação de um romance em filme ou então a descrição de uma imagem em palavras.

A esses três tipos definidos por Jakobson, pode-se ainda acrescentar um – a sociolinguística. De acordo com Paulo Rónai (2012, p.20), ela ocorre “[...] quando, através das fórmulas usadas por nosso interlocutor em obediência a convenções sociais, tentamos descobrir o seu pensamento verdadeiro”. Como exemplo, o autor traz a situação em que, por conhecimento de mundo e da cultura brasileira, um interlocutor interpreta a frase “Está difícil” por “não” como resposta a uma pretensão dentro de uma repartição. É, portanto, uma ideia intimamente ligada à conceitos de pragmática, uma vez que lida com aspectos que estão fora do âmbito semântico da comunicação.

Como no presente trabalho foi proposta a tradução interlingual de um texto, as considerações que se seguem dizem respeito unicamente a essa modalidade específica.

Historicamente, pode-se dizer que a atividade de tradução é quase tão antiga quanto a própria história da humanidade. Do latim “*transducere*”, a palavra “traduzir” significa, etimologicamente, “conduzir”, “levar para o outro lado”, uma simples definição que engendra um dos objetivos básicos da tradução: permitir o acesso de um povo à cultura e aos saberes de um outro com quem não divide a língua. Com efeito, da Antiguidade Clássica à contemporaneidade,

O fato é que não há povo tão isolado e tão auto-suficiente que possa dispensar o acervo de conhecimentos de experiências e conhecimentos de outros povos, e o intercâmbio

de tais conhecimentos só é possível pela via da tradução: pois mesmo quando lê um texto estrangeiro, o leitor está afinal, traduzindo, de certa maneira. (CAMPOS, 1988, p.8)

Essa afirmação coloca a tradução numa posição de destaque, uma vez que ela se torna “um instrumento indispensável para a universalidade da cultura” (CAMPOS, 1988, p.9). À luz dessa ideia, torna-se necessário pensar e formalizar os princípios da tradução, suas possibilidades, tendências e técnicas. Disso, resultam os estudos que compõem hoje o campo das Teorias da Tradução (ou tradutologia), e que estão sendo explorados neste subcapítulo.

Dentro do recorte da tradução interlingual, Geir Campos (1988) aponta as possíveis opções que se apresentam a um tradutor quando este decide iniciar seu trabalho. Segundo o autor, uma tradução pode ser integral, quando ocorre a passagem completa do texto da língua fonte para a alvo, ou parcial, quando se deixa de traduzir certas partes do texto original, deixando-os na língua fonte. De uma maneira ou de outra, pode ser direta, quando é feita a partir do texto em sua língua original, ou indireta, quando é realizada por intermédio de uma outra tradução. Além disso, diz-se que uma tradução é livre quando ela se pretende razoavelmente independente do texto original, aproximando-se de uma adaptação, enquanto uma tradução literal seria aquela que é feita visando uma fidelidade à forma e ao conteúdo.

A concepção de tradução literal, entretanto, varia à medida que o mesmo acontece com a noção de fidelidade ao texto, fulcral para o trabalho do tradutor. Embora ao longo dos anos tenha havido um movimento pendular na valorização de textos traduzidos de maneira mais ou menos colada ao original – resultando, por exemplo, nas belas infieis do Renascimento – há, hoje, o entendimento básico de que a fidelidade é imprescindível para se obter uma boa tradução. Entretanto, definir esse princípio se mostra uma tarefa que está longe de ser fácil, uma vez que ela “[...] varia segundo a época, o horizonte de expectativa – em suma, em função de critérios culturais complexos que é preciso serem levados em conta [...]” (OUSTINOFF, 2015, p.93-94).

Para o senso comum, uma produção fiel seria apenas aquela resultante de uma tradução “palavra por palavra”, ou seja, uma na qual cada palavra na língua-fonte é substituída por uma equivalente na língua-alvo. Porém, basta uma breve reflexão para se chegar à conclusão de que tal empreitada é quase sempre impossível. Por exemplo, há muito já se entende que as palavras por si só não possuem um significado a elas inerente, sendo comum uma mesma palavra ter diferentes acepções a depender do contexto. Além disso, dificilmente haverá entre duas línguas uma simetria perfeita, de modo que “[...] a noção de fidelidade implica talvez menos aderência

às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo.” (RÓNAL, 2012, p.22).

Outro aspecto a ser levado em conta nessa discussão é o fato de que é apenas na união de palavras, produzidas em um contexto específico, com finalidade e público-alvo determinados, que um enunciado ganha sentido. Por isso, o que o tradutor faz não é traduzir a letra propriamente dita, mas textos em sua totalidade, levando em conta todos os fatores extralinguísticos que surgem em sua composição.

Para isso, é necessário que ele produza, antes de tudo, uma interpretação do texto a ser traduzido, motivo pelo qual a tradução pode ser pensada como “[...] um ato hermenêutico por excelência, de penetração no significado e de explicitação dele em outro meio linguístico [...]” (PAES, 1990, p.39). De fato, sem compreender completamente um enunciado fonte, sendo capaz de reformulá-lo na própria língua-fonte, como sugere Oustinoff (2015), torna-se virtualmente impossível conseguir um resultado adequado. Indo além do mero movimento de verter palavras, traduzir significa, então,

entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. (ECO, 2007, p.17) (grifos do autor)

Importante comentar neste ponto que essa ideia de que o “duplo do sistema textual” só pode assim ser considerado com certa descrição está diretamente ligada ao princípio de que cada língua pressupõe uma visão de mundo específica. Como cada idioma é também um recorte da realidade, e é produto de uma cultura única, seria então impossível pensar que um texto traduzido pudesse gerar exatamente os mesmos efeitos que o original. É o que expõe Paes (1990, p.69) quando, lucidamente, afirma que

Pelo menos desde Humboldt, sabe-se que cada idioma consubstancia uma experiência diferencial do mundo; é um recorte da realidade diverso, na sua especificidade, dos demais recortes operados pelos outros idiomas. Isto não quer dizer sejam acessíveis apenas aos seus respectivos falantes tais visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto léxico quanto morfológico e sintático. A tradução alcança trazê-las em parte até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor.

Conseqüentemente, ocorre no processo da tradução o fenômeno chamado de refração linguística, uma espécie de desvio comum quando se transita por substâncias de diferentes densidades. O resultado do esforço tradutório é então a reconstrução não do mesmo idioleto da língua-fonte, mas sim, de outro, “[...] equivalente dele e congenial da língua-meta.” (PAES, 1990, p.48).

Nessa empreitada de produzir no leitor efeitos análogos ao do texto original, o tradutor tem de enfrentar uma série de empecilhos. São o que Paulo Rónai (2012) destaca como as “armadilhas da tradução”, ou seja, polissemias, homônimos, parônimos, sinônimos, holófrases e metáforas. Para lidar com elas, frequentemente deixa-se o campo da tradução literal para entrar no da chamada oblíqua, recorrendo a procedimentos como transposições, modulações, equivalências e adaptações.

As transposições consistem na substituição de uma parte do discurso por outra. Quando a mudança ocorre no nível do sentido, para se adequar à realidade da língua-alvo, têm-se modulações. As equivalências ocorrem quando se encontra na língua-alvo provérbios e expressões idiomáticas correspondentes àqueles encontrados no texto fonte. E, por fim, recorre-se às adaptações quando, diante de uma expressão no original que inexistente na língua-alvo, é preciso criar uma situação para que se chegue ao mesmo efeito.

Geir Campos (1988) destaca ainda outros quatro procedimentos, tidos como complementares: a amplificação, correspondente ao aumento da extensão do texto; a explicitação, que dá clareza a um trecho mais obscuro no original; a omissão, na qual se suprime um elemento do texto original; e a compensação, empregada quando, ao perceber um aspecto específico que não pode ser reproduzido pelos meios convencionais, o tradutor procura compensá-lo de outro modo.

Voltando à ideia de fidelidade, ao levar em conta todas essas técnicas que podem, e tantas vezes, precisam ser utilizadas para que ocorra a tradução, percebe-se que traduzir envolve, inevitavelmente, perdas e ganhos. O mais difícil se torna saber, precisamente, até que ponto se pode abrir mão de certos aspectos para se atingir o objetivo final. Daí surge a ideia de que

a tradução se apoia em alguns processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra – e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo. (ECO, 2007, p.19)

Como consequência, pode-se concluir que “[...] não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e inconteste.” (BRITTO, 2012, p.36). Uma afirmação de tal peso, aponta assertivamente a necessidade de se modalizar essa noção como própria maneira de sustentar a atividade da tradução. Saindo de uma definição simplista, esse conceito passa a representar, portanto,

[...] a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa. (ECO, 2007, p.425)

O tradutor responsável é, nessa concepção, não aquele capaz de reproduzir absolutamente todas as palavras e aspectos do texto original na língua-alvo. É, sim, aquele que produz uma interpretação plausível do texto, aprofundando-se em seus significados, e consegue “[...] com os recursos que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz[ir] um texto que corresponda de modo razoável ao texto original.” (BRITTO, 2012, p.36).

Para encerrar essa breve exposição sobre os princípios da tradução, vale pensar ainda nas consequências de se adotar uma posição tradutória pró-alvo ou pró-fonte, uma vez que essa escolha afeta todo o resto dos procedimentos que serão utilizados.

Ao optar por se produzir uma tradução pró-alvo (também referida como domesticadora ou naturalizadora), o que se propõe fazer é levar o texto fonte ao contexto linguístico da cultura-alvo. Isto implicaria “[...] adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa.” (RÓNAI, 2012, p.24) de modo a fazer parecer que ela havia sido escrita originalmente na língua-alvo. O resultado seria o apagamento da relação entre as duas línguas-culturas em presença (OUSTINOFF, 2015, p.54-55), sobrepondo a língua nacional à estrangeira.

Já ao assumir uma orientação pró-fonte (ou estrangeirizadora/identificadora), o processo seria diametralmente oposto. O objetivo principal seria levar o leitor à cultura do texto fonte, sendo necessário “[...] manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante sua origem alienígena. [...]” (RÓNAI, 2012, p.24). A consequência imediata seria o autor correr o risco de distorcer o texto por um uso exagerado de decalques, ou seja, de estruturas da língua-fonte na língua-alvo.

Essas duas posturas correspondem aos dois extremos do *continuum* de posições tradutórias que se pode tomar. De acordo com Britto (2012), o que um tradutor faz diante das possibilidades, é adotar uma posição intermediária entre os dois polos mencionados, decidindo caso a caso o grau de estrangeirização ou domesticação adequado a partir dos fatores relevantes. Afinal, “[...] não há critérios definitivos que aconselhem a adoção, em todo e qualquer caso, de uma estratégia estrangeirizante ou domesticadora” (BRITTO, 2012, p.64).

De maneira semelhante, José Paulo Paes (1990, p.106) também tende a uma posição conciliadora dos dois opostos, afirmando ser

Louvável [...] a tradução que, sem desfigurar por imperícias as normas correntes da vernaculidade, deixe transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo.

Foi exatamente com vistas a essa definição, assim como às problemáticas específicas da tradução de teatro (que serão exploradas no próximo subcapítulo), que se realizou a tradução a peça apresentada neste trabalho.

3.2. A tradução de teatro

No âmbito das obras literárias (ou artísticas), é comum que os textos teatrais sejam destacados, junto com os de poesia, como aqueles mais difíceis de serem traduzidos. De fato, na tentativa fazer sobreviver no texto todas as cores da peça original, definida como objetivo último da tradução por Langworthy (2007, p.380), há uma série de especificidades que entram em jogo. Por isso, a partir da segunda metade do século passado viu-se emergir uma corrente de estudos focada nas problemáticas de se traduzir teatro, e que produziram os conceitos que serão aqui discutidos.

Para começar esta exposição, é preciso reconhecer que há duas maneiras bastante distintas de entender um texto teatral. Na primeira, enxerga-se o texto como apenas um dos componentes de um sistema teatral mais largo, só adquirindo sentido quando posto em cena, e sendo, portanto, inerentemente incompleto. Na segunda, é visto como unidade linguística, independente da esfera da representação e completa em si mesma. Daí, surge aquele que consiste em um problema central na tradução de teatro: “[...] traduzir o texto como algo puramente literário, ou tentar traduzi-lo em sua *função* como um dos elementos em outro sistema, mais complexo.”⁵ (BASSNETT, 2002, p.124, grifo do autor, tradução nossa).

Ao seguir essa segunda posição, a mais comumente adotada e defendida ao longo dos anos, o tradutor deve, então, considerar uma série de princípios. O mais importante deles seria o de que, ao fazer uma tradução para o palco, a linguagem dele deveria ser atuável (CARLSON, 1964, p.55), já que esse texto se destinaria não apenas a um leitor, mas também a um ator ou diretor.

A partir daí, derivam outros dois princípios: o da naturalidade e o da pronunciabilidade. Nessa perspectiva, seria necessário que as palavras encontradas no texto traduzido fossem naturalmente “dizíveis” (“*speakable*”), de modo que os atores as pudessem, “[...] formar e moldar de maneira conversacional [...]”⁶ (CARLSON, 1964, p.58, tradução nossa). Isto pois, como se tratava de uma tradução cuja finalidade era o palco, era apenas através das falas que os significados da peça poderiam ser passados à plateia.

⁵ “whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its *function* as one element in another, more complex system.”

⁶ “[...] form and shape in a conversational way [...]”

Surge então a noção de “performabilidade” (“*performability*”), uma ideia diretamente ligada ao momento histórico em que surgiu: o do teatro naturalista. Nele, era esperado um grau de fidelidade elevado por parte de todos os envolvidos no processo de montagem de uma peça. Entretanto, na medida em que essa prática se estendia a todos os textos teatrais, diminuía-se também as possibilidades do tradutor. Como consequência, a solução encontrada pelos tradutores foi inventar o critério de performabilidade, dando a eles uma desculpa para que pudessem tomar liberdades maiores do que convencionalmente lhes era permitido (BASSNETT, 1991, p.105).

Em nome de uma tradução que fosse representável e parecesse o mais natural possível dentro da cultura-alvo, o que os tradutores faziam era lançar mão de uma variedade de manipulações que iam de adaptações a cortes extensivos, de reduções a alterações no enredo. Nesse panorama, “Os textos eram tudo menos sagrados, e eram reformados de acordo com necessidades muito básicas – expectativas do público, tamanho da companhia, repertório dos atores, limitações de tempo e espaço etc.”⁷ (BASSNETT, 1991, p.106, tradução nossa).

Entretanto, se as reformulações do texto executadas em nome da performabilidade se alteram de acordo com critérios que dizem respeito puramente aos contextos de recepção da tradução, torna-se impossível pensar em uma definição fechada para esse princípio. De fato, de acordo com Bassnett (1991, p.102), qualquer tentativa de se estabelecer um conjunto de critérios que determinassem a performabilidade obrigatoriamente variaria de acordo com a cultura, período e tipo de texto.

