



Larissa Lins de Freitas Oliveira

Aria da capo

Tradução anotada de uma peça de Edna St. Vincent Millay

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Paulo Henriques Britto

Rio de Janeiro,
fevereiro de 2024



Larissa Lins de Freitas Oliveira

Aria da capo

Tradução anotada de uma peça de Edna St. Vincent Millay

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Paulo Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof.^a Marcela Lanius

Sem vínculo institucional

Prof.^a Patrícia Lavelle

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof.^a Carolina Geaquinto Paganine

Departamento de Letras – UFF

Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Larissa Lins de Freitas Oliveira

Graduou-se em Direito pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR) em 2014. Especializou-se em tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2023. É advogada, revisora e tradutora. Tem pesquisas nas áreas do Direito e das Letras, mais especificamente: Direito Internacional dos Direitos Humanos; Direito Humanitário Internacional; tradução literária em línguas inglesa e francesa, com ênfase em tradução de poesia e de dramaturgia; feminismos; manifestações estéticas do romantismo e do modernismo; Edna St. Vincent Millay; Wallace Stevens; estudos correlatos entre Filosofia do Direito e Filosofia da Linguagem, com ênfase em Espinosa, Wittgenstein, justiça, linguagem, ética e tradução. É escritora, destacando-se entre os seus trabalhos o livro *Ardósia* (Urutau, 2022).

Ficha Catalográfica

Oliveira, Larissa Lins de Freitas

Aria da capo : tradução anotada de uma peça de Edna St. Vincent Millay / Larissa Lins de Freitas Oliveira ; orientador: Paulo Henriques Britto. – 2024.

141 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Edna St. Vincent Millay. 3. *Aria da capo*. 4. Tradução teatral. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para Juliana Pinho Sobreira.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador Paulo Henriques Britto, que não canso de admirar, por todo o conhecimento compartilhado e sobretudo pelo exemplo em integridade pessoal e ética profissional.

Às professoras Teresa Dias Carneiro, Patrícia Lavelle, Marcela Lanius e Carolina Geaquinto Paganine, por aceitarem prontamente fazer parte da Comissão Examinadora desta dissertação.

Ao CNPQ pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

À PUC-Rio, por ser uma instituição de excelência. Ao corpo docente e técnico-administrativo do Departamento de Letras, especialmente, aos funcionários do PPGEL, por terem sido sempre solidários e prestativos no trato humano.

Às professoras do PPGEL Liana Biar, Letícia Maria Sicuro Corrêa, Helena Martins, Marcia A. P. Martins e Teresa Dias Carneiro, e à professora do PPGLCC Patrícia Lavelle. Pelas tantas e preciosas lições.

À professora Maria de Lourdes Sette, que me incentivou muito a fazer este mestrado, colocando-me em contato com meu orientador quando eu ainda estava na especialização.

Aos professores Diogo Liberano, Dirceu Villa, Ronaldo Bressane e Vitor Alevato do Amaral, que, em trocas diferentes, também me apoiaram para que começasse este mestrado.

À professora Marlova Assef, por ter se aproximado de mim por ocasião de nossos encontros em congressos e vir me incentivando em meus estudos.

À Cláudia Cruz, que tanto admiro, pelas lições em tradução de teatro.

À Emanuela Siqueira e a be rgb, pelas oficinas no início desta pesquisa e por sempre se disponibilizarem a ter conversas elucidativas.

À Carolina Coelho, à Natália Klusmann, à Marta Latermaher e à Evelyn Petersen. Pela amizade que começou em encontros semanais aos sábados e pelas tantas trocas enriquecedoras, da especialização para a vida.

Aos colegas de trajetória acadêmica que conheci no PPGEL Alexsandro Pizziolo, Raquel Masil, Larissa Rumiantzeff, Ruan Diniz e Ashley Polonea. Pela cumplicidade bonita e pelo fortalecimento de um crescimento pautado na solidariedade. Agradeço especialmente ao Alex pela amizade e por ter se disponibilizado para ler e revisar este trabalho.

Às colegas e aos colegas do grupo de estudos em poesia conduzido pelo Paulo Henriques Britto: Irma Caputo, Maria Cecília Brandi, Amarílis Lage de Macedo, Marcela Lanús, André Capilé, João Moura Fernandes, Alexandre Bruno Tinelli, Victor Squella, Eduardo Friedman e Nicolas Voss. Por sempre terem sido extremamente acolhedores e prestativos em nossas trocas. Agradeço especialmente à Irma, ao André e ao Victor pelas conversas importantes que tivemos.

Às colegas e aos colegas do PPGLCC Gyselle Góes, Marília Moreira, Nonata Martins, André Luiz Costa, Victor Calcagno, Thadeu Santos e Bruno Pacífico. E também às colegas da graduação do Departamento de Letras Alice Osti, Júlia Barandier e Luisa Issa de Souza Hettenhausen. Pela alegria que é encontrar seus rostos sempre em qualquer lugar.

À Juliana Bonfim de Souza, à Giovanna Riello, à Érica Viana, à Neci Berto, à Priscila Mara, à Ivany Oliveira, à Elis Taiane, ao Lucas Jereissati e ao João Luis Studart. Por estarem sempre presentes em minha vida e na vida da minha família,

mesmo quando há distância geográfica, e por sempre estarem dispostos a ajudar quando surgem dificuldades.