Em razão disso, Susan Bassnett (2002) propõe que se abandone a performabilidade como parâmetro para tradução. Indo em outra direção, ela inverte o foco do palco para a página, sugerindo o trabalho com as estruturas linguísticas, pois é nelas que o representável está codificado, e existem inúmeras maneiras de se decodificar (interpretar) um texto. Em outro artigo, a autora vai além, afirmando que,

Uma vez que nós aceitamos que o texto escrito não é fundamental para a representação, mas sim um mero elemento em uma possível apresentação, então isso significa que o tradutor, como o autor, não precisa se preocupar com como esse texto irá integrar os outros sistemas de signos.⁸ (BASSNETT, 1998, p.100, tradução nossa)

⁷ Texts were anything but sacred, and were reshaped according to very basic needs – audience expectations, size of company, repertoire of performers, limitations of time and space etc.”

⁸ “Once we accept that the written text is not fundamental to performance but is merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems.”

Assim, conclui-se que, apesar de a esfera da representação ser considerada no momento da escrita de textos teatrais, não podendo ela ser desconsiderada na tradução, a noção de uma performance não pode se sobrepor ao que se encontra na peça. Por esse pensamento, ocorre a aproximação com a segunda concepção em relação ao texto dramático, ou seja, aquela que vê nele uma independência em relação ao palco. Com efeito, sendo inegável que a dramaturgia pode ser produzida também para ser lida por um público outro que não aquele envolvido no teatro, “[...] querendo ou não, pretendendo ou não ser lido como tal, o texto dramático existe enquanto estatuto linguístico.” (WOLFF, 2017, p.74).

É exatamente por esse estatuto de texto que o processo de interpretação se mostra também essencial na tradução de dramaturgia. Como em todas as outras obras literárias, as peças de teatro também têm em si manifestadas toda uma visão de mundo condicionada pela língua na qual foram escritas. Seus significados, portanto, “[...] não são fixos ou estáveis; pelo contrário, eles são contingentes no contexto de recepção, [...] construído pelos leitores e espectadores (incluindo tradutores).”⁹ (ORDÓÑEZ, 2013, p.103, tradução nossa). Nesse sentido, como afirma Mello (2014, p.144),

[...] o texto nos traz sempre as leituras de seu autor, não apenas as dos autores que ele leu, mas também a história e a cultura de seu país, de seu povo, da sociedade onde vivia quando o texto foi escrito e que ele tenta recriar através da literatura. Todo esse repertório é apresentado ao leitor-tradutor, que a ele deve responder, colocando e se colocando, a si mesmo, em movimento.

Nesse contexto, se a tradução de uma peça de teatro é dependente de uma interpretação, e se uma interpretação é algo pessoal e variável, torna-se difícil falar em princípios que deveriam ser aplicados a todo e qualquer texto dramático traduzido. Por isso, a partir dos anos 90, teóricos da tradução de teatro operaram uma mudança de paradigma, passando a pensar esse processo não sob a ótica de princípios, que serviriam melhor como soluções hipotéticas, mas sob a de estratégias. Estas, como definidas por Che (2005, p.59), consistiriam, por sua vez, em “[...] ações ou procedimentos por parte do tradutor ou para superar os problemas e obstáculos no caminho do processo comunicativo teatral através da tradução, ou para garantir que a tradução cumpra objetivos e funções específicos.”¹⁰ (tradução nossa).

Com isso em mente, fica clara a necessidade de se tratar cada caso de tradução teatral de maneira individual, dentro das especificidades de cada texto. Se estiver trabalhando em uma

⁹ “[...] the meanings of any given play are not fixed or stable; on the contrary, they are contingent on the context reception [...] constructed by the readers and spectators (including translators).”

¹⁰ “[...] actions or procedures on the part of the drama translator either to overcome the problems and obstacles in the way of the communicative process in drama through translation or to ensure that the translation fulfills some specific objectives or functions.”

versão para o palco, nada impede que o tradutor escolha fazer uma tradução sem notas de rodapé, cujos problemas de significação possam ser resolvidos de alguma maneira nas próprias falas. Da mesma maneira, se o objetivo é uma tradução que será publicada em livro, pode-se optar por uma edição com inúmeras notas explicativas que, por mais que não alterem o cerne da peça, podem servir para clarificar certas escolhas do autor ou termos obscuros.

Diante dessa pluralidade de opções, o que o tradutor faz ao lidar com os aspectos linguísticos e paralinguísticos que se pode interpretar e recriar na língua-alvo é, por conseguinte, propor uma dentre tantas traduções possíveis. Por isso, ao invés de pensar nesse processo de maneira maniqueísta, postulando que a tradução deveria ser de uma maneira ou de outra,

[...] é mais produtivo descrever suas múltiplas práticas como um espectro de hibridismo. A prática da tradução, e especialmente da tradução teatral, envolve a constante negociação e renegociação de escolhas que sempre acabam na mistura de estratégias voltadas ao contexto fonte ou alvo dentro do mesmo texto.¹¹ (LAERA, 2011, p.214, tradução nossa)

Nessas (re)negociações, firma-se a impossibilidade de haver uma tradução única e definitiva. Por isso, de acordo com Manoela Wolff (2017, p.86)

Na tradução de dramaturgia o *continuum* entre potências, atos e possíveis é inesgotável. E ele está, principalmente no caso de tradução de dramaturgia contemporânea, primeiro na aceitação da literalidade do tradutor frente às unidades mínimas do texto e na sua entrega; e, segundo, na sua posição de sujeito ético-político nos acordos feitos com este mesmo texto em função de outras literalidades possíveis.

¹¹ “[...] it is more helpful to describe its multiple practices as a spectrum of hybridity. Translation practice, and especially theatre translation, involves the constant negotiation and renegotiation of choices which always end up in the blending of target- and source-oriented strategies within the same text.”

4. A TRADUÇÃO

A tradução que se apresentará neste capítulo foi realizada a partir do texto original da primeira parte da peça *Angels in America*, “Millennium Approaches”, encontrado na edição revisada e completa publicada pela editora *Theatre Communications Group*, em 2013.

Tendo como pano de fundo todas as discussões tecidas no capítulo anterior, a proposta inicial foi verter a peça do inglês para o português sem a finalidade imediata de ser representada, considerando, porém, a relação intrínseca existente entre texto e palco. Houve, portanto, a preocupação de manter o coloquialismo dos diálogos apresentados, assim como o registro, o tom, o ritmo e as peculiaridades das falas de cada personagem. Procurou-se também fazer transparecer os aspectos culturais do contexto onde a peça foi originalmente escrita, sendo que notas foram utilizadas para explicitar qualquer ponto que se julgou obscuro para o leitor brasileiro.

Por motivos de extensão, apesar de a primeira parte ter sido traduzida por completo, o resultado não será aqui reproduzido na íntegra. O recorte feito inclui as sete primeiras cenas, uma vez que nelas são apresentados os personagens principais, e também são introduzidos os temas essenciais que perpassam o enredo da peça.

4.1. “Millennium Approaches”

PARTE UM: O MILÊNIO SE APROXIMA

Em um tempo fatal

O coração quebra e quebra

E vive ao quebrar.

- Stanley Kunitz

“The Testing-Tree”

PRIMEIRO ATO

MÁS NOTÍCIAS

Outubro-Novembro de 1985

CENA 1

Últimos dias de Outubro. Rabino Isidor Chemelwitz sozinho em cena com um pequeno caixão. É uma caixa rústica de pinheiro com dois pinos de madeira, um aos pés e outro à cabeça, segurando a tampa no lugar. Um xale de oração bordado com uma Estrela de David está colocado sobre a tampa e, na cabeça, queima uma vela Yahrzeit¹².

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – *(Ele fala sonoramente, com um forte sotaque do leste europeu, consultando sem disfarçar uma folha com os nomes da família)* Olá e bom dia. Eu sou o Rabino Isidor Chemelwitz do Lar de Hebreus Idosos do Bronx. Nós estamos aqui nessa manhã para prestar nossa homenagem à Sarah Ironson, esposa dedicada de Benjamin Ironson, também falecido, mãe carinhosa e zelosa de seus filhos Morris, Abraham, e Samuel, e suas filhas Esther e Rachel; avó querida de Max, Mark, Louis, Lisa, Maria... É... Lesley, Angela, Doris, Luke e Eric. *(Olha para o papel mais de perto)* Eric? Isso é um nome judeu? *(Dá de ombros)* Eric. Uma família grande e amorosa. Nós nos reunimos para lamentar coletivamente a morte dessa mulher boa e justa. *(Ele olha para o caixão)* Essa mulher. Eu não conhecia essa mulher. Eu não posso descrever seus atributos precisamente, ou fazer jus às suas dimensões. Ela era... Bem, no Lar de Hebreus Idosos do Bronx há muitos assim, os velhos, e eu converso com muitos deles, mas para ser sincero, não com essa daqui. Ela preferia o silêncio. Então eu não a conheço e, ainda assim, conheço. Ela não era... *(Ele toca o caixão)* ... uma pessoa, mas todo um tipo de pessoa, daquelas que cruzaram o oceano, que trouxeram as vilas da Rússia e da Lituânia conosco para a América – e como nós sofremos, e como nós lutamos, pela família, pelo lar judeu, para que vocês não crescessem *aqui*, nesse lugar estranho, nessa panela onde nada se mistura¹³. Descendentes dessa mulher imigrante, vocês não cresceram na América, vocês e seus filhos e os filhos dos seus filhos com os nomes goyische¹⁴. Vocês não vivem na América. Esse lugar não existe. O barro de vocês é o barro de uma shtetl litvak¹⁵, seu ar é o ar das estepes – porque ela atravessou o oceano carregando o Velho Mundo nas costas, em um barco, e ela o colocou no chão na Avenida Grand Concourse, ou em Flatbush, e ela talhou essa terra nos seus ossos, e vocês a passam para seus filhos, essa antiga, antiga terra e cultura. *(Pequena pausa)*

¹² Tipo de vela acesa por judeus em memória aos mortos na semana do luto e em outras datas religiosas.

¹³ “Melting pot” é uma expressão comumente utilizada para indicar que nos Estados Unidos pessoas de diferentes origens se misturam. Nesse trecho, o Rabino afirma o contrário, alterando a expressão.

¹⁴ Termo em ídiche para algo ou alguém que não é judeu.

¹⁵ Ídiche para “cidadezinha lituana”.

Vocês nunca poderão fazer a travessia que ela fez, porque tais Grandes Viagens não mais existem nesse mundo. Mas todos os dias das suas vidas, os quilômetros da viagem entre aquele lugar e este, vocês cruzam. Todos os dias. Vocês entenderam? Em vocês essa jornada está. Então... Ela era a última dos moicanos, essa aqui era. Em breve... Todos os velhos estarão mortos.

CENA 2

O mesmo dia. Roy e Joe no escritório de Roy. Roy atrás de uma mesa impressionante, sem nada exceto por um sistema telefônico muito elaborado, fileiras e fileiras de botões piscando que tocam e bipam e apitam incessantemente, criando uma música caótica ao fundo das conversas de Roy. Joe está sentado, esperando. Roy conduz os negócios com enorme energia, impaciência e abandono sensual: gesticulando, gritando, puxando saco, cantando, brincando com o telefone, o receptor e o botão de espera com virtuosismo e amor.

ROY – *(Apertando um botão)* Espera. *(Para Joe)* Eu queria ser um polvo, uma porra de um polvo. Oito maravilhosos braços e todas aquelas ventosas. Sabe?

JOE – Não, eu...

ROY – *(Gesticulando em direção a um prato de pequenos sanduíches sobre sua mesa)* Quer almoço?

JOE – Não, tudo bem mesmo, eu só...

ROY – *(Apertando um botão)* Ailene? Roy Cohn. Mas que tipo de cumprimento é... Eu achava que nós éramos amigos, Ai... Olha, Sra. Soffer, você não tem que ficar... A senhora está chateada. A senhora está gritando. A senhora vai agravar sua condição, você não deveria gritar, você vai estourar vasinhos de sangue na sua cara se você gritar... Não, foi uma piada, Sra. Soffer, eu estava brincando... Eu já pedi desculpas dezesseis vezes por isso, Sra. Soffer, você... *(Enquanto ela está reclamando, Roy cobre o microfone com a mão e fala com Joe)* Isso vai levar um tempo, *come* de uma vez, esse sanduíche gostoso é de que, é... *(Ele morde um sanduíche)* Mmmmm, fígado ou alguma... Toma. *(Ele joga o sanduíche para Joe, que o pega e devolve ao prato. De volta para a Sra. Soffer)* Aham, aham... Não, eu já te disse, não foram férias, foi a negócios, Sra. Soffer, eu tenho clientes no Haiti, Sra. Soffer, eu... Olha, Ailene, **VOCÊ ACHA QUE EU SOU O ÚNICO MALDITO ADVOGADO NA HISTÓRIA QUE PERDEU UMA DATA DE AUDIÊNCIA?** Não faça uma porra de uma enorme... Espera. *(Ele aperta o botão de espera)* Sua BRUXA!

JOE – Se for um momento ruim...

ROY – Momento *ruim*? Esse é um momento *bom*! (*Botão*) Boneca, ligue para... Ah, merda, espera... (*Botão, botão*) Alô? É. Desculpa te deixar esperando, Juiz Hollins, eu... Ah, *Sra. Hollins*, desculpa, querida, que voz grave você tem. Aproveitando sua visita? (*Com a mão sobre o microfone de novo, para Joe*) Ela tem a voz de um caminhoneiro e ele parece a Kate Smith, muito desconcertante. Nixon indicou ele, todos os nerds foram indicados pelo Nixon... (*Para a Sra. Hollins*) Sim, sim, certo, ótimo, então quantos ingressos, querida? Sete. Para o que, *Cats*, *Rua 42*, o quê? Não, você não iria gostar do *La Cage*, acredita em mim, eu sei. Ah, pelo amor de Deus... Espera. (*Botão, botão*) Boneca, sete para *Cats* ou algo assim, nada difícil de conseguir, eu não dou a mínima e eles também não vão dar. (*Botão; para Joe*) Já assistiu *La Cage*?

JOE – Não, eu...

ROY – Fabuloso. Melhor coisa na Broadway. Talvez de todos os tempos. (*Botão*) Quem? Ah, Jesus Cristo, Harry, *não*, Harry, Juiz John Francis Grimes, Vara da Família de Manhattan. Eu tenho que fazer tudo sozinho? *Toque* o babaca, Harry, e não me ligue nesse número novamente, eu te falei para não...

JOE – (*Começando a se levantar*) Roy, é, quer que eu espere lá fora ou...

ROY – (*Para Joe*) Ah, senta. (*Para Harry*) Você espera. Eu te pago para esperar, vai se foder, Harry, seu idiota. (*Botão*) Imbecil miolo mole. (*Filosófico por um instante*) Eu vejo o universo, Joe, como um tipo de tempestade de areia no espaço sideral com ventos da velocidade de mega furacões, mas ao invés de grãos de areia, são cacos e farpas de vidro. Já se sentiu assim? Já teve um daqueles dias?

JOE – Eu não tenho certeza, eu...

ROY – Então, como anda a vida nos Recursos? Como está o Juiz?

JOE – Ele manda os cumprimentos.

ROY – Ele é um bom homem. Leal. Não é o homem mais inteligente da tribuna, mas ele tem modos. E belos cabelos grisalhos.

JOE – Ele me dá várias responsabilidades.

ROY – É, tipo escrever as decisões e assinar o nome dele.

JOE – Bem...

ROY – Ele é um cara legal. E você cobre admiravelmente.

JOE – Bem, obrigado, Roy, eu...

ROY – (*Botão*) Sim? Quem é? Bem, quem diabos é *você*? Espera. (*Botão*) Harry? Oitenta e sete mil, algo assim. Foda-se ele. Dane-se. Nova Jersey, rede de lojas de filmes pornô em, é, Weehawken. Essa... Harry, essa é a beleza da lei. (*Botão*) Então, boneca, qual? *Cats*? Eca.

(Botão) Cats! Você vai adorar. Às oito, o teatro é sempre às oito. (Botão) Malditos turistas. (Botão, então para Joe) Ah, viva um pouco, Joe, coma alguma coisa pelo amor de Deus...

JOE – É, Roy, você poderia...

ROY – O quê? *(Para Harry)* Espere um minuto. *(Botão) Sra. Soffer? Sra... (Botão) Deus, puta que pariu, caralho, onde está...*

JOE – *(Sobrepondo)* Roy, eu adoraria se...

ROY – *(Sobrepondo)* Bem, ela estava aqui há um minuto, boneca, vê se...

(O telefone começa a fazer três sons de bipe diferentes, todos ao mesmo tempo)

ROY – *(Batendo em botões)* Jesus, foda-se essa merda...

JOE – *(Sobrepondo)* Eu realmente gostaria que você não...

ROY – *(Sobrepondo)* Boneca? Liga para o *Post*, para a Suzy e vê se...

(O telefone começa a apitar fortemente.)

ROY – CRISTO!

JOE – Roy.

ROY – *(No microfone)* Espere. *(Botão; para Joe) O quê?*

JOE – Você pode, por favor, não tomar o nome de Deus em vão? *(Pausa)* Desculpa. Mas por favor. Pelo menos enquanto eu...

ROY – *(Ri, então)* Certo. Desculpa. Porra. Só na América. *(Bate em um botão)* Boneca, diga a todos eles para se foderem. Diga que eu morri. Você lida com a Sra. Soffer. Diga a ela que está a caminho. Diga a ela que eu estou comendo o juiz. Eu ligo de volta para ela. Eu vou ligar para ela. Eu sei quanto eu pedi emprestado. Ela tem quatro vezes isso enfiado no... É, fala para ela que eu disse isso. *(Botão. O telefone está em silêncio)* Então, Joe.

JOE – Desculpa, Roy, eu só...

ROY – Não, não, não, não, princípios contam, eu respeito princípios, eu não sou religioso, mas eu gosto de Deus e Deus gosta de mim. Batista, católico?

JOE – Mórmon.

ROY – Mórmon. Adorável. Realmente. Só na América. Então, Joe. O que você acha?

JOE – É... Bem...

ROY – Vida louca.

JOE – Caótica.

ROY – Bem, mas Deus abençoe o caos. Certo?

JOE – Ummm...

ROY – Hm. Mórmons. Eu conhecia mórmons em, é, Nevada.

JOE – Utah, na maioria.

ROY – Não, esses mórmons eram em Vegas. Então. Então, você gostaria de ir para Washington e trabalhar para o Departamento de Justiça?

JOE – Como?

ROY – Você gostaria de ir para Washington e trabalhar para o Departamento de Justiça? Tudo que eu tenho que fazer é pegar o telefone, falar com o Ed, e você está dentro.

JOE – Dentro... Do que, exatamente?

ROY – Assistente Associado Algo Grande. Corregedoria, no coração da floresta, algo bom com influência.

JOE – Ed...?

ROY – Meese. O Procurador Geral.

JOE – Ah.

ROY – Eu só tenho que pegar o telefone...

JOE – Eu tenho que pensar.

ROY – Claro. *(Pausa)* É um ótimo momento para se estar em Washington, Joe.

JOE – Roy, é incrivelmente empolgante...

ROY – E significaria algo para mim. Você entende?

JOE – *(Pequena pausa.)* Eu... Não posso dizer quanto eu agradeço por isso, Roy, eu estou meio... Bem, chocado, quer dizer... Obrigado, Roy. Mas eu tenho que pensar. Eu tenho que perguntar pra minha esposa.

ROY – Sua esposa. Claro.

JOE – Mas eu agradeço muito...

ROY – Claro. Conversa com a sua esposa.

CENA 3

Mais tarde naquele dia. Harper em casa, sozinha. Ela está ouvindo o rádio e falando consigo mesma, como costuma fazer. Ela fala com a plateia.

HARPER – Pessoas que são solitárias, pessoas deixadas sozinhas, se sentam falando coisas sem sentido para o ar, imaginando... Lindos sistemas morrendo, velhas ordens fixadas se afastando em espiral. Quando você olha para a camada de ozônio, de fora, de uma nave espacial, parece um halo azul pálido, uma gentil, brilhante auréola ao redor da atmosfera ao redor da Terra. Cinquenta quilômetros acima das nossas cabeças, uma fina camada de moléculas de oxigênio de três átomos, produto de fotossíntese, o que explica a exigente preferência dos

vegetais por luz visível, sua rejeição por raios mais escuros e emanções. Perigo da falta. É um tipo de presente, de Deus, o toque final para a criação do mundo: anjos da guarda, de mãos dadas, criam uma rede esférica, um aconchegante globo verde-água, uma casca de segurança para a própria vida. Mas, em todos os cantos, as coisas estão desmoronando, mentiras aparecendo, sistemas de defesa cedendo... É por isso, Joe, é por isso que eu não deveria ser deixada sozinha. *(Pequena pausa.)* Eu gostaria de ir viajar. Te deixar pra trás se preocupando. Eu vou mandar cartões postais com selos estranhos e mensagens tentadoras atrás. “Talvez mais tarde.” “Nunca mais...”

(Sr. Mentiras, um agente de viagens, aparece.)

HARPER – Ah! Você me assustou!

SR. MENTIRAS – Dinheiro, cheque ou cartão de crédito?

HARPER – Eu lembro de você. Você é de Salt Lake. Você vendeu as passagens de avião pra gente quando nós viemos para cá. O que você está fazendo no Brooklyn?

SR. MENTIRAS – Você disse que queria viajar...

HARPER – E aqui está você. Que atencioso.

SR. MENTIRAS – Sr. Mentiras. Da Ordem Internacional dos Agentes de Viagem. Nós mobilizamos o globo, mandamos pessoas para longe, nós agitamos a população e enviamos nômades ao redor do planeta. Nós somos adeptos do movimento, acólitos do fluxo. Dinheiro, cheque ou cartão de crédito. Escolha seu destino.

HARPER – Antártica, talvez. Eu quero ver o buraco no ozônio. Eu ouvi no rádio...

SR. MENTIRAS – *(Ele tem um computador em sua maleta)* Eu posso providenciar uma visita guiada. Agora?

HARPER – Em breve. Talvez em breve. Eu não estou segura aqui, entende. As coisas não estão certas comigo. Coisas estranhas acontecem...

SR. MENTIRAS – Tipo?

HARPER – Bem, tipo você, por exemplo. Aparecendo do nada. Ou na semana passada... Bem, deixa para lá. As pessoas são como planetas, você precisa de uma pele grossa. As coisas me afetam, o Joe fica longe e agora... Bem, olha. Meus sonhos estão falando comigo.

SR. MENTIRAS – É o preço de não ter raízes. Enjoo por causa do movimento. A única cura: continuar se movendo.

HARPER – Eu não tenho certeza. Eu sinto... Que alguma coisa vai ceder. É 1985. Quinze anos até o terceiro milênio. Talvez Cristo vá voltar. Talvez sementes sejam plantadas, talvez tenham colheitas então, talvez figos jovens para comer, talvez vida nova, talvez sangue novo, talvez companhia e amor e proteção, proteção do que está lá fora, talvez a porta segure, ou talvez...

Talvez os problemas venham, e o mal venha, e o céu venha abaixo e haverá tempestades terríveis e chuvas de luz envenenada, ou talvez a minha vida esteja boa, talvez o Joe me ame e eu só esteja louca de pensar o contrário, ou talvez não, talvez seja até pior do que eu pensava, talvez... Eu quero saber, talvez eu não queira. O suspense, Sr. Mentiras, está me mantando.

SR. MENTIRAS – Eu sugiro umas férias.

HARPER – (*Ouvindo algo*) Foi o elevador. Ah, Deus, eu devia me arrumar, eu... Você tem que ir embora, você não devia estar aqui... Você nem é real.

SR. MENTIRAS – Ligue para mim quando você decidir...

HARPER – VAI!

(*O Agente de Viagens some quando Joe entra.*)

JOE – Querida? Querida? Desculpa por me atrasar. Eu só estava... Fora. Andando. Você está brava?

HARPER – Eu fiquei um pouco ansiosa.

JOE – Beijinho.

(*Eles se beijam.*)

JOE – Não há porque ficar ansiosa. Então. O que você acharia de se mudar para Washington?

CENA 4

O mesmo dia. Louis e Prior do lado de fora da funerária, sentados em um banco, ambos vestidos com roupas de velório, conversando. O velório de Sarah Ironson acabou de ser finalizado e Louis está prestes a ir para o cemitério.

LOUIS – Na verdade, minha vó viu Emma Goldman¹⁶ falar. Em ídiche. Mas tudo que a Vovó conseguia lembrar era que ela falou bem e usou um chapéu. Que velório estranho. Aquele rabino...

PRIOR – Um achado. Pega o número dele quando você for pro cemitério. Eu quero que ele me enterre.

LOUIS – Melhor eu ir para lá. Todo mundo pode jogar terra em cima do caixão depois que ele é baixado.

PRIOR – Uhhh. Diversão no cemitério. Ninguém quer perder isso.

¹⁶ Ativista lituana anarquista, cujos escritos e conferências atraíram a atenção do público norte-americano.

LOUIS – É um velho gesto judeu para expressar amor. Aqui, Vovó, uma pá cheia de terra pra você. Quem chega mais tarde corre o risco de já encontrar a cova completamente cheia. Ela era bem doida. Ela ficou naquele asilo durante dez anos, falando consigo mesma. Eu nunca visitei. Ela parecia demais com a minha mãe.

PRIOR – (*Abrança-o*) Pobre Louis. Sinto muito que sua avó tenha morrido.

LOUIS – Caixão pequenininho, hein? Desculpa não ter te apresentado a... Eu sempre fico super enrustido nesses eventos de família.

PRIOR – Machão. Você vira machão. (*imitando*) “Oi, prima Doris. Você não se lembra de mim, eu sou o Lou, filho da Rachel”. Lou, não Louis, porque se você disser Louis, eles vão ouvir o s sibilante.

LOUIS – Eu não tenho um...

PRIOR – Eu não te culpo por esconder. Linhagem. Maldições judias são as piores. Eu ia pessoalmente dissolver se alguém me olhasse nos olhos e dissesse “Feh”¹⁷. Felizmente os protestantes¹⁸ não falam “Feh”. Ah, e falando nisso, querido, a prima Doris é sapatão.

LOUIS – Não. Sério?

PRIOR – *Você* não nota nada. Se eu não tivesse passado os últimos quatro anos fazendo felação em você, eu juraria que você era hétero.

LOUIS – Você está muito mal-humorado. O gato ainda está desaparecido?

PRIOR – (*Pequena pausa*) Nem uma bola de pelo à vista. A culpa é sua.

LOUIS – É?

PRIOR – Eu te avisei, Louis. Nomes são importantes. Dê o nome “Pequena Sheba” pra um animal e você não pode esperar que ele fique por perto. Além disso, é nome de cachorro.

LOUIS – Eu queria um cachorro, em primeiro lugar, não um gato. Ele fez xixi nos meus livros.

PRIOR – Ele era uma fêmea.

LOUIS – Gatos são predadores idiotas e temperamentais. Na Babilônia, prendiam eles em tijolos. Cachorros tem cérebro.

PRIOR – Gatos tem intuição.

LOUIS – Um cachorro esperto é tão inteligente quanto uma criança de dois anos bem burra.

PRIOR – Gatos sabem quando tem alguma coisa errada.

LOUIS – Só se você parar de dar comida pra eles.

¹⁷ Expressão íídiche de desgosto, semelhante a “eca”.

¹⁸ No texto original, Prior faz referência a WASPAs, acrônimo em inglês para “Branco, Anglo-Saxão e Protestante”.

PRIOR – Eles sabem. É por isso que a Sheba foi embora, porque ela sabia.

LOUIS – Sabia o quê?

PRIOR – (*Pausa.*) Eu fiz a minha melhor Shirley Booth hoje de manhã, de pantufa, roupão, bobs no cabelo, lata de ração na mão; “Volte, Pequena Sheba, volte...”¹⁹. Sem sucesso. Le chat, elle ne reviendra jamais, jamais...²⁰ (*Ele tira sua jaqueta, arregança as mangas, mostra para Louis uma marca roxa escura na parte de dentro do braço, perto do ombro.*) Olha.

LOUIS – Isso é só um vaso de sangue estourado.

PRIOR – Não de acordo com as melhores autoridades médicas.

LOUIS – Quê? (*Pausa.*) Fala.

PRIOR – Sarcoma de Kaposi²¹, amor. Olha isso. O beijo escuro como vinho do anjo da morte.

LOUIS – (*Levemente, segurando o braço de Prior.*) Ah, por favor...

PRIOR – Eu sou um lesionado. A Lesão Estrangeira. A Lesão Americana. Doença dos lesionados.

LOUIS – Para.

PRIOR – Meus problemas são lesões.

LOUIS – Você quer *parar*?

PRIOR – Você não acha que eu estou lidando bem com isso? Eu vou morrer.

LOUIS – Porra nenhuma.

PRIOR – Solta o meu braço.

LOUIS – Não.

PRIOR – Solta.

LOUIS – (*Segurando Prior, abraçando-o ferozmente*) Não.

PRIOR – Eu não consigo achar um jeito de te poupar, amor. Não há nada tão cruel quanto fatos científicos. Sarcoma de Kaposi. Bam. Se conforme com isso.

LOUIS – Vai se foder. (*Soltando*) Vai se foder, vai se foder, vai se foder.

PRIOR – Agora, isso é o que eu queria ouvir. Uma reação madura. Vamos ver se o gato voltou pra casa. Louis?

LOUIS – Quando você descobriu?

PRIOR – Eu não podia te contar.