Às amigas de infância Juliana Pinho Sobreira e Ramayana Mello, por terem me convencido a vir morar no Rio e desde então serem a minha segunda família.

À Cíntia de Medeiros, à Juliana Costa, ao Daniel Leite, ao Leonardo Perin, ao Rafael Sperling, ao Hudson Rabelo e ao Josiel Gregório, amigos que conheci no Rio. Por não me deixarem sozinha.

Ao meu analista, Paulo Oneto, que me acompanhou nos últimos meses desta pesquisa.

Aos felinos Ziggy, Salem e Geralda, por toda a ternura. E à memória da Fiona, que me ofereceu muito amor nos seus últimos meses de vida no último ano desta pesquisa.

Aos familiares que me apoiam, especialmente: à minha tia Teresinha e à minha prima Solange, que, apesar de morarem no Acre, sempre oferecem companhia para a minha mãe; e aos meus primos do Ceará, Carlo, Evangela, Alessandra, Roberta e Jerfson. Por serem presentes na rotina dos meus pais e do meu irmão.

Ao meu irmão, Pedro Lins, por estar ajudando a cuidar dos nossos pais neste momento delicado de suas vidas, que é a fase idosa.

E, finalmente, às pessoas mais importantes para mim, Francisco Carlos de Oliveira, meu pai, e Mariza Miguel de Freitas Oliveira, minha mãe, por nunca terem deixado de incentivar meus estudos. Todas as minhas decisões ao longo da minha trajetória profissional no fundo se pautam no meu desejo íntimo de retribuir o privilégio de ser sua filha.

Resumo

Oliveira, Larissa Lins de Freitas; Britto, Paulo Fernando Henriques. ***Aria da capo: tradução anotada de uma peça de Edna St. Vincent Millay***. Rio de Janeiro, 2024, 141p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Os estudos em torno de Edna St. Vincent Millay (1892–1950) apresentam lacunas. Sua obra é atrelada a um romantismo extemporâneo, incompatível com as revoluções formais que fundaram o cânone modernista. Contudo, foi contemporânea de autores que forjaram esse cânone. Uma análise formal de seu trabalho que leve em conta critérios mais consensuais em estudos de forma é imprescindível para refletir sobre isso; mas limitar-se a essa análise seria insuficiente para entender a complexidade de um trabalho como a peça *Aria da capo*, que parece simples em um primeiro momento, mas que traz em si o âmago dessas lacunas a serem investigadas em torno de Millay. Levando-se em conta alguns conceitos-chave em Estudos da Tradução, que se consolidam a partir da Virada Cultural que combina os Estudos Culturais com os Estudos Feministas, e, ainda, tomando como base a premissa fundamental em Paulo Henriques Britto segundo a qual os aspectos formais de um texto muitas vezes contêm mais poeticidade do que o sentido das palavras, esta pesquisa tem o intuito de apresentar uma tradução anotada dessa peça. Pretende-se, assim, analisar seus desafios tradutórios sem deixar de lado as especificidades relativas à tradução de teatro que, neste caso, alinha-se à tradução de poesia por se tratar de um drama em verso do início do século XX. Ao tangenciar as idiossincrasias do trabalho dessa autora a partir da tradução desta peça, observando sua proposta estética e seus ideais para pensar o lugar que ela ocupa, almeja-se colaborar para difundir sua obra.

Palavras-chave

Edna St. Vincent Millay; *Aria da capo*; Tradução teatral.

Abstract

Oliveira, Larissa Lins de Freitas; Britto, Paulo Fernando Henriques. *Aria da capo: an annotated translation of a play by Edna St. Vincent Millay*. Rio de Janeiro, 2024, 141p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Studies on Edna St. Vincent Millay (1892–1950) contain gaps. Her work is yoked to a dated romanticism, incompatible with the formal revolutions that founded the modernist canon. Nevertheless, she was a contemporary of authors who forged this canon. A formal analysis of her work that takes into account more consensual criteria in studies of form is essential to reflect on this; but limiting oneself to this analysis would be insufficient to understand the complexity of a work such as the play *Aria da capo*, which seems simple at first, but bears within itself the core of these gaps to be investigated around Millay. Taking into account some key concepts in Translation Studies, which have been consolidated since the Cultural Turn that combines Cultural Studies with Feminist Studies, and also based in Paulo Henriques Britto's fundamental premise according to which the formal aspects of a text often contain more poetic character than the meaning of the words, this research aims to present an annotated translation of this play. The aim is to analyze its translational challenges without neglecting the specificities of theater translation, which, in this case, also includes problems of poetry translation, since it is a drama in verse from the early 20th century. By touching on the idiosyncrasies of this author's work through the translation of this play, observing her aesthetic proposal and her ideals in order to reflect on the role she occupies, this study intends to contribute to the dissemination of her work.

Keywords

Edna St. Vincent Millay; *Aria da capo*; Theater translation.

Sumário

1. Introdução	12
2. <i>Da capo</i>	25
2.1. Estudos Culturais e Estudos Feministas	25
2.2. Tradução de poesia e tradução de teatro.....	36
3. Uma <i>Huckleberry Finner</i> entre Colombinas e Pierrots	50
3.1. Quem foi Edna St. Vincent Millay	51
3.2. Legado e tradução no Brasil.....	61
4. Uma mera questão de forma.....	67
4.1. A tradição do drama em verso no teatro ocidental	67
4.2. Efervescência cultural e influências ao redor de Millay	70
5. Macaron, papel crepom, confetes e serpentinas.....	78
5.1. Análise da peça	78
5.2. <i>Aria da capo</i> : uma peça em um ato	83
5.2.1. Nota da autora à primeira edição publicada de <i>Aria da capo</i>	107
5.2.2. Tradução da Nota da autora.....	114
Notas da tradutora.....	122
6. Considerações Finais.....	130
Referências bibliográficas	134

*Read me, margin me with scrawling,
Do not let me die!*
Edna St. Vincent Millay¹

And I was there—an audience of one.
Mary Oliver²

É preciso ter testemunhas e sucessoras para abrir caminhos pelos ares.
Hélène Cixous³

*Aqui, as notas, essencialmente discretas, são promovidas à categoria da própria
substância do texto.*
Ana Cristina Cesar⁴

Vincent é voz do nosso tempo.
Bruna Beber⁵

¹ Do poema “The poet and his book”, publicado pela primeira vez em *Second april* (1921).

² Do ensaio sobre sua estadia na casa de Edna St. Vincent Millay, “Steepletop”, publicado em 1995 no livro *Blue pastures*.

³ Do texto intitulado “Efeito de espinho rosa”, que Cixous escreveu em 2010 ao revisitar seu emblemático ensaio *Le rire de la Méduse* (1975). Neste trabalho utilizo a edição do livro *O riso da Medusa* em tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos, que introduziu este ensaio com a referida apresentação no Brasil somente no ano de 2022, publicado pela editora Bazar do Tempo.

⁴ Da introdução ao conto “Êxtase (Bliss)”, da neozelandesa Katherine Mansfield, anotado por sua tradutora, Ana Cristina Cesar, em dissertação de mestrado defendida pela Universidade de Essex, na Inglaterra. Utilizo a versão publicada em *Crítica e Tradução*, que saiu pela Companhia das Letras em 2016, referenciada ao final deste trabalho.

⁵ Do texto “Lira de amor e morte”, prefácio da primeira antologia de Edna St. Vincent Millay no Brasil, *Poemas, solilóquios e sonetos*, organizada e traduzida por Bruna Beber pela editora Âyiné em 2022.

1 Introdução

O escopo deste trabalho se pauta na análise crítica e na tradução da peça *Aria da capo* (1920), de Edna St. Vincent Millay (1892–1950). Levantando questões subjacentes ao campo dos Estudos da Tradução e às discussões acerca da escrita de mulheres e do tensionamento da ideia historicamente consolidada de cânone modernista, apresento algumas perspectivas sobre o universo de Millay, de modo a colaborar para difundi-lo um pouco mais em nosso país.

Em carta datada de 20 de novembro de 1919, Edna St. Vincent Millay escreve para sua irmã, Kathleen Millay (1896–1943), e fala sobre *Aria da capo*:

A gente não tem tempo para nada, por conta da peça! Veja, minha *Aria da capo*, a peça sobre Pierrot & Colombina & os pastores, está finalizada e é maravilhosa – e o Provincetown Players vai produzi-la na próxima temporada, em cerca de três semanas. [...] Está tudo correndo maravilhosamente bem até agora, mas está consumindo todo o meu tempo e toda a minha energia. Estou louca para que você a leia, querida, mas não tenho nenhum exemplar extra neste momento. [...] Se tudo der certo, querida, como acho que vai acontecer, será sensacional. (Millay, 2023, p. 134)⁶

É notável seu entusiasmo e, ao que tudo indica, *Aria da capo* foi mesmo um sucesso. Edmund Wilson (1895–1972), por exemplo, escreveu sobre a peça tão logo a viu:

Fiquei emocionado e perturbado com esta pequena peça: foi a primeira vez que senti o poder peculiar de Edna. Havia uma abordagem amarga da guerra, e todos éramos irônicos em relação à guerra; e havia também um sentimento menos trivial, da incongruência e da crueldade da vida, da precariedade do amor. (Milford, 2001, p. 183)⁷

O crítico e dramaturgo Alexander Woollcott (1887–1943) tampouco poupou elogios a *Aria da capo*. No artigo intitulado “Second thoughts on first

⁶ Quando não houver autoria mencionada, as traduções no presente trabalho são próprias. A tradução deste excerto da carta de Edna St. Vincent Millay para sua irmã, Kathleen Millay, foi feita a partir do seguinte texto original do livro de cartas editado por Timothy F. Jackson e publicado pela Yale University Press em 2023: *Us has no time for anything, on account of the play! You see, my “Aria da Capo”, the play of Pierrot & Columbine & the shepherds, is finished, & is wonderful, — & the Provincetown Players are going to produce it in the next bill, in about three weeks. [...] It is going beautifully so far, but it takes all my time & all my life out of me. I am crazy to have you read it, dear, but have no extra copy at this moment. [...] If the thing gets over big, dear, as I think it must do, it will be a sensation.*

⁷ *I was thrilled and troubled by this little play: it was the first time I have felt Edna’s peculiar power. There was a bitter treatment of war, and we were all ironic about war; but there was also a less common sense of the incongruity and the cruelty of life, of the precariousness of love.*

nights: there are war plays and war plays”, publicado no *New York Times* em 14 de dezembro de 1919, ele escreve, “você precisam conferir essa pequena fantasia amargamente irônica”, e prossegue, “não seria difícil defender a afirmação de que, apesar de suas limitações de produção e performance, esta é a peça mais bonita e interessante em língua inglesa atualmente em cartaz em Nova York” (Woollcott, 1993, p. 40)⁸.