¹⁹ Referência ao filme *A Cruz da Minha Vida* (1952), estrelado por Shirley Booth, que em inglês tem como título “*Come Back, Little Sheba*” (“Volte, Pequena Sheba”, em tradução literal).

²⁰ Francês para “A gata, ela nunca vai voltar, nunca...”

²¹ O Sarcoma de Kaposi é comumente associado à AIDS, tendo sido observado primeiramente em homens gays portadores do vírus.

LOUIS – Por quê?

PRIOR – Eu estava com medo, Lou.

LOUIS – De quê?

PRIOR – De você me deixar.

LOUIS – Ah.

PRIOR – *(Pequena pausa.)* Momento errado, funeral e tudo, mas eu pensei que já que estamos falando de morte...

LOUIS – Eu tenho que ir enterrar a minha vó.

PRIOR – Lou? *(Pausa)* Depois você vai pra casa?

LOUIS – Depois eu vou pra casa.

CENA 5

O mesmo dia, mais tarde. Cena dividida: Joe e Harper em casa; Louis no cemitério com o Rabino Isidor Chemelwitz e o pequeno caixão.

HARPER – Washington?

JOE – É uma grande honra, querida, e...

HARPER – Eu tenho que pensar.

JOE – Claro.

HARPER – Diga não.

JOE – Você disse que ia pensar sobre isso.

HARPER – Eu não quero me mudar pra Washington.

JOE – Bom, eu quero.

HARPER – É um cemitério gigante, túmulos brancos enormes e mausoléus por todos os lados.

JOE – A gente podia viver em Maryland. Ou Georgetown.

HARPER – A gente é feliz aqui.

JOE – Isso não é verdade, querida, nós...

HARPER – Bom, felizes o suficiente! Felizes de faz de conta. É melhor do que nada.

JOE – É hora de fazer umas mudanças, Harper.

HARPER – Nada de mudanças. Por quê?

JOE – Eu sou o conselheiro chefe há quatro anos. Eu ganho vinte e nove mil dólares por ano. Isso é ridículo. Eu me formei em quarto na minha turma e eu ganho menos do que todos que eu conheço. E eu estou... Eu estou cansado de ser escriturário, eu quero ir onde algo bom está acontecendo.

HARPER – Nada de bom acontece em Washington. Nós vamos esquecer os ensinamentos da igreja e comprar móveis na... Na Conran e nos tornar yuppies. Eu tenho coisas demais para fazer aqui.

JOE – Tipo o quê?

HARPER – Eu *tenho* coisas...

JOE – Que coisas?

HARPER – Eu tenho que acabar de pintar o quarto.

JOE – Você está pintando esse quarto há mais de um ano.

HARPER – Eu sei, eu... Só não está pronto porque eu nunca tenho tempo de acabar.

JOE – Ah, isso é... Isso não faz sentido. Você tem todo o tempo do mundo. Você poderia terminar enquanto eu estou no trabalho.

HARPER – Eu tenho medo de entrar lá sozinha.

JOE – Medo de quê?

HARPER – Eu ouvi alguém lá. Metal arranhando a parede. Um homem com uma faca, talvez.

JOE – Não tem ninguém no quarto, Harper.

HARPER – Não agora.

JOE – Não tinha hoje de manhã também.

HARPER – Como você sabe? Você estava no trabalho hoje de manhã. Tem alguma coisa estranha aqui. Lembra de *O bebê de Rosemary*?

JOE – *O bebê de Rosemary*?

HARPER – Nosso apartamento parece com o do filme. O apartamento não era no Brooklyn?

JOE – Não, era...

HARPER – Bom, parecia com esse. Parecia.

JOE – Então vamos nos mudar.

HARPER – Georgetown é pior. *O Exorcista* era em Georgetown.

JOE – O diabo está onde quer que você vá, não é, querida.

HARPER – É. Em todo lugar.

JOE – Quantos comprimidos hoje, querida?

HARPER – Nenhum. Um. Três. Só três.

LOUIS – (*Apontando para o caixão*) Por que só tem dois pininhos de madeira segurando a tampa?

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – Para que ela consiga sair com mais facilidade, se quiser.

LOUIS – Espero que ela fique quietinha. Eu fingi que ela estava morta durante anos. Quando ligaram para dizer que ela tinha morrido, foi uma surpresa. Eu a abandonei.

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – “Sharfer vi di tson fun a shlang iz na umdankbar kind!”

LOUIS – Eu não falo iídiche.

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – Mais afiado do que o dente da serpente é a ingratidão dos filhos. Shakespeare. *O Rei Lear*.

LOUIS – Rabino, o que a Sagrada Escritura fala sobre alguém que abandona uma pessoa que ama em um momento de grande necessidade?

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – Por que uma pessoa faria isso?

LOUIS – Porque ela precisa fazer isso. Talvez porque a percepção de mundo dessa pessoa, de que ele vai mudar para melhor com luta, talvez uma pessoa que tem esse senso positivista e neo-Hegelianos de progresso histórico constante em direção a felicidade ou perfeição ou algo, que se sente poderosa porque ela se sente conectada com essas forças, subindo a montanha o tempo todo... Talvez essa pessoa não consiga, é, incorporar doença no seu senso de como as coisas deveriam ser. Talvez vômito... E feridas... Assustem muito essa pessoa, talvez... Ela não seja boa com a morte.

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – As Escrituras Sagradas não tem nada a dizer sobre essa pessoa.

LOUIS – Rabino, eu tenho medo dos crimes que eu talvez cometa.

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – Por favor, senhor. Eu sou um rabino velho e doente diante de uma longa viagem de volta para o Bronx. Se você quer se confessar, deveria procurar um padre.

LOUIS – Mas eu não sou católico, eu sou judeu.

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – Azar o seu, bubbulah²². Católicos acreditam em perdão. Judeus acreditam em Culpa. (*Ele toca o caixão carinhosamente*)

LOUIS – Você garanta que esses pinos estão bem encaixados e apertados.

RABINO ISIDOR CHEMELWITZ – Não se preocupe, senhor. Com a vida que ela teve, ela vai sossegar. Ela está melhor agora.

²² Palavra em iídiche, diminutivo de “amigo”.

JOE – Olha, eu sei que isso é assustador pra você. Mas tenta entender o que significa para mim. Você pode tentar?

HARPER – Sim.

JOE – Ótimo. Tenta de verdade. Eu acho que as coisas estão começando a mudar no mundo.

HARPER – Mas eu não quero...

JOE – Espera. Para melhor. Mudar para melhor. A América *se* redescobriu. Sua posição sagrada entre as nações. E as pessoas não estão envergonhadas disso como antes ficavam. Isso é ótimo. A verdade restaurada. A Lei restaurada. Foi isso que o Presidente Reagan fez, Harper. Ele diz “A verdade existe e pode ser dita com orgulho”. E o país responde a ele. Nós nos tornamos melhores. Há mais bem. Eu preciso fazer parte disso, eu preciso de algo grande para me levantar. Quer dizer, seis anos atrás o mundo parecia em declínio, horrível, sem esperança, cheio de problemas sem solução e crime e confusão e fome e...

HARPER – Mas ainda parece assim. Mais agora do que antes. Eles dizem que a camada de ozônio está...

JOE – Harper...

HARPER – E hoje, do lado de fora da janela na Atlantic Avenue, tinha um guarda de trânsito esquizofrênico que estava fazendo esses...

JOE – Para com isso! Eu estou tentando dar meu ponto de vista.

HARPER – Eu *também*.

JOE – *Você* nem está fazendo sentido, você...

HARPER – Meu ponto de vista é que o mundo parece igual a...

JOE – Só parece assim para você porque você nunca sai no mundo, Harper, e você tem problemas emocionais.

HARPER – Eu saio no mundo, sim.

JOE – Você não sai. Você fica dentro de casa o dia todo, se preocupando com coisas imaginárias...

HARPER – Eu saio. Saio, sim. Você não sabe o que eu faço.

JOE - Você não fica dentro de casa o dia todo.

HARPER – Não.

JOE – Bem... Sim, você fica.

HARPER – Isso é o que você pensa.

JOE – Aonde você vai?

HARPER – Aonde *você* vai? Quando sai para caminhar. (*Pausa, e então, brava*) E eu não tenho problemas emocionais.

JOE – Desculpa.

HARPER – E se eu tenho mesmo problemas emocionais, é por viver com você. Ou...

JOE – Desculpa, querida, eu não quis...

HARPER – Ou se você realmente pensa que eu tenho, então você nunca deveria ter se casado comigo. Você tem todos esses segredos e mentiras.

JOE – Eu quero estar casado com você, Harper.

HARPER – Você não devia. Nunca devia. (*Pausa*) Ei, querido. Ei, querido.

JOE – Beijinho... (*Eles se beijam*)

HARPER – Eu ouvi no rádio como fazer sexo oral.

JOE – Quê?

HARPER – Você quer tentar?

JOE – Você não devia ouvir esse tipo de coisa.

HARPER – Mórmons podem fazer sexo oral.

JOE – *Harper.*

HARPER – (*Imitando o tom dele*) *Joe.* Era uma moça judia com sotaque alemão. Esse é um bom momento. Pra eu fazer um bebê. (*Pequena pausa. Joe se vira.*) Aí eles continuaram com um programa sobre buracos na camada de ozônio. Sobre a Antártica. A pele queima, pássaros ficam cegos, icebergs derretem. O mundo está acabando.

CENA 6

Primeira semana de Novembro. No banheiro masculino dos escritórios do Corte Federal de Apelações do Brooklyn; Louis está chorando sobre a pia; Joe entra.

JOE – Ah, é... Bom dia.

LOUIS – Bom dia, senhor.

JOE – (*Observa Louis chorar*) Desculpa, eu... Eu não sei o seu nome.

LOUIS – Não se preocupe. Encarregado dos documentos. O mais baixo na cadeia.

JOE – (*Estendendo a mão*) Joe Pitt. Eu trabalho com o Juiz Wilson...

LOUIS – Ah, eu sei. Senhor Pitt. Conselheiro chefe.

JOE – Você estava... Você está bem?

LOUIS – Ah, sim. Obrigado. Que homem gentil.

JOE – Nem tão gentil.

LOUIS – Quê?

JOE – Nem tão gentil. Nada. Você tem certeza que está...

LOUIS – A vida é uma merda. A vida... É simplesmente uma merda.

JOE – O que está acontecendo?

LOUIS – A meia calça desfiou.

JOE – Como...?

LOUIS – Esquece. Olha, obrigado por perguntar.

JOE – Bem...

LOUIS – Quer dizer, é muito gentil de sua parte. *(Ele começa a chorar novamente)* Desculpa, desculpa, tenho um amigo doente...

JOE – Ah, sinto muito.

LOUIS – Sim, sim, bem, que gentileza. Três dos seus colegas se depararam com essa cena abominável e você foi o primeiro a perguntar. Os outros só abriram a porta, me viram, e fugiram.

Espero que eles estivessem com muita vontade de fazer xixi.

JOE – *(Entregando a ele uma folha de papel higiênico)* Eles só não queriam se intrometer.

LOUIS – Hah. Advogados cuzões, machos, sem coração, apoiadores do Reagan.

JOE – Ah, isso não é justo.

LOUIS – O quê? Sem coração? Macho? Seguidores do Reagan? Advogados?

JOE – Eu votei no Reagan.

LOUIS – Votou?

JOE – Duas vezes.

LOUIS – Duas vezes? Bem, caramba. Um republicano gay.

JOE – Como?

LOUIS – Nada.

JOE – Eu não sou... Esquece.

LOUIS – Republicano? Não é republicano? Ou...

JOE – O quê?

LOUIS – Quê?

JOE – Não sou gay. Eu não sou gay.

LOUIS – Ah. Desculpa. *(Assoa o nariz sonoramente)* É que...

JOE – Sim?

LOUIS – Bem, às vezes você consegue saber pelo jeito que uma pessoa fala que... Quer dizer, você soa como um...

JOE – Não, eu não soo. Como um o quê?

LOUIS – Como um republicano. *(Pequena pausa. Joe sabe que está sendo tirado. Louis sabe que ele sabe. Joe decide ser um pouco corajoso.)*

JOE – *(Garantindo que não tem ninguém por perto)* Soo? Eu soo como um...

LOUIS – O quê? Como um...? Republicano ou...? *Eu soo?*

JOE – Você soa o quê?

LOUIS – Soo como um...?

JOE – Como um...? Eu estou confuso.

LOUIS – Sim. Meu nome é Louis. Mas todos os meus amigos me chamam de Louise. Eu trabalho como encarregado de documentos. Obrigado pelo papel higiênico. *(Louis estende a mão para Joe, Joe também, Louis o engana e beija a bochecha de Joe, e sai.)*

CENA 7

Uma semana depois. Cena de sonho mútuo. Prior está em frente a uma mesa de maquiagem fantástica, sonhando, fazendo a pele. Harper está tendo uma alucinação induzida por comprimidos. Ela tem essas alucinações de tempos em tempos. Por algum motivo, Prior aparece nessa. Ou Harper aparece no sonho de Prior. É desconcertante.

PRIOR – *(Sozinho, fazendo maquiagem, e depois examinando o resultado no espelho; para a plateia)* “Estou pronta para o meu close, Sr. DeMille.”²³. Uma pessoa quer passar pela vida com elegância e graça, desabrochando infrequentemente, mas com gosto requintado, e tempo perfeito, como uma flor rara, uma orquídea zebra... Uma pessoa quer... Mas uma pessoa raramente consegue o que quer, ou consegue? Não. Uma pessoa não consegue. Uma pessoa se fode. Muito. Uma pessoa... Morre aos trinta, roubada de... Décadas de majestade. Foda-se essa merda. Foda-se essa merda. *(Ele quase colapsa; se recompõe; estuda seu trabalho no espelho.)* Eu pareço um cadáver. Uma cadáver. Ah, minha rainha; você sabe que chegou no fundo do poço quando até fazer drag é um saco. *(Harper aparece)*

HARPER – Você está... Quem é você?

PRIOR – Quem é você?

HARPER – O que você está fazendo na minha alucinação?

PRIOR – Eu não estou na sua alucinação. Você está no meu sonho.

HARPER – Você está maquiado.

PRIOR – Você também.

HARPER – Mas você é homem.

²³ Última frase do filme *Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard)* (1950), proferida por Norma Desmond.

PRIOR – (*Fingindo desapontamento, choque, ele finge cortar seu pescoço com seu batom e morre, fabulosamente trágico. Então*) As mãos e os pés me entregam.

HARPER – Deve ter algum erro aqui. Eu não reconheço você. Você não... Você é meu... Algum tipo de amigo imaginário?

PRIOR – Não. Você não é velha demais para ter amigos imaginários?

HARPER – Eu tenho problemas emocionais. Eu tomei comprimidos demais. Por que você está usando maquiagem?

PRIOR – Eu estava no processo de fazer a minha pele, tentando me fazer sentir melhor – eu roubei as cores novas de outono no balcão Clinique da Macy's. (*Mostrando para ela*)

HARPER – Você roubou isso?

PRIOR – Eu não tinha dinheiro; foi uma emergência emocional!

HARPER – Joe vai ficar tão bravo. Eu prometi para ele. Chega de comprimidos.

PRIOR – Esses comprimidos que você continua mencionando?

HARPER – Valium. Eu tomo Valium. Bastante Valium.

PRIOR – E você está dançando o mais rápido que pode.

HARPER – Eu não sou *viciada*. Eu não acredito em vício, e eu nunca... Bem, eu *nunca* bebo. E eu *nunca* uso drogas.

PRIOR – Bem, olha para *você*, Nancy Drew²⁴.

HARPER – A não ser Valium.

PRIOR – A não ser Valium; em pequeninos punhados.

HARPER – É horrível. Mórmons não devem ser viciados em nada. Eu sou mórmon.

PRIOR – Eu sou homossexual.

HARPER – Ah! Na minha igreja, nós não acreditamos em homossexuais.

PRIOR – Na minha igreja, nós não acreditamos em mórmons.

HARPER – Em que igreja... Ah! (*Ela ri*) Entendi. Eu não estou entendendo isso. Se eu nunca te vi antes, e eu não acho que tenha te visto, então você não devia estar aqui, nessa alucinação, porque pelo que eu sei, a mente, que é de onde vêm as alucinações, não devia poder inventar nada que não estivesse lá para começar, que não tivesse apreendido pela experiência, do mundo real. A imaginação não consegue criar nada novo, consegue? Ela só recicla pedaços e peças do mundo e as reorganiza em visões... Isso faz sentido?

PRIOR – Dadas as circunstâncias, sim.

²⁴ Protagonista da série de livros de mistério de mesmo nome.

HARPER – Então quando nós pensamos que escapamos da normalidade insuportável e, bem, inverdade das nossas vidas, são, na verdade, a normalidade e a falsidade rearranjadas com a aparência de novidade e verdade. Nada desconhecido é conhecível. Você não acha isso deprimente?

PRIOR – As limitações da imaginação?

HARPER – Sim.

PRIOR – É uma coisa que você aprende depois da sua segunda festa temática: Tudo Já Foi Feito Antes.

HARPER – O mundo. Finito. Terrivelmente, terrivelmente... Bem... Essa é a alucinação mais deprimente que eu já tive.

PRIOR – Desculpa. Eu tento ser divertido.

HARPER – Ah, bem, não se desculpe, você... Eu não posso esperar que alguém que está muito doente me entretenha.

PRIOR – Como assim você sabia...

HARPER – Ah, isso acontece. Esse é o próprio limiar da revelação às vezes. Você consegue ver coisas... O quão doente você está. Você vê alguma coisa sobre mim?

PRIOR – Sim.

HARPER – O quê?

PRIOR – Você é incrivelmente infeliz.

HARPER – Ah, grande coisa. Você conhece uma viciada em Valium e deduz que ela é infeliz. Isso não vale. Claro que eu... Outra coisa. Algo surpreendente.

PRIOR – Algo surpreendente.

HARPER – Sim.

PRIOR – Seu marido é homo.

HARPER – *(Pausa.)* Ah, isso é ridículo. *(Pausa, e então em voz baixa)* Sério?

PRIOR – *(Dá de ombros)* Limiar da revelação.

HARPER – Bom, eu não gosto das suas revelações. Eu não acho que você intui bem. Joe é um homem bem normal, ele... Ai, Deus. Ai, Deus. Ele... Homossexuais fazem, tipo, muitas caminhadas longas?

PRIOR – Sim. Nós fazemos. Em calças stretch com toucas lavanda. Eu só olhei para você e tinha...

HARPER – Um tipo de feixe azul de reconhecimento.

PRIOR – Sim.

HARPER – Como se você me conhecesse incrivelmente bem.

PRIOR – Sim.

HARPER – Sim. Eu tenho que ir agora, voltar, algo acabou... De desmoronar. Ai, Deus, eu estou tão triste...

PRIOR – Eu... Sinto muito. Normalmente, eu digo “Foda-se a verdade”, mas na maioria dos casos, a verdade te fode.

HARPER – Eu vejo algo sobre você...

PRIOR – Sim?

HARPER – Dentro de você, bem no fundo, tem uma parte sua, a parte mais secreta, totalmente livre de doença. Eu consigo ver isso.

PRIOR – Isso é... Isso não é verdade.

HARPER – Limiar da revelação. Lar... *(Ela some)*

PRIOR – As pessoas vêm e vão tão rápido aqui... *(Para ele mesmo no espelho)* Eu não acho que tem uma parte minha não-infectada. Meu coração está bombeando sangue poluído. Eu me sinto sujo. *(Ele começa a tirar a maquiagem com as mãos, borrando-a. Uma grande pena cinza cai de cima. Ele vai até ela e pega.)*

UMA VOZ – *(É uma voz incrivelmente bonita)* Olhe para cima!

PRIOR – *(Olhando para cima, sem ver ninguém)* Olá?

UMA VOZ – Olhe para cima!

PRIOR – Quem é?

UMA VOZ – Prepare o caminho!

PRIOR – Eu não estou vendo nenhum...

(Há uma mudança dramática na luz, vinda de cima)

UMA VOZ –

Olhe para cima, olhe para cima,

prepare o caminho,

a queda infinita.

Uma respiração no ar,

flutuando para baixo.

Glória a... *(Silêncio)*

PRIOR – Olá? É só isso? Oláááá! Que porra é...? *(Ele se segura)* Pobre de mim. Pobre, pobre de mim. Por que eu? Por que o pobre, pobre de mim? Ai, eu não me sinto bem agora. Realmente não me sinto bem.

5. LEVANTAMENTO DE TEMAS

Por meio do ato tradutório, foi possível perceber uma variedade de temas que emergem a partir da peça de Tony Kushner. Neste capítulo, serão destacados aqueles considerados como pilares da construção da obra, explicitando como eles aparecem no decorrer de todo o texto dramático. Além disso, serão traçados breves comentários sobre os possíveis significados e efeitos de cada tema, buscando apontar diversas chaves de análise para futuros trabalhos.

5.1. Religião

Ao ler *Angels in America*, é inevitável perceber a relação íntima que se estabelece entre a peça e a religião. De fato, é extremamente significativo que personagens importantes sejam retratadas como pertencentes a certas religiões, uma vez que são estas as responsáveis por criar a mitologia e a ideia de nação da peça. Para melhor explorar esse tema, serão abordadas separadamente duas religiões: o judaísmo e o mormonismo.

Em relação à primeira delas, uma consideração essencial que se deve fazer é que o judaísmo nos Estados Unidos foi recebido e é enxergado de maneira absolutamente distinta do que no Brasil. Enquanto para os brasileiros o judeu é, na maioria das vezes, apenas o seguidor de uma religião, para os americanos, ser judeu pressupõe uma série de características que estão presentes em seu imaginário.

Como aponta Freedman (1998), esses traços foram amplamente influenciados pelas propagandas antissemitas europeias do final do século XIX. Com a grande imigração de judeus para os Estados Unidos, esse tipo de publicação começou a circular também na sociedade norte-americana, sendo que, nesses textos, a imagem do judeu era aquela do monstruoso, do perverso, possuidor de uma voracidade sexual e de poderes sobre-humanos, tão desagradável em sua fala quanto em seus atos.

Essa contiguidade entre o judeu e o “desvio” sexual se alastrou também pela opinião pública em decorrência de alguns acontecimentos. Um deles foi o caso de Leo Frank, judeu dono de uma fábrica falsamente acusado de estuprar uma jovem trabalhadora. Durante seu julgamento, foi descrito como um capitalista bruto, sexualmente perverso e agressor de mulheres, levando-o a ser linchado por um grupo em Atlanta (incidente antissemita que hoje é considerado o pior da história dos Estados Unidos). Com o medo dos judeus, representados metonimicamente pela figura de Frank, instaurado na população, o que se têm então é um panorama em que

Hiperfálicos, mas abjurando do exercício do falo em si, política e economicamente empoderados, mas recorrendo à sedução de inocentes virgens americanas, o homem judeu entra assim no imaginário populista como um amálgama peculiar de poder político e sexual, pervertendo corpos gentios e o corpo político com um simples gesto.²⁵ (FREEDMAN, 1998, p.94, tradução nossa)

Essa personagem construída era vista como a responsável por inserir todo tipo de vício sexual na antes pura sociedade norte-americana, motivo pelo qual o antissemitismo ganhou força, chegando ao ponto de se criarem leis eugenistas que colocavam judeus como “indesejáveis”. Forjava-se assim figura do judeu como essencialmente o outro, o não-pertencente à ordem estabelecida e causador de desequilíbrio.

Na peça, a personagem que melhor representa todas as características desse estereótipo é Roy Cohn. Logo na primeira fala da segunda cena da peça, por exemplo, ele afirma “Eu queria ser um polvo, uma porra de um polvo. Oito maravilhosos braços e todas aquelas ventosas. Sabe?”²⁶ (KUSHNER, 2013, p.11, tradução nossa). Ao olhar mais de perto para tal afirmação, chama a atenção não só que essa sugestão corresponda justamente à tendência de propagandas antissemitas de transfigurar a mão do judeu em asas de morcego, garras, pernas de aranha e tentáculos, mas também que ela implique uma imagem fálica que se orienta em direção ao *queer*. É o que explica Freedman (1998, p.95) quando este afirma que

Um polvo, como uma aranha, tem “oito maravilhosos braços”, mas também tem “todas aquelas ventosas”: a multiplicação de falos sugerida pelos braços é reorientada pelo tropo das ventosas, o que une implicações de traição, vampirismo, e felação em uma vívida imagem de monstruosidade que é tanto reconhecidamente judia como demonstravelmente *queer*.²⁷ (tradução nossa)

Além disso, Cohn funciona na peça como um epítome de tudo que é visto por outros personagens como o “mal” na sociedade. Ambicioso e inescrupuloso em todos os âmbitos, portando-se como um bruto, ele encarna alegoricamente também a homofobia, o populismo de direita em sua forma mais detestável, o macarthismo e o reaganismo. O incômodo que Roy gera atinge até mesmo Joe, seu principal partidário na peça, como pode ser observado na segunda cena quando ele pede que Cohn pare de tomar o nome de Deus em vão em meio a seus xingamentos. Assim, a construção que Kushner faz dessa personagem é, em última análise,

²⁵ “Hyperphallic but abjuring the proper exercise of the phallus, politically and economically empowered but turning to the seduction of innocent American virgins, the Jewish male thus enters the American populist imaginary as a peculiar amalgam of sexual and political power, perverting gentle bodies and the body politic with a single gesture.”

²⁶ “I wish I was an octopus, a fucking octopus. Eight loving arms and all those suckers. Know what I mean?”

²⁷ “An octopus, like a spider has “eight loving arms,” but it also has “all those suckers”: the multiplication of phalli suggested by the arms is reoriented by the trope of suckers, which unites implications of cheating, vampirism, and fellatio in a vivid image of monstrosity that is both recognizably Jewish and demonstrably queer.”

aquela do poderoso monstro, aquilo que há de mais desagradável no contexto contemporâneo, alastrando-se pela sociedade da mesma maneira que, na peça, o vírus da AIDS se alastra por seu corpo e pelo de Prior.

Vale perceber, entretanto, que Louis, apesar de também ser um judeu homossexual, se caracteriza como o oposto completo de Roy Cohn. Ao contrário deste, que arrogantemente assume o “[...] poder fálico voraz atribuído ao judeu sob o signo da monstrosidade.”²⁸ (FREEDMAN, 1998, p.97, tradução nossa), Louis se mostra neuroticamente ineficiente, encontrando-se na base da pirâmide social da peça. Símbolo da ambivalência em relação ao judaísmo na obra, ele só toma consciência real de que é judeu ao encontrar o antissemitismo de um homem negro em um bar gay londrino, sendo muito mais interessante por suas posições políticas liberais e suas atitudes moralmente vacilantes.

Chegando agora à questão da mitologia de *Angels in America*, reconhece-se nela também uma grande influência do judaísmo. Já na fala do Rabino Isidor Chemelwitz, que abre o texto, é possível perceber uma ideia de movimento que será essencial para a constituição da peça como um todo. Ao falar da diáspora judaica, o rabino dá a entender que a identidade do judeu possui uma relação íntima com a viagem, indicando que para ele,

Sempre estranhos em terras estranhas, judeus são judeus porque eles fazem viagens para lutar em lares que não são os seus, tantas viagens, na verdade, que a viagem em si – e não o destino – se torna constituinte da alma judaica. [...] é um judaísmo do eterno movimento, do movimento consagrado em uma identidade judaica sempre dinâmica. Movimento, não pertencimento, é a chave – não ter lar, ao invés de ter.²⁹ (PEDERSON, 2009, p.578, tradução nossa)

Assim, desde o início da peça, fica instaurada a ideia de que essa dinamicidade de um judaísmo baseado na diáspora o levou a ficar em contato com tendências progressivas e tolerantes diante da sociedade, enquanto o estabelecimento de terras natais resultou no desgaste de tal postura positiva (PEDERSON, 2009, p.579). Por isso, o que Kushner parece fazer, inclusive com sua representação da história, que será discutida mais à frente, é uma volta a esse estado de movimento que permite o desenvolvimento.

Ainda outro ponto do judaísmo que entra diretamente na composição da peça é a questão da profecia. Antes de proceder, é importante destacar que a imagem do profeta no judaísmo antigo “[...] não é tanto um “vidente” [...] mas sim um estranho frequentemente marginalizado

²⁸ “[...] phallic power ascribed to the Jew under the sign of monstrosity.”

²⁹ “Always strangers in strange lands, Jews are Jews because they make journeys to struggle in homes that are not their own, so many journeys, in fact, that journey itself – and not destination – becomes constitutive of the Jewish soul. [...] is a Judaism of eternal movement, of movement enshrined in a forever dynamic Jewish identity. Motion, not situatedness, is key – homelessness, not home.”

que critica a sociedade, às vezes antecipando consequências desastrosas se a sociedade não abandonar a busca de certas práticas.”³⁰ (OMER-SHERMAN, 2007, p.9, tradução nossa). Na peça, quem assume esse papel de intruso é Prior, que uma vez infectado com o vírus da AIDS, passa a ser visitado por um anjo que vem para anunciar sua posição como profeta.

Ao colocar Prior, um homossexual com AIDS, nessa função, Kushner subverte essa imagem antiga, de modo que seu sofrimento passa a ser transformador não só para ele, mas para a sociedade. Assim, “Ao considerar a relação intrínseca entre o judaísmo e a “profecia” como uma rigorosa missão de progresso social, a coerência da visão de Kushner dos homens e dos anjos emerge com maior clareza.”³¹ (OMER-SHERMAN, 2007, p.9, tradução nossa).