Depois de sua estreia em 5 de dezembro de 1919⁹, *Aria da capo* foi muito encenada nos Estados Unidos. Aliás, ela continua sendo produzida por grupos de teatro até os dias atuais e há vários registros de gravações disponíveis hoje na internet. A peça chegou até mesmo a ser musicada e virou ópera em pelo menos uma ocasião de que se tem registro, embora não haja gravação¹⁰. Também foi publicada em livro com notas da autora pouco tempo depois de sua estreia, tornando possível a apreciação de seu texto pela sua qualidade literária. No entanto, ainda existem poucos estudos a seu respeito (Rankin, 2023, p. 2). Até o presente momento, foi localizado no Brasil somente um trabalho sobre essa peça, o trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras Português/Grego pela Universidade Federal do Paraná intitulado *O modo pastoral na peça “Aria da capo”, de Edna St. Vincent Millay* (2020), de autoria de Maria Antônia Alves Meyer, que também está pesquisando Edna St. Vincent Millay em seu mestrado, com dissertação ainda a ser defendida, intitulada *Tradução crítica de “Distressing dialogues”, de Nancy Boyd (Edna St. Vincent Millay): o alvo do humor na representação hiperfeminina*.

Para tentar entender melhor as questões que quero apresentar, cabe trazer mais algumas ponderações.

⁸ O artigo original foi publicado em 1919. Está reunido na coletânea *Critical essays on Edna St. Vincent Millay*, organizada por William B. Thesing. Tive acesso à edição de 1993, que uso neste trabalho. Do original: *You should see this bitterly ironic little fantasy and it would not be difficult to defend the statement that, aside from its limitations of production and performance, this is the most beautiful and most interesting play in the English language now to be seen in New York*.

⁹ Produzida pelo grupo a que Millay pertencia, o Provincetown Players, cuja sede naquele momento, denominada Provincetown Playhouse, até hoje existe na rua Macdougall, 133, em Greenwich Village.

¹⁰ Embora não haja gravação, foi adaptada por Larry Alan Smith e apresentada no American Chamber Opera Company em 1986, conforme consta em registro de um artigo de 12 de fevereiro de 1986 no *New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1986/02/12/arts/music-aria-da-capo.html>>. Acesso em 13 jan. 2024.

Edna St. Vincent Millay foi uma renomada poeta estadunidense do início do século XX, chegando a ser contemplada pelos prêmios Pulitzer e Frost Medal. Também foi atriz, dramaturga e colaboradora de publicações como a revista *Vanity Fair*. Notória boêmia, poligâmica e bissexual, não fazia a menor questão de esconder seus valores, utilizando-os, pelo contrário, como emblemas que a tornaram conhecida e influente em seu círculo social, por representar uma espécie de “New Woman”, uma mulher incrivelmente independente (Rankin, 2023, p. 2), o que também se refletia em temáticas que ela explorava em sua obra. Ainda que essa postura não fosse excepcional na conjuntura das vivências das artistas mulheres de meados dos anos de 1920¹¹, sobretudo em Nova York, era obviamente algo que gerava atritos naqueles tempos, e efetivamente prejudicava a recepção da obra de muitas dessas artistas por uma parte da crítica, bastante misógina. É o caso de Millay, e também o de muitas de suas contemporâneas, a exemplo de Amy Lowell (1874–1925), Sara Teasdale (1884–1933), Louise Bogan (1897–1970), Laura Riding Jackson (1901–1991), Elinor Wylie (1885–1928), Dorothy Parker (1893–1967), Zelda Fitzgerald (1900–1948), Susan Glaspell (1876–1948), Djuna Barnes (1892–1982)¹², entre outras.

¹¹ Em *Performing women and modern literary culture in Latin America*, Vicky Unruh, professora da Universidade do Kansas (EUA), discorre sobre a performatividade de mulheres artistas do início do século XX, como espécie de estratégia para se colocar no mundo, posturas performáticas de suas vivências pessoais que precisavam assumir publicamente para participar de uma cultura literária em que não eram bem-vindas. Também é em meados dos anos 1920 que despontam as “flappers”, mulheres que assumiam um comportamento de deliberado combate aos estereótipos de gênero em voga.

¹² Sobre Bogan, Lowell, Millay, Jackson, Teasdale e Wylie, no capítulo intitulado “Gendered Modernism”, Christopher Beach afirma em seu *The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry* que elas foram negligenciadas por antologistas e críticos para serem redescobertas posteriormente (Beach, 2003, p. 72). É possível vislumbrar um pouco do entrelaçamento entre vida e obra de muitas dessas autoras no capítulo intitulado “Depois da guerra”, em *Os anos 20*, autobiografia de Edmund Wilson traduzida por Paulo Henriques Britto pela editora Companhia das Letras (Wilson, 1987, p. 53). Para um maior aprofundamento em Parker, sugiro ler *Dorothy Parker: what fresh hell is this?* (1989), biografia escrita por Marion Meade, que também editou o livro *The portable Dorothy Parker* (2006), ambos publicados pela editora Penguin Books. Quanto a Zelda Fitzgerald, duas grandes referências de estudos a seu respeito são: a biografia *Zelda* (1970), publicada pela editora Harper & Row, aclamado trabalho da biógrafa Nancy Milford, que também se tornou uma importante biógrafa de Millay; e, no Brasil, a tese de doutorado no campo dos Estudos da Tradução de Marcela Lanius, “*Outros nomes para uma rosa*”: *Zelda Sayre Fitzgerald em tradução* (2021), pela PUC-Rio. Em relação a Glaspell e Barnes, duas integrantes do mesmo grupo de teatro de Millay, sugiro ler *Women writers of the Provincetown Players: a collection of short works* (2009), de Judith E. Barlow, que saiu pela Excelsior Editions. Também falarei um pouco mais sobre elas, bem como pontuarei outras referências a seu respeito nesta dissertação.

Em *Edna St. Vincent Millay: artisan of violent feminine agency* (2014), Carolina Galdiz ressalta uma dura pontuação da crítica literária estadunidense acerca da obra de Millay. John Crowe Ransom (1888–1974) “condenou o trabalho de Millay como sendo ‘intelectualmente subdesenvolvido’, um ‘exercício sentimental e feminino’ no seu artigo de 1937 intitulado ‘The poet as woman’”¹³ (Galdiz, 2014, p. 4). É interessante pontuar que John Crowe Ransom é um legítimo representante do New Criticism, movimento que pautou a crítica literária dos Estados Unidos na época em que Millay viveu, exercendo e irradiando forte influência sobre o gosto estético de leitores. Também é Galdiz que ressalta uma certa camada de preconceito misógino nas pontuações de Christopher Beach acerca da leitura injusta que John Crowe Ransom faz de Millay. No subcapítulo intitulado “Edna St. Vincent Millay and the feminist lyric”, que faz parte do capítulo “Gendered modernism”, do livro *The Cambridge introduction to twentieth-century American poetry*, de 2023, Beach afirma:

O ataque de Ransom foi injusto: embora seja verdade que Millay permaneceu relativamente tradicional em seu estilo poético e escreveu em uma linguagem mais emocionalmente expressiva do que intelectualmente desafiadora, ela foi uma poeta extremamente talentosa e uma figura literária e cultural fundamentalmente importante da década de 1920¹⁴ (Beach, 2003, p. 74).

Galdiz destaca que na realidade Christopher Beach caracteriza o trabalho de Millay como algo “estereotipadamente feminino”, e qualifica-o como uma ‘linguagem mais emocionalmente expressiva do que intelectualmente desafiadora’¹⁵ (Galdiz, 2014, p. 4), associando, portanto, a ideia de feminilidade atribuída a Millay a uma conotação pejorativa de que sua linguagem se expressa muito emocionalmente e pouco intelectualmente, mentalidade tipicamente misógina.

¹³ John Crowe Ransom condemned Millay’s work as being ‘intellectually underdeveloped’ and a ‘sentimental and feminine exercise’ in his 1937 article titled ‘The Poet As Woman’.

¹⁴ Ransom’s attack was unfair: while it is true that Millay remained relatively traditional in her poetic style and wrote in an idiom that was more emotionally expressive than it was intellectually challenging, she was an extremely talented poet and a centrally important literary and cultural figure of the 1920s.

¹⁵ Christopher Beach’s *Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry* categorizes her work as stereotypically feminine, calling it an ‘idiom that was more emotionally expressive than it was intellectually challenging’.

Essas e outras problemáticas demandam atenção para serem mais bem compreendidas. Este trabalho é um esforço nesse sentido. Para explicar meu interesse pelo assunto e assim apresentar as motivações que me conduziram às questões da pesquisa e enfim apresentá-la, traçarei um breve percurso de autoanálise. Com isso, pretendo situar a minha voz de pesquisadora, tradutora e poeta que se propõe a um resgate da voz de Millay em diálogo com outras vozes, sobretudo também de tradutoras, pesquisadoras e poetas, que busco enaltecer aqui.