Passando agora à outra religião estruturante na peça, torna-se necessário também recorrer a uma sucinta contextualização histórica. O início do século XIX nos Estados Unidos foi marcado por uma série de mudanças decorrentes da ainda jovem nação. Em meio à avanços econômicos e sociais generalizados, surgiram também ideias como o milenarismo, o imediatismo e o individualismo. Ao mesmo tempo, criava-se a imagem de um país com pluralidade política, econômica e religiosa, o que permitiu a criação de novas religiões, tipicamente norte-americanas, como o mormonismo.

Resultado da marginalidade econômica de seu criador, John Smith, e seus fiéis, o mormonismo possuiu desde o início um princípio de comunidade. Com efeito, ao entrarem na crença, os adeptos deveriam ceder suas terras para a igreja, sendo que seriam restituídos com o suficiente para viverem e o resto seria destinado a quem precisasse. Sendo então uma espécie de socialismo religioso, essa religião se colocava absolutamente contra os ideais liberais que se instauravam fortemente na sociedade norte-americana, desejando um retorno a uma organização mais simples e tradicional em que eram os interesses do grupo que guiavam as decisões econômicas.

Por desafiarem, portanto, os princípios do individualismo econômico e social vigentes na época, os primeiros mórmons sofreram ostensivamente com uma onda de violência. Curiosamente, de maneira similar ao que ocorre com outros grupos nos dias atuais, durante as décadas de 1830 e 1840, eles sofreram com ataques, prisões ilegais, e assassinatos. O preconceito religioso chegou até mesmo a ponto de o governador do Missouri determinar que

³⁰ “[...] is not so much a “seer” [...] but rather an often marginalized outsider who critiques society, sometimes anticipating disastrous consequences if society does not abandon its pursuit of certain practices.”

³¹ “By considering Judaism’s intrinsic relation to “prophecy” as a rigorous mission of social progress, the coherence of Kushner’s vision of men and angels emerges with greater clarity.”

eles deveriam ser exterminados, culminando no assassinato de John Smith e seu irmão em 1844 (SAVRAN, 1995, p.217-218).

Ao mesmo tempo, porém, a crença de que os Estados Unidos eram a terra prometida colocava essa religião em relação íntima com a ideia de nação. Isto pois, dentro do mormonismo, acredita-se que o Jardim do Éden bíblico se localizava precisamente em terras norte-americanas, de modo que elas se tornavam o berço da humanidade e de todas as civilizações. Dessa maneira, cria-se a ideia de uma utopia, na qual o tempo é entendido como evolução e progresso, havendo sempre a possibilidade de um crescimento pessoal ilimitado, de modo que

Essa conceitualização da América como o lugar de um passado abençoado e um futuro milenar representa – simultaneamente – a realização das ideias de nação do início do século XIX e um repúdio das ideologias de individualismo e aquisitividade [...] ³² (SAVRAN, 1995, p.218, tradução nossa)

Com tudo isso em mente, é possível pensar então nas muitas intersecções entre o mormonismo e *Angels in America*. Para além das relações hieráticas (como a profecia, o livro sagrado e o anjo), é primeiramente significativo que personagens mórmons sejam colocados em destaque desde as cenas iniciais, ficando claro que são adeptos dessa religião. Na segunda cena, Joe conta para Roy que é mórmon, pedindo-lhe respeito ao nome de Deus, um indicativo de sua fé. Na sétima, Harper afirma que sua igreja não acredita em homossexuais, novamente colocando em cena o conjunto de crenças de sua religião.

Além disso, e muito mais importante, é o fato de que, na peça, Kushner parece dividir com o mormonismo a ideia de um tempo sempre em progresso, assim como a possibilidade de uma utopia. Essas ideias aparecem pela primeira vez, apesar de misturadas com política, em uma fala de Joe na cena 5. Conversando com Harper, sua fala traz um alto grau de otimismo que está diretamente relacionado ao paradigma acima mencionado, como fica claro quando ele afirma que a

[...] América se redescobriu. Sua posição sagrada entre as nações. E as pessoas não estão envergonhadas disso como antes ficavam. Isso é ótimo. A verdade restaurada. A Lei restaurada. [...] Nós nos tornamos melhores. Há mais bem. Eu preciso fazer parte disso, eu preciso de algo grande para me levantar. Quer dizer, seis anos atrás o mundo parecia em declínio, horrível, sem esperança, cheio de problemas sem solução e crime e confusão e fome e... ³³ (KUSHNER, 2013, p.26, tradução nossa)

³² “This conceptualization of America as the site of a blessed past and a millennial future represents – simultaneously – the fulfillment of early nineteenth-century ideas of the nation and a repudiation of the ideologies of individualism and acquisitiveness [...]”

³³ “[...] America has rediscovered itself. Its sacred position among nations. And people aren’t ashamed of that like they used to be. This is a great thing. The truth restored. Law restored. [...] We become better. More good. I need to be part of that, I need something big to lift me up. I mean, six years ago the world seemed in decline, horrible, hopeless, full of unsolvable problems and crime and confusing and hunger and –”

Os mesmos princípios são observados em outros momentos da peça, aparecendo inclusive na recusa de Prior em se tornar o profeta por reconhecer no ser humano a necessidade intrínseca de evoluir, de se mover para a frente, em direção a um futuro que pode ser melhor. Aparecem também na conclusão do texto como um todo, ao passo que, no final da segunda parte, os personagens chegam à sua própria versão de utopia em solo norte-americano, onde pessoas absolutamente diferentes vivem em conjunto não apesar de, mas por causa de suas diferenças.

Em conclusão, é possível perceber que ambas as religiões mais proeminentes na peça exercem papéis fundamentais em sua constituição. Cada qual com sua contribuição, são essenciais na criação de uma peça plural e que aponta para uma possibilidade de futuro mesmo em meio ao caos de seu contexto.

5.2. História e política

Na composição de *Angels in America*, outros dois temas que se destacam no ato tradutório são os posicionamentos políticos das personagens e a concepção de história.

Em relação ao primeiro ponto, é interessante notar como a peça apresenta personagens que se encontram em diversos pontos do espectro político. De um lado, encontram-se Joe e Roy, personagens republicanas e defensoras do capitalismo de Reagan. Do outro, Louis, Prior e Belize, de esquerda, que enxergam no conservadorismo um dos maiores problemas do momento histórico retratado na peça.

Para Joe, a aderência à ideologia do capitalismo, baseada na busca por propriedade e riqueza é, pelo menos no início da peça, um índice de felicidade. Entretanto, ao longo do enredo se torna claro que essa escolha se dá não por de fato acreditar nesses princípios defendidos pelo republicanismo, mas sim por dar a ele as ferramentas que precisa para lidar com sua homossexualidade enrustida. De fato, de acordo com Corby (2010, p.19), a ênfase no individualismo de direitos fornece a Joe a possibilidade de se afastar de outras pessoas e segmentos da sociedade com a qual ele fantasia. A segurança gerada pela distância previne, então, que ele tenha que assumir um papel ou confrontar sua sexualidade.

Já para Roy, a escolha de ser republicano é motivada por razões absolutamente distintas. Acreditando que o mundo é um lugar maligno e que as únicas coisas que importam são o poder e a influência, ele encontra na direita todos os valores que defende: conservadorismo, discriminação, autoritarismo, brutalidade e uma falta de apreço e empatia pelo outros. Essa postura, entretanto, que o separaria da sociedade que ele despreza através da afirmação de sua

superioridade, é subvertida por sua vaidade. Por sua valorização do poder, Roy tem uma clara preocupação com as aparências, como fica claro, por exemplo, na fala “Eu posso pegar esse telefone, discar quinze números, e sabe quem vai estar do outro lado da linha em menos de cinco minutos, Henry?”³⁴ (KUSHNER, 2013, p.46, tradução nossa), quando ele faz questão de deixar claro para seu médico que possui influência.

Partindo agora para o outro lado do espectro político, pode-se dizer que Louis é tão de esquerda quanto Roy é de direita. Tomando uma posição essencialmente progressista, ele faz longos discursos políticos em defesa do que chama de uma democracia radical. Porém, apesar de dizer desprezar o liberalismo, especialmente pela agressividade com que essa corrente marginaliza grupos, ele adere a uma das principais ideias dele derivadas, ou seja, a da ideia dos Estados Unidos. Mesmo reconhecendo o estado deplorável do país naquele momento, Louis ainda acredita na liberdade, na democracia e na igualdade política e cultural, todos expoentes de um nacionalismo de credo que se liga diretamente ao liberalismo da cultura política dominante. Para ele, a “América” existe como uma ideia mutável de democracia, podendo ser alterada pela participação política e, conseqüentemente, se aperfeiçoar (CORBY, 2010, p.22).

Além disso, a crítica que ele faz ao liberalismo por ser, no fundo, baseada em um individualismo de interesse próprio e poder, cai facilmente por terra quando Louis recorre a ele. Confrontado com a realidade da doença, que não se encaixa em sua concepção de como o mundo deveria ser, e que ao mesmo tempo não pode ser ignorada, ele egoisticamente abandona Prior, sendo incapaz de lidar com a fragilidade humana. Nesse sentido,

A AIDS é um caso limite não só para a ‘tolerância burguesa’, mas para a política radical de Louis também. Ela marca o ponto em que a visão de mundo que ele professa colapsa e ele recua, cheio de repulsa por si, para a segurança da ideologia liberal dominante.³⁵ (CORBY, 2010, p.24, tradução nossa)

É possível afirmar, portanto, que Tony Kushner não defende uma ou outra posição política nessa peça. Pelo contrário, e como afirma Corby, ao explorar as inadequações de ambas ele “[...] conecta o político com o pessoal e abre um espaço eticamente motivado para sua própria posição radical.”³⁶ (2010, p.18, tradução nossa). E essa posição radical está diretamente ligada ao entendimento de história que se observa no texto.

³⁴ “I can pick up this phone, punch fifteen numbers, and you know who will be on the other end in under five minutes, Henry?”

³⁵ “AIDS is a limit case not only for ‘bourgeois tolerance’ but for Louis’s radical politics as well. It marks the point at which the world-view he professes breaks down and he retreats full of self-disgust to the safety of mainstream liberal ideology.”

³⁶ “[...] connects the political with the personal and opens an ethically motivated space for his own radical position.”

Para a maioria dos críticos, uma das maiores influências sobre o trabalho de Kushner é a ideia de materialismo histórico desenvolvida por Walter Benjamin. Em seu ensaio *Sobre o conceito da história* (1987, p.236), este faz uso da imagem de uma tela de Klee para criar uma alegoria poderosa de como o tempo e a história se estruturam. Nela, um anjo de olhos, boca e asas abertas tem a face virada para o passado, encarando todas as catástrofes que se amontoam umas sobre as outras diante dele. Ao mesmo tempo, uma tempestade vinda do Paraíso, símbolo do progresso, se prende em suas asas, movendo-o inevitavelmente em direção ao futuro.

Como afirma Corby (2010, p.26), preso na contradição da impossibilidade de uma ideia de futuro e um presente excruciante, o anjo da história gera então ideia de que o materialista histórico é aquele que congela um momento na história de onde o passado pode ser apropriado e julgado em um ato revolucionário. Assim, pode-se dizer que a noção de Benjamin de revolução é relacionada dialeticamente à catástrofe, uma vez que é a partir dela que surge a possibilidade de transformação e progresso.

Em *Angels in America*, essa mesma contradição aparece nas concepções de história, progresso e paraíso. Na peça, o anjo de Kushner serve também ao mesmo tempo como um lembrete constante do desastre, simbolizado pela AIDS, o racismo e a homofobia, por exemplo, e a possibilidade sempre presente de um milênio que se aproxima, livre das amarras do ódio, da opressão e da doença (SAVRAN, 1995, p.211). Nesse contexto, quem assume o papel de materialista histórico é Prior, que em face ao vírus e ao abandono de Louis – sua catástrofe pessoal –, encontra no movimento a possibilidade de enfrentar o futuro. Em sua recusa a aceitar a inércia, Prior acaba por defender a ideia de que

A história de verdade é aquela que não está escrita ainda, aquela a ser feita a partir do passado e aquela que nos empurra para frente para melhorá-la; a mesma que previne que nós a repitamos ou que fiquemos presos. Nesse sentido, *Angels in America* escolhe a pluralidade e o cruzamento – como a única maneira de seguir em frente – e rejeita a estagnação exercida por atitudes reacionárias de fundo religioso, social, político ou até mesmo emocional.”³⁷ (MUÑOZ, 2006, p.5, tradução nossa)

Assim, diante do mundo em que “[...] as coisas estão desmoronando, mentiras aparecendo, sistemas de defesa cedendo.”³⁸ (KUSHNER, 2013, p.16, tradução nossa), o seguir adiante se mostra como a melhor – senão a única – opção. De fato, de acordo com Corby (2010,

³⁷ “Real history is the one which is not written yet, the one to be done out from the past and the one which pushes us forward to improve it; the same one which prevents us from repeating it or getting stuck. In this respect *Angels in America* champions plurality and crossbreeding – as the only means for moving forward – and rejects stagnation held by reactionary attitudes from religious, social, political or even emotional backgrounds.”

³⁸ “[...] things are collapsing, lies surfacing, systems of defense giving way.”

p.25), a principal mensagem política, e talvez filosófica da peça, se encontra precisamente na rejeição da estase e na subsequente afirmação da esperança.

5.3. Homossexualidade e AIDS

Pela proeminência e a quantidade de personagens homossexuais e/ou soropositivos na peça, é inegável que esses dois aspectos exercem um papel relevante para análise. Nas figuras de Louis, Prior, Belize, Joe e Roy, são demonstradas diversas facetas da identidade homossexual, assim como dois entendimentos absolutamente diversos em relação à AIDS e ao que ela representa na sociedade.

Em relação ao polo das personagens assumidas (as três primeiras a serem mencionadas), é interessante considerar como suas identidades, apesar de marcadas pela homossexualidade, não são por ela definidas. Pelo contrário, como cada um possui origens, religiões e realidades diferentes, a pluralidade e o hibridismo se tornam marcas características de todos eles.

Começando pela homossexualidade de Louis, é fato que ela só pode ser pensada em sua intersecção com o judaísmo. Além dos apontamentos já feitos no subcapítulo 5.1 do presente trabalho, que jogam com a imagem do judeu no imaginário norte-americano, é também importante pensar no que significa ele ser homossexual dentro de uma comunidade judaica. Na cena 4 da peça, por exemplo, enquanto ele e Prior estão do lado de fora da funerária, o seguinte diálogo acontece:

LOUIS – Caixão pequenininho, hein? Desculpa não ter te apresentado a... Eu sempre fico super enrustido nesses eventos de família.

PRIOR – Machão. Você vira machão. (*imitando*) “Oi, prima Doris. Você não se lembra de mim, eu sou o Lou, filho da Rachel”. Lou, não Louis, porque se você disser Louis, eles vão ouvir o s sibilante.

LOUIS – Eu não tenho um...