Antes de tudo, cabe dizer que sempre foi natural para mim ler autoras como Edna St. Vincent Millay, pois me interessa entender como funciona a influência da mentalidade de uma mulher na sociedade a partir da literatura feita por mulheres. Interessa-me investigar também como uma autora que possui um nítido contorno de projeto estético de vida em sua obra — o que pretendo demonstrar ao longo desta dissertação —, é tão pouco conhecida; ao menos, em nosso país. Afirmo isso com base não apenas em meu termômetro pessoal, no fato de que tenho poucos conhecidos que conhecem a sua obra, mas apontando também para o mercado editorial brasileiro — para a inexistência de trabalhos dela em circulação até meados de 2022, ressaltando-se poemas isolados que foram traduzidos de maneira esparsa ao longo do tempo, publicados em obras que estão em sua maioria fora de catálogo — e para dois breves levantamentos. Em busca por assunto, utilizando-me da palavra-chave “Edna St. Vincent Millay” na plataforma lattes do CNPQ, encontrei apenas nove pesquisadores trabalhando academicamente com a obra de Millay, contando comigo. Já em levantamento realizado no blog que é um referencial sobre o tema, Poesia Traduzida no Brasil, coordenado pela pesquisadora, professora e tradutora Marlova Assef, da Universidade de Brasília, deparei-me com o seguinte resultado. Millay foi localizada somente no livro *Poesia traduzida*, que é uma reunião de traduções feitas por Carlos Drummond de Andrade, publicado pela Cosacnaify em 2011, e no livro *Do jeito delas: vozes femininas de língua inglesa*, antologia de poemas selecionados e traduzidos por Jorge Wanderley, publicado em 2008 pela editora 7Letras. Quando, por curiosidade, realizei uma busca por T. S. Eliot na plataforma lattes do CNPQ, encontrei pelo menos 204 resultados de pesquisas realizadas sobre ele no Brasil. No blog Poesia Traduzida no Brasil, deparei-me com pelo menos treze obras catalogadas a seu respeito. Ao buscar por Ezra Pound na plataforma lattes do CNPQ, encontrei 83 resultados. No blog Poesia Traduzida no Brasil, achei o registro de oito obras catalogadas sobre ele.

O que desejo, em meu íntimo, é observar a influência de vozes como a de Millay ecoando em minha própria voz: como se dão seus reflexos em mim, dado o meu contexto social e as minhas circunstâncias pessoais, também em busca da minha própria voz literária como um projeto estético de vida. Assim, enxergando-me politicamente em nosso sistema literário, creio que existe a possibilidade de traçar em mim uma espécie de genealogia a partir dessa investigação de vozes como referências, o que, obviamente, é um projeto pessoal, mas que se torna maior, um projeto coletivo, por me mobilizar a iniciar pesquisas como esta, sempre em diálogo com outras vozes. Na mesma medida em que me é natural buscar essas referências, incomoda-me que, para me deparar com o trabalho de escritoras como Millay em nosso país, eu precise fazer um esforço que me parece algo maior do que normalmente faria para encontrar o trabalho traduzido de alguns de seus pares, artistas homens, que ainda são muito mais estudados, traduzidos e referenciados, conforme se demonstra pelos dois breves levantamentos que apontei.

Inquieta com tudo isso, a princípio, formulei algumas perguntas de pesquisa:

- 1) Por que Edna St. Vincent Millay se encontra na periferia de um cânone literário modernista, embora seja contemporânea de autores que forjaram esse cânone? Será que ela foi, de alguma maneira, preterida por ser mulher, por seu comportamento pouco convencional em relação a papéis de gênero socialmente atribuídos a mulheres, sobretudo em sua época?
- 2) Por que sua obra é pouco conhecida no Brasil e como posso ser uma agente na reversão desse quadro?

No decorrer do primeiro ano do meu mestrado, fui de certa forma surpreendida e tive de repensar meu caminho em relação aos argumentos que utilizaria para desenvolver hipóteses que respondessem a essas questões. Cito alguns eventos e algumas de suas implicações em mim de maneira diacrônica e sucinta, para explicar o novo trajeto que esta pesquisa tomou.

No primeiro semestre de 2022, foi publicada a antologia *Poemas, solilóquios e sonetos*, organizada por Bruna Beber. Trata-se da primeira antologia organizada da poesia de Edna St. Vincent Millay traduzida no Brasil. Ela possui um recorte que abrange somente os primeiros livros de Millay, mas, sem dúvida, constitui um marco, além de um material riquíssimo para a minha pesquisa. Entretanto, tinha iniciado meu mestrado pensando em organizar a primeira antologia de Millay em nosso país, por sentir falta de uma publicação como essa

acessível a leitoras como eu, com o intuito de suprir o que até então era uma lacuna no nosso mercado editorial. Então, parei para repensar esse plano e comecei a me interessar pela dramaturgia produzida por ela.

De todo modo, amparada por uma bibliografia que se utilizava, sobretudo, de uma perspectiva feminista nos âmbitos da crítica literária de poesia e da tradução de autoras mulheres, seguia com minhas hipóteses de que Millay sofreu um apagamento de seu trabalho no decorrer da história por ter sido sobrepujada por uma ideia de cânone modernista estruturada em valores misóginos, dado que essa autora, em particular, não obstante sua inquestionável contribuição para a poesia em língua inglesa, chegando a ser contemplada pelas premiações do Pulitzer e da Frost Medal, foi pouco estudada e pouco traduzida mundo afora, ao menos em comparativo com seus pares homens, como mencionado anteriormente no exemplo da quantidade de trabalhos a seu respeito publicados no Brasil, ou de trabalhos dela traduzidos, em comparativo com os de seus pares, artistas homens. Eu suspeitava que isso provavelmente se devia a seu histórico pessoal de engajamento na militância na onda sufragista¹⁶ e à sua conduta de maneira geral diante da vida.

No segundo semestre de 2022, estudei, pela primeira vez, um pouco da obra de Helen Vendler, crítica literária estadunidense e inesgotável teórica em estudos sobre poesia; um divisor de águas, para mim¹⁷. Em seu livro *The ocean, the bird and the scholar: essays on poets and poetry* (2015), deparei-me com o seguinte trecho, do ensaio “Being a critic”, que consta na introdução: “Sou mais crítica do que pesquisadora, uma leitora e escritora mais tomada por textos do que por contextos” (Vendler, 2015, p. 3)¹⁸. Para Vendler, quando da análise de um poema, é possível auferir seu valor, ou seja, a sua qualidade, e, conseqüentemente, avaliar sua permanência no tempo e sua universalidade, pressupostos que, sem dúvidas,

¹⁶ Para um melhor entendimento das ondas feministas, ler o artigo de Martha Weinman Lear, “The second feminist wave”, publicado no *New York Times* em 1968, referenciado ao final deste trabalho.

¹⁷ É engraçado lembrar que, na minha entrevista do processo seletivo de ingresso no mestrado do PPGEL da PUC-Rio, mencionei que uma das minhas principais motivações em relação a essa pesquisa era o desejo de que autoras mulheres fossem tão conhecidas quanto seus pares homens, e citei o exemplo de que desejava que houvesse uma crítica literária mulher tão conhecida quanto Harold Bloom. Meu atual orientador, que estava presente na banca de entrevistadores, respondeu que existia Helen Vendler. Contudo, naquele momento, eu não conhecia o trabalho de Vendler; nem nunca tinha ouvido falar dela, o que, portanto, respaldava a minha fala.

¹⁸ *I'm a critic rather than a scholar, a reader and writer more taken by texts than by contexts.*

guiam a canonização de uma obra, de acordo com evidências que se encontram em sua estrutura técnica.

Paulo Henriques Britto (Britto, 2012), de certa maneira, alinha-se a Vendler em sua opinião sobre isso. Em conversas com ele, que é meu orientador, fui direcionada a refletir sobre casos como o de Elizabeth Bishop (1911–1979) e Marianne Moore (1887–1972), poetisas canônicas que são consideradas expoentes da poesia modernista de língua inglesa. Ora, o que essencialmente as diferenciava de Millay?

Seria possível argumentar que Bishop e Moore escreveram de modo mais profícuo em um momento em que a escrita de Millay era considerada antiquada, bem como argumentar também sobre as mudanças circunstanciais no estilo de vida nos Estados Unidos, com o advento do cinema falado, com a ascensão dos musicais da Broadway, com a moda das radionovelas etc. Todas essas transformações sociais certamente influenciaram na mudança pelo apreço estético dos leitores de poesia. No entanto, esses detalhes servem apenas para ressaltar uma evidência central: o que diferenciava Millay de Bishop e de Moore era essencialmente a própria escrita. Será que ainda faz sentido explorar o aspecto da misoginia da recepção crítica quando evidenciamos esses pontos?

Millay nutria apreço pelas formas tradicionais, diferentemente do que vinha sendo protagonizado por poetisas conhecidas e conhecidos por serem famosos modernistas, a exemplo de Elizabeth Bishop, Marianne Moore, Ezra Pound (1885–1972), T. S. Eliot (1888–1975), Wallace Stevens (1887–1972), E. E. Cummings (1894–1962), entre outros.

Nada disso retira a importância de Edna St. Vincent Millay para a poesia de língua inglesa diante de seus pares. Tampouco a retira de dentro do grande guarda-chuva teórico que engloba cronologicamente o momento do modernismo; nem, ainda, diminui o peso que a crítica misógina a incutiu, contribuindo para marginalizar seu trabalho.

Quando observo o conjunto da obra de Millay munida dessas informações, passo a constatar que ela permaneceu a vida inteira avessa às revoluções formais protagonizadas pelos expoentes modernistas que eram seus contemporâneos. O seu apego às formas tradicionais faz parte de seu projeto estético. Mesmo quando se utilizava de versos livres, que, no seu caso, jamais foram de todo desprovidos de formalismos técnicos, uma vez que eram, em geral, mais atrelados a padrões

fonéticos de acentuação – a musicalidade, prosódia, ou “meloquia” –; ou quando escrevia peças de teatro – em *Aria da capo*, há um padrão de estruturação das falas em versos semilivres, com poucas rimas, mas em ritmo predominantemente iâmbico, seguindo a tradição do drama em verso, que remete, por exemplo, a Shakespeare – Millay não se desfez daquilo que, entre outros fatores, singularizou sua voz: o fato de que se utilizou de formas tradicionais durante toda a sua obra.

Ao mencionar Shakespeare no Brasil, aliás, talvez por minha inquietante busca pelo reconhecimento do trabalho realizado por mulheres, de imediato penso em Barbara Heliadora¹⁹. Em “Meus motivos para traduzir Shakespeare”, presente em *Palavra de tradutor: reflexões sobre a tradução por tradutores brasileiros*, em organização de Marcia A. P. Martins e Andréia Guerini, Heliadora afirma: “Se o tradutor prestar atenção à forma usada pelo autor, ele facilmente perceberá uma série de aspectos já reconhecidos por estudiosos como típicos do poeta.” (Heliadora, 2018, p. 182²⁰). Dela colho este ensinamento para conduzir esta pesquisa, uma vez que a tradição shakespeareana é uma forte influência na composição do trabalho de Edna St. Vincent Millay.