PRIOR – Eu não te culpo por esconder. Linhagem. Maldições judias são as piores. Eu ia pessoalmente dissolver se alguém me olhasse nos olhos e dissesse “Feh!”. Felizmente os protestantes não dizem “Feh.” Ah, e falando nisso, querido, a prima Doris é sapatão.

LOUIS – Não. Sério?

PRIOR – *Você* não nota nada. Se eu não tivesse passado os últimos quatro anos fazendo feição em você, eu juraria que você era hétero.³⁹ (KUSHNER, 2013, p.19-20, tradução nossa)

³⁹ **LOUIS:** Tiny little coffin, huh? Sorry I didn't introduce you to – I always get closety at these family things.

PRIOR: Butch. You get butch. (*Imitating*) “Hi, Cousin Doris, you don't remember me I'm Lou, Rachel's boy.” Lou, not Louis, because if you say Louis they'll hear the sibilant S.

LOUIS: I don't have a –

PRIOR: I don't blame you, hiding. Bloodlines. Jewish curses are the worst. I personally would dissolve if anyone ever looked me in the eye and said “Feh.” Fortunately, WASPs don't say “Feh.” Oh and by the way, darling, Cousin Doris is a dyke.

LOUIS: No. Really?

Pela primeira fala, é possível perceber que Louis provavelmente não é assumido diante de (toda) a sua família. Pelo contrário, como sugere Prior na fala subsequente, o comportamento de ficar enrustido durante eventos e reuniões familiares é recorrente para Louis, sendo que ele muda até mesmo a maneira como fala para não ser descoberto. Essa manutenção das aparências aparece ainda na última fala de Prior, uma vez que ele insinua que não é apenas nesse tipo de situação social que Louis não se porta livremente. O mais interessante do trecho, porém, é o fato de o próprio Prior reconhecer e entender os motivos para tal comportamento: precisamente o fato de seu namorado ser judeu.

Já com Prior, o fato de ele ser um *WASP*, ou seja, um branco, anglo-saxão e protestante, não parece ser nem uma fonte de conflito, nem um traço definidor de sua identidade. O que assume essa função em sua personalidade é, então, sua carreira como *drag queen*. Afeminado e absolutamente seguro de si, ele encarna sem muitos problemas virtualmente todas as características que correspondem ao estereótipo de um homossexual em suas performances. Quando conta para Louis que está com o Sarcoma de Kaposi, por exemplo, assume uma atitude marcadamente dramática. Na mesma cena, assim como na sétima, se utiliza de referências a filmes clássicos da era de ouro de Hollywood, reproduzindo falas das protagonistas dos filmes *A Cruz da Minha Vida* (1952) e *Crepúsculo dos Deuses* (1950), respectivamente.

Belize, apesar de *ex-drag queen*, tem como marca principal ainda outro aspecto – a cor de sua pele. Sendo um enfermeiro negro, além de lidar com os estigmas comumente relacionados à comunidade LGBT, tem ainda que lidar com a problemática de ser negro nos Estados Unidos. Portanto, sua homossexualidade, tão bem-resolvida quanto a de Prior, se dá em uma intersecção outra em relação aos demais personagens assumidos da peça, sendo esta talvez a menos explorada pelo autor.

Mudando o foco para o polo das personagens homossexuais enrustidas, o primeiro caso a ser comentado é o de Joe. De maneira semelhante ao que ocorre com Louis, a religião representa para ele um motivo de conflito com a sua sexualidade. Criado em uma família mórmon extremamente conservadora, ele se sente dividido entre uma crença que não acredita no que ele é (como destacado por Harper na cena 7), e seus desejos mais profundos. Por isso, até o início da peça os ignora, levando o que parece ser, à primeira vista, uma vida que atende perfeitamente aos padrões heteronormativos da sociedade. É apenas quando Prior é confrontado

PRIOR: You don't notice anything. If I hadn't spent the last four years fellating you I'd swear you were straight."

com Louis, assumido, que essa situação se torna insustentável, levando-o a, finalmente, se assumir independentemente de sua religião.

Por fim, resta talvez o caso mais interessante da peça em relação a esse tema: Roy. Personagem marcada pela homofobia e valores conservadores, era de se esperar que ele não fosse se assumir. Entretanto, a maneira como ele nega veementemente sua orientação sexual é curiosa em decorrência de como ele define a homossexualidade. Na nona cena da peça, após ser diagnosticado com AIDS e ouvir de seu médico, Henry, que era homossexual, ele afirma com veemência que esse rótulo não indica com quem uma pessoa se deita. Questionado em relação à declaração, ele explica:

Como todos os rótulos, eles te dizem uma coisa, e apenas uma coisa: onde um indivíduo identificado assim se encaixa na cadeia alimentar, na hierarquia social? Não indicam ideologia, ou preferência sexual, mas algo muito mais simples: influência. Não indicam quem eu como ou quem me come, mas quem vai atender o telefone quando eu ligo, quem me deve favores. É isso que rótulos indicam. Agora, para alguém que não entende isso, homossexual é o que eu sou porque eu faço sexo com homens. Mas, na verdade, isso está errado. Homossexuais são homens que mesmo tentando há quinze anos, não conseguem aprovar uma maldita lei antidiscriminação na Câmara Municipal. Homossexuais são homens que não conhecem ninguém e que ninguém conhece. Que não tem nenhuma influência. Isso parece comigo, Henry?⁴⁰ (KUSHNER, 2013, p.46, tradução nossa)

Com uma habilidade discursiva impressionante, Roy cria uma concepção de orientação sexual que se descola completamente do âmbito da atração. Reconhecendo o papel social comumente direcionado ao homossexual na sociedade da época, ou seja, aquele do marginalizado, ele procura criar um sofismo que o afaste dessa realidade. Assim, projeta os dois aspectos que mais preza – a eficiência e o poder – como características constituintes da heterossexualidade, o que lhe permite se associar com esse rótulo e recusar o outro, concluindo que “[...] *o que* eu sou é inteiramente definido porque *quem* eu sou. Roy Cohn não é um homossexual. Roy Cohn é um homem heterossexual, Henry, que transa com homens.”⁴¹ (KUSHNER, 2013, p.47, grifos do autor, tradução nossa).

É nessa chave também que se desenvolve o entendimento que Roy tem sobre o que a AIDS representa. Tendo em mente que doenças venéreas são comumente associadas àqueles

⁴⁰ “Like all labels they tell you one thing and one thing only: where does an individual so identified fit in the food chain, in the pecking order? Not ideology, or sexual taste, but something much simpler: clout. Not who I fuck or who fucks me, but who will pick up the phone when I call, who owes me favors. This is what a label refers to. Now to someone who does not understand this, homosexual is what I am because I have sex with men. But really this is wrong. Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot pass a pissant antidiscrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows. Who have zero clout. Does this sound like me, Henry?”

⁴¹ “[...] *what* I am is entirely defined by *who* I am. Roy Cohn is not a homosexual. Roy Cohn is a heterosexual man, Henry, who fucks around with guys.”

que se encontram no lado de fora dos círculos de poder, ele tem total consciência de que a aceitação de um diagnóstico de AIDS implica muito mais do que a definição de uma doença. Sendo advogado, Roy conhece melhor do que ninguém o poder que o discurso exerce nas opiniões públicas e pessoais. Assim, ao se reconhecer como detentor de um enorme poder social, ele chega à conclusão de que “[...] a maneira como a doença é construída linguisticamente não só ameaça seu corpo, mas também impacta sua habilidade de manter a influência política.”⁴² (RAMSBY, 2014, p.409, tradução nossa).

A ideia do corpo homossexual tomado pelo vírus que como em uma batalha vai derrubando as defesas é, para ele, tão desagradável que ele chega ao ponto de precisar ressignificar sua doença em termos de outra mais aceita socialmente. Por isso, insiste até o final da cena que divide com seu médico (e talvez até o final da peça), na ideia de que não é nem soropositivo, nem homossexual, afirmando veementemente “Eu tenho câncer de fígado.”⁴³ (KUSHNER, 2013, p.47, tradução nossa). Interessante notar nesse ponto que, em decorrência do momento histórico em que a ação se insere, essa atitude se Roy se projeta muito além do âmbito pessoal. De fato, como afirma Mundim (2009, p.173),

Essa sua negação da homossexualidade e da doença, a recusa em admitir que diferença e poder, marginalidade e respeito sejam conciliáveis representam assim a hipocrisia e a homofobia correntes no país e refletem o silêncio da presidência de Ronald Reagan durante sete anos de epidemia.

Diferentemente, a AIDS para Prior passa por um processo de ressignificação, tendo seu poder marginalizante diminuído. Conforme sua doença se desenvolve, ele constantemente a enxerga como um sinônimo de praga e poluição. Por exemplo, ao final da sétima cena da peça, em que ele divide uma alucinação com Harper, ele afirma “Eu não acho que tem uma parte minha não-infectada. Meu coração está bombeando sangue poluído. Eu me sinto sujo.”⁴⁴ (KUSHNER, 2013, p.34, tradução nossa). Ao fazer tal declaração, pode-se perceber que ele adere ao discurso conservador de direita, enxergando a AIDS como uma espécie de punição por levar uma vida que não é saudável.

Essa ideia, entretanto, se altera principalmente no decorrer da segunda parte da peça, “Perestroika”. Apesar de não ser ela o foco, vale abrir uma exceção neste momento, uma vez que essa alteração é essencial para que se possa entender a virada retórica que Prior opera em relação à sua concepção de AIDS inicial e também à de Roy. Em uma cena na qual Hannah,

⁴² “[...] the way the disease is constructed linguistically not only threatens his body but also impacts his ability to maintain political clout.”

⁴³ “I have liver cancer.”

⁴⁴ “I don’t think there’s any uninfected part of me. My heart is pumping polluted blood. I feel dirty.”

mãe de Joe, o leva ao médico, ele passa mais uma vez pelo processo de se desumanizar, concebendo as lesões do Sarcoma de Kaposi como um horror. Dessa vez, porém, encontra resistência na recusa de Hannah a aceitar tal ideia, na medida em que ela afirma que as feridas são “[...] um câncer. Nada mais. Nada mais humano do que isso.”⁴⁵ (KUSHNER, 2013, p.241, tradução nossa). Assim, a AIDS se torna para Prior não uma pestilência, mas apenas mais uma doença como qualquer outra.

Nessa confluência e contradição de interpretações do papel da AIDS, ela ganha um significado que vai muito além da esfera pessoal, projetando-se em direção ao social. Com efeito, a marginalização sofrida por pessoas soropositivas desencadeia dores e consequências que são absolutamente humanas; o vírus se espalha com a mesma velocidade e impiedade que os males do mundo em colapso que Harper percebe; a defesa de Prior da necessidade do movimento é também a defesa da vida frente à todo e qualquer obstáculo. Em suma,

[...] os personagens de Kushner, com o espírito e o corpo alquebrados, falam por aqueles que travam batalha contra a AIDS e por aqueles que pereceram, enquanto denunciam a indiferença criminoso do Estado. Sobreviventes, cada um deles, de uma tragédia pública e pessoal, eles trazem na enunciação, no pesar e na revolta as cicatrizes da experiência. Contaminados, estigmatizados, visionários, eles se manifestam e suas vozes, múltiplas, são a matéria-prima para o texto dramático. Coragem e covardia, espontaneidade e artifício, ultraje e tristeza, ódio e esperança, incredulidade e vergonha formam um coro dissonante, um mosaico representativo da diversidade de discursos, que ecoam, contradizem ou declaram independência. (MUNDIM, 2009, p.174-175)

5.4. Fantasia

Por fim, o último tema que em geral se destaca em *Angels in America* é a fantasia. Antes de começar a traçar quaisquer considerações sobre ele, vale antes deixar clara a concepção desse termo para o presente trabalho. Sem ter em vista uma definição que se alinhe a uma teoria específica, aqui considera-se fantasiosa toda indicação, cena ou fenômeno que presuma um mundo outro que não o da materialidade.

A partir disso, é possível reconhecer na peça uma variedade de momentos em que a fantasia toma conta, muitas vezes ligados a efeitos de alta dramaticidade. O primeiro pode ser observado já na terceira cena da peça, quando é retratada uma das alucinações de Harper induzidas pelo uso de Valium. Nela, o elemento fantástico de insere em mais de uma maneira. Primeiramente, pela simples presença de Sr. Mentiras, já que essa personagem é conjurada pela imaginação de Harper com base em uma imagem de sua memória. Além disso, as rubricas da

⁴⁵ “[...] a cancer. Nothing more. Nothing more human than that.”

cena também sugerem um quê de impossibilidade, indicando que ele “aparece” e “desaparece” ao invés de simplesmente entrar, e que dentro de sua maleta existe um computador que lhe permite arranjar qualquer viagem em questão de segundos.

É interessante notar, porém, que mesmo sob forte efeito do medicamento, Harper tem consciência de que está tendo uma alucinação. Esse reconhecimento fica claro, por exemplo, quando a seguinte cena ocorre, após Harper sugerir que gostaria de viajar para a Antártica para ver o buraco na camada de ozônio:

HARPER – [...] Eu não estou segura aqui, entende. As coisas não estão certas comigo. Coisas estranhas acontecem...

SR. MENTIRAS – Tipo?

HARPER – Bem, tipo você, por exemplo. Aparecendo do nada. Ou na semana passada... Bem, deixa para lá. As pessoas são como planetas, você precisa de uma pele grossa. As coisas me afetam, o Joe fica longe e agora... Bem, olha. Meus sonhos estão falando comigo.⁴⁶ (KUSHNER, 2013, p.17, tradução nossa)

Isso indica que em algum nível, Harper tem controle sobre as coisas que sua mente projeta. Tal hipótese é corroborada pelo final dessa mesma cena já que, ao ouvir Joe chegando em casa, ela diz a Sr. Mentiras “[...] Você tem que ir embora, você não devia estar aqui... Você nem é real.”⁴⁷ (KUSHNER, 2013, p.18, tradução nossa), e exatamente no momento em que seu marido chega, sua alucinação desaparece para que ela possa voltar completamente ao mundo real.

Outro expoente da fantasia nessa primeira parte da peça é a aparição de fantasmas para Prior. Em duas cenas do terceiro ato, Prior é confrontado com a presença dos fantasmas de dois de seus antepassados: Prior 1, do século XIII, e Prior 2, do XVII. Durante a primeira, um tom cômico se desenvolve enquanto Prior, aterrorizado, ouve os dois fantasmas discutirem e tenta dar sentido ao que está acontecendo. O arremate da cena é feito em uma nota de profecia conforme as luzes mudam, uma música gloriosa entra e ambos os fantasmas começam a cantar, misturando elementos em inglês e em iídiche na anunciação da vinda do Anjo e da ascensão do profeta logo antes de sumirem.