Pensando em tudo isso, tive interesse em conhecer a dramaturgia de Edna St. Vincent Millay. E ao levar em conta também a recente tradução da primeira antologia poética de Millay no Brasil, que ainda está em um estágio de recepção incipiente, apresentando-a como poeta ao público leitor brasileiro, decidi que seria mais proveitoso neste momento inclinar-me sobre o seu teatro, também a fim de trabalhar com uma obra inédita de Millay, que pudesse apresentar a sua faceta dramaturgica para o nosso país.

Assim, de modo a pensar proposições que tangenciem hipóteses para as minhas questões de pesquisa, formulo mais perguntas, e, ainda, reflito também sobre os desafios tradutórios que se interpõem no ofício da tradução de teatro de uma poeta que se importa enormemente com a arquitetura formal de seu trabalho.

¹⁹ Destaco que Barbara Heliadora é filha da primeira poeta tradutora de Edna St. Vincent Millay no Brasil, Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça, que também foi a primeira mulher tradutora de Shakespeare no Brasil.

²⁰ Do original, em: “My reasons for translating Shakespeare. *Ilha do Desterro*, n. 36, p. 219-236, jan./jun. 1999. Neste trabalho utilizo a tradução de Anelise Reich Corseuil, publicada em 2018 na referida organização de Marcia A. P. Martins e Andréia Guerini, que referencio ao final desta dissertação.

Toda esta minha pesquisa parte também de um ponto inicial de busca por justiça atrelada à condição de escritoras que me parecem um tanto injustiçadas. É o caso de Edna St. Vincent Millay, que defendo ter um projeto estético de valor que permeia toda a sua vida, refletindo-se em sua obra, que ainda não é tão explorada nesse sentido. Com o intuito de sustentar uma nova hipótese agora, a de que Millay é uma autora que efetivamente não deseja se sujeitar às regras pré-estabelecidas de movimento nenhum, nem romântico nem modernista, mas que deseja transitar entre as tradições, e brincar com as possibilidades livremente a fim de explorar todo seu potencial artístico e criativo, tento investigar sua situação por variadas óticas, fazendo jus aos seus ideais de liberdade para mulheres, bem como apreço técnico por um trabalho da forma na escrita, apaziguando-me assim, de certa maneira, diante da responsabilidade a que me proponho aqui, a de agente ativo no resgate de seu trabalho.

Penso ser imprescindível nesta pesquisa abordar um referencial teórico que trate das consequências da Virada Cultural no campo dos Estudos da Tradução. Assim, discorro um pouco sobre André Lefevere e sobre estudos feministas de modo a discorrer sobre a importância desse aparato no resgate de autoras como Millay, buscando oferecer uma perspectiva atual sobre sua obra em nosso país. Destaco que para desenvolver uma leitura crítica atual e em consonância com os estudos literários feministas, destaco o paralelo que busco traçar com o ensaio *O riso da Medusa* (Cixous, 2022), de Hélène Cixous, por considerá-lo um marco dos estudos feministas que sobrevive à passagem do tempo, tendo sido, inclusive, revisitado pela autora em 2010, e recepcionado pela primeira tradução brasileira em nosso sistema literário somente em 2022.

Além disso, pretendo me amparar em um referencial teórico que, sobretudo, possa dar conta das especificidades da tradução do teatro dessa autora, comparando-as, quando julgar necessário, com as especificidades da tradução de poesia, a fim de me munir de ferramentas facilitadoras para a proposta tradutória que quero apresentar.

Trago também algumas ponderações sobre a biografia de Edna St. Vincent Millay, uma vez que analisá-la é fundamental para este trabalho, a fim de tentar compreender melhor suas opções em termos de forma e estilo, apresentando em seguida o seu legado, sem deixar de lado também a menção aos tradutores de maior

destaque que se interessaram por ela no Brasil até o surgimento de sua primeira antologia traduzida em nosso país.

Antes de falar da peça em si, exploro ainda de onde vem a tradição do drama em verso na cultura ocidental e tento analisar um pouco as possíveis referências mais próximas de Millay – quais foram suas influências e como isso me direciona para entender qual é a sua proposta estética nesse trabalho? De que modo posso colocá-la em perspectiva diante de outras propostas em voga?

Depois, faço efetivamente uma análise mais detida da peça. Dessa maneira, busco expor o que penso ser seus desafios tradutórios e quais estratégias posso utilizar para superá-los. Entre eles destaco a necessidade de reprodução da forma original utilizada por Millay, que colhe suas referências de diversas fontes, importantes para a compreensão do seu trabalho nesse drama, o que busco demonstrar, diante da conjuntura social em que essa peça foi criada, bem como da singularidade de sua autora.

Por fim, apresento a tradução com comentários mais específicos em notas. Para isso, utilizei-me do modelo de notas finais adotado por Ana Cristina Cesar em sua tradução anotada de “Êxtase (Bliss)”, conto da autora neozelandesa Katherine Mansfield, que a poeta traduziu entre os anos de 1979 a 1981 na tese que desenvolveu na Universidade de Essex e pela qual recebeu o título de “Master of Arts, with distinction” (Cesar, 2016)²¹.

Para fundamentar minha escolha nesse sentido, antes de tudo, cabe pontuar que este trabalho se constitui de uma dissertação com uma tradução comentada e anotada da peça *Aria da capo*. Conforme fortuna crítica a respeito do tema, há quem considere que não existe diferença entre os dois modos de tradução. É