A mesma comicidade que permeia a primeira aparição dos espectros pode ser observada também no princípio da segunda. Tentando afastar os fantasmas, Prior se utiliza de uma série de estratégias difundidas pela cultura popular para espantar outros tipos de monstros, falando

⁴⁶ **HARPER:** [...] I’m not safe here you see. Things aren’t right with me. Weird stuff happens.

MR. LIES: Like?

HARPER: Well, like you, for instance. Just appearing. Or last week... well never mind. People are like planets, you need a thick skin. Things get to me, Joe stays away and now... Well look. My dreams are talking back to me.”

⁴⁷ “You have to go, you shouldn’t even be here, you aren’t even real.”

então “Olha. Alho. Um espelho. Água benta. [...] Um crucifixo. SAI, PORRA! Sai do meu quarto, porra! SAI!”⁴⁸ (KUSHNER, 2013, p.118, tradução nossa). Entretanto, quando algumas falas depois Louis aparece em versão de espectro e tira Prior para dançar, a cena muda de tom, criando um mundo melancólico e onírico em que nem mais a dor de Prior existe. Conforme os fantasmas e Louis desaparecem, a solidão retorna a Prior enquanto este ouve o som de grandes asas batendo, em mais um prenúncio da chegada do mensageiro.

Da mesma maneira que ocorre com Prior, também Roy é colocado diante de uma aparição. Pare ele, entretanto, não se trata de uma presença familiar, mas sim, da mulher que ele ajudou a condenar a morte – Ethel Rosenberg. Em seu momento de maior fragilidade, jogado ao chão em decorrência da AIDS, é ela quem aparece para, ao mesmo tempo, debochar de sua condição e socorrê-lo, como o faz até o final da peça. Em uma jogada irônica, é Ethel quem ele vê ligar para a emergência e lhe salvar, encaminhando-o para o hospital. Neste ponto, porém, torna-se curioso notar que, uma vez que Ethel Rosenberg já estava morta, ela não poderia fazer a ligação. Realidade e sonho então se misturam, sendo que para o espectador, que só tem acesso à visão de Roy, nunca fica claro quem de fato discou.

Na cena 7, têm-se ainda outro índice de fantasia extremamente interessante, uma vez que nele se cruzam pela primeira vez dois personagens. Nela, a rubrica inicial indica se tratar de uma cena de sonho mútuo entre Prior e Harper; ele por dormir e ela por causa do uso exagerado de remédios. Valendo-se novamente da técnica de aparecimento, o dramaturgo deixa em aberto quem invade o sonho de quem, criando uma situação desconcertante que insere um índice de indeterminação na cena já onírica. Além disso, ao longo do diálogo, percebe-se que Harper e Prior, apesar de não se conhecerem na vida real, possuem informações pessoais e secretas um do outro. Harper sabe que Prior está doente, e ele sabe que Joe é homossexual. Como explicação para isso, Harper afirma o seguinte sobre o lugar do sonho: “[...] Esse é o próprio limiar da revelação às vezes. Você consegue ver coisas...”⁴⁹ (KUSHNER, 2013, p.33, tradução nossa), indicando haver na fantasia uma espécie de clareamento da verdade, pelo menos aos olhos do outro.

Ao final dessa mesma cena, ocorre a inserção daquele que é o elemento mais fantástico de toda a peça – o Anjo. A princípio apenas uma voz, os momentos em que o Anjo se manifesta são sempre carregados de um ar etéreo de grande teatralidade. Nessa primeira ocorrência, por exemplo, as rubricas descrevem uma enorme pena cinza caindo, uma voz incrivelmente bela se

⁴⁸ “Look. Garlic. A mirror. Holy Water. [...] A crucifix. FUCK OFF! Get the fuck out of my room! GO!”

⁴⁹ “This is the very threshold of revelation sometimes. You can see things...”

dirigindo a Prior, e uma mudança dramática na iluminação, vinda de cima. Ao mesmo tempo, a linguagem enigmática da personagem que se repete em outras aparições dá a ela uma indeterminação inerente que previne que tanto Prior, como a plateia ou leitor, consigam imediatamente compreender o que está acontecendo e o que está por vir.

O maior momento de fantasia, entretanto, é sem dúvida a cena em que o Anjo, após ser anunciado por diversas personagens em momentos distintos, finalmente descende dos céus. Enquanto um Prior se encontra dividido entre o total terror e desespero por achar que está perdendo a cabeça e o intenso desejo sexual incitado pela chegada eminente do anjo, um grande espetáculo entra em cena. Com luminárias piscando rapidamente, madeira rangendo e a cama tremendo, uma música triunfante e mudanças de luzes ricamente descritas preparam o palco para a chegada em uma explosão que é, de acordo com Prior, do nível dos filmes de Steve Spielberg. Com efeito, a rubrica que se segue antes que o Anjo se dirija a Prior sugere a representação de um momento nada menos do que cinematográfico. Após a colisão na qual o mensageiro chega à Terra,

[...] O quarto treme e partes do gesso do teto, madeira e fios caem sobre e ao redor da cama de Prior; conforme o cômodo cai em escuridão absoluta, nós ouvimos o teto inteiro ceder. Um momento, e então, em uma chuva de luz branca sobrenatural, abrindo grandes asas opalescentes cinza-prateadas, o Anjo desce no quarto e flutua sobre a cama.)⁵⁰ (KUSHNER, 2013, p.125, tradução nossa)

Sobre a fantasia presente na obra, é interessante ainda levar em conta os apontamentos que Kushner faz no texto “*A Few Notes from the Playwright About Staging*” (“Algumas Notas do Dramaturgo Sobre a Encenação”, em tradução literal), encontrada na edição de 2013 de *Angels in America* utilizada para este trabalho. Na seção “*Magic*”, então, ele afirma:

Os momentos de magia, tais como o aparecimento e o desaparecimento de Sr. Mentiras, os fantasmas, a alucinação do Livro flamejante de Prior e a chegada do Anjo, devem ser totalmente imaginados e realizados, como maravilhosas ilusões teatrais – o que significa que não tem problema se os cabos aparecerem, e talvez seja bom que eles apareçam, mas a magia deve, ao mesmo tempo ser completamente emocionante, fantástica, incrível. (KUSHNER, 2013, p.313, grifo do autor, tradução nossa)⁵¹

⁵⁰ “*The bedroom shudders and pieces of the ceiling’s plaster, lath and wiring rain down on and around Prior’s bed; as the room is plunged into absolute darkness, we hear the whole ceiling give way. A beat, and then, in a shower of unearthly white light, spreading great opalescent gray-silver wings, the Angel descends through the ceiling into the room and floats above the bed.*”

⁵¹ “The moments of magic, such as the appearance and disappearance of Mr. Lies, the ghosts, Prior’s fiery Book hallucination and the Angel’s arrival, ought to be fully imagined and realized, as wonderful *theatrical* illusions – which means it’s OK if the wires show, and maybe it’s good that they do, but the magic should at the same time be thoroughly thrilling, fantastical, amazing.”

Desse modo, é possível perceber que a fantasia nessa peça se dá também como um efeito épico de distanciamento. Ao colocar em cena momentos que se afastam completamente do mundo material e, por vezes, permeá-los com elementos que denunciam as estruturas teatrais, Kushner quebra com a ilusão de realidade. Assim, oferece ao espectador a oportunidade de desenvolver um novo olhar sobre uma variedade de questões através de uma dramaturgia essencialmente insólita.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca por uma sociedade multicultural, é inegável que a tradução possui uma função essencial, uma vez que é ela que permite o acesso aos costumes e produções de outros países. Entretanto, enquanto obras de prosa e poesia são amplamente traduzidas pelo mercado editorial, o mesmo não ocorre com as peças teatrais. A tradução de textos dramáticos contemporâneos se torna, assim, uma atividade mais do que necessária.

Com isso em mente, o presente trabalho apresentou a tradução de *Angels in America*, do dramaturgo norte-americano Tony Kushner, com o objetivo de introduzi-lo a novos leitores. Tal tradução foi obtida com base nos princípios, conceitos e estratégias da área de Teorias da Tradução e de Tradução de Teatro, buscando sempre considerar as especificidades desse gênero e sua inerente relação com a esfera do palco e da representação.

Por meio do ato tradutório, percebeu-se que há nessa peça alguns temas - religião, história e política, homossexualidade e AIDS, e fantasia – que possuem função estruturante e que, portanto, poderiam servir como chaves de análise. Por isso, o trabalho também se propôs a explorá-los brevemente, apontando como eles apareciam na peça e quais os possíveis efeitos que poderiam gerar. Como resultado, pôde-se chegar a algumas conclusões, resumidas abaixo.

Ao primeiro tema, que aparece na peça sob as insígnias do judaísmo e do mormonismo, se deve grande parte da mitologia da peça, assim como certos aspectos identitários de alguns personagens como Louis, Joe e Roy. O segundo traz o fim da ideia de uma ideologia como absolutamente melhor do que outra e a visão de história que guia o enredo e abre espaço para a possibilidade inevitável de um progresso. Já a homossexualidade serve, no geral, como traço componente de identidade, enquanto a AIDS se projeta para um âmbito social na medida em que engloba uma série de construções metafóricas. Por fim, ao quarto e último tema se devem parte dos recursos de distanciamento épico da peça, permitindo o desenvolvimento de um teatro complexo e incerto.

Por fim, espera-se que esta pesquisa tenha conseguido mostrar a polivalência da peça escolhida, assim como do teatro norte-americano como um todo, apontando alguns dos inúmeros caminhos que poderiam ser tomados na análise dessa obra. Além disso, espera-se também que, através do estudo de um caso específico, o trabalho tenha demonstrado a importância da tradução de textos dramáticos no contexto atual, assim como a possibilidade do uso do ato tradutório como maneira de penetrar no nível dos significados profundos de um texto.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, Québec, v. 4, n. 1, p.99-111, 1991. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n1-ttr1474/037084ar.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- _____. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In: BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Org.). **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 1998.
- _____. Translating Dramatic Texts. In: BASSNETT, S. **Translation Studies**. 3 ed. Nova York: Routledge, 2002. p.123-135.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.222-232
- BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. 2. Ed. Florianópolis: Copiart, 2012.
- BLAZAR, David. Self-Discovery through Character Connections: Opening up to Gayness in Angels in America. **The English Journal**, Urbana, v. 98, n. 4, p.77-84, mar. 2009. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40503269>>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- BORRECCA, A. Tony Kushner. In: GAINOR, J. E. et al (Org.). *The Norton Anthology of Drama: Volume Two*. Nova York: W. W. Norton, 2014. p.1459-1463.
- BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CHE, S. J. Drama Translation: Principles and Strategies. **Translation Today**, Mysore, v. 2, n. 2, p.53-69, out. 2005. Disponível em: <http://www.ntm.org.in/download/ttvol/volume2_N2/ARTICLES/05%20-%20Drama%20Translation%20-%20Principles%20and%20Strategies%20-%20Suh%20Joseph%20Che.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- CAMPOS, G. **Tradução e Ruído na Comunicação Teatral**. São Paulo: Editora Álamó, 1982.
- _____. **Como fazer tradução**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- CARLSON, H. G. Problems in Play Translation. **Educational Theatre Journal**, Baltimore, v. 16, n. 1, p.55-58, mar. 1964. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3204378>>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- CORBY, J. The Audacity of Hope: Locating Kushner's Political Vision in Angels in America. **Forum For Modern Language Studies**, Oxford, v. 47, n. 1, p.16-35, 14 nov. 2010. Disponível em: <<https://academic.oup.com/fmls/articleabstract/47/1/16/618395?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FREEDMAN, J. Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's Angels in America. **Pmla**, Nova York, v. 113, n. 1, p.90-102, jan. 1998. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/463411>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

HOGAN, K. Green Angels in American: Aesthetics of Equity. **The Journal Of American Culture**, Hoboken, v. 35, n. 1, p.4-14, mar. 2012. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22662364>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (Org.) **On translation**. Nova York: Galaxy Books, 1966. p.232-239.

KUSHNER, T. **Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes**. Nova York: Theatre Communications Group, 2013.

LAERA, M. Theatre Translation as Collaboration: Aleks Sierz, Martin Crimp, Nathalie Abrahami, Colin Teevan, Zoë Svendsen and Michael Walton discuss Translation for the Stage. **Contemporary Theatre Review**, [s.l.], v. 21, n. 2, p.213-225, maio 2011. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486801.2011.561490>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

LANGWORTHY, D. Why Translation Matters. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 59, n. 3, p.379-381, out. 2007. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25070062>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

MEISNER, N. Messing with the Idyllic: The Performance of Femininity in Kushner's Angels in America. **The Yale Journal Of Criticism**, Baltimore, v. 16, n. 1, p.177-189, mar. 2003. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/41333>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

MELLO, M. E. C. **Um relato de experiência de tradução**. Caderno de Letras da UFF, Niterói, v. 24, n. 48, p.137-146, 30 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/127/53>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

MUNDIM, I. S. História, utopia e contranarrativa da nação em Angels in America. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p.169-179, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1467/1563>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

MUÑOZ, A. C. Tony Kushner's Angels in American or How American History Spins Forward. **Barcelina English Language And Literature Studies**, Barcelona, n. 15, p.1-14, jan. 2006. Disponível em: <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/bells15/documentos/77.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

OMER-SHERMAN, R. The Fate of the Other in Tony Kushner's "Angels in America". **Melus**, Oxford, v. 32, n. 2, p.7-30, 7 jul. 2007. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30029722>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

ORDÓÑEZ, I. S. Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field. **Status Quaestionis**: Language, text, culture, Roma, n. 5, p.90-129, 2013. Anual. Disponível em: <https://www.academia.edu/6208400/Theatre_translation_studies_An_overview_of_a_burgeoning_field_Part_I_Up_to_the_early_2000s_>. Acesso em: 24 mar. 2019.

OUSTINOFF, M. **Tradução**: História, teorias e métodos. São Paulo: Parábola, 2015.

PAES, J. P. **Tradução A ponte necessária**: Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEDERSON, J. "More Life" and More: Harold Bloom, the J Writer, and the Archaic Judaism of Tony Kushner's Angels in America. **Contemporary Literature**, Madison, v. 50, n. 3, p.576-598, 2009. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/375957>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

PEGUINELLI, Andrea. A tradução do teatro enquanto colaboração: Um caso em questão no drama britânico contemporâneo. Tradução de: Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 1, p.252-283, 20 maio 2014. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5126626>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

RAMSBY, Fiona Harris. The Drama as Rhetorical Critique: Language, Bodies, and Power in Angels in America. **Rhetoric Review**, Abingdon, v. 33, n. 4, p.403-420, 17 set. 2014. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07350198.2014.947231?scroll=top&needAccess=true>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

RÓNAI, P. **A tradução vivida**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SAVRAN, D. Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 47, n. 2, p.207-227, maio 1995. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3208484>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**: 1880 – 1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WOLFF, M. W. **As potencialidades da palavra**: processos de tradução de dramaturgia contemporânea em língua inglesa. 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7802/2/WOLFF%20Manoela.%20W..pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2019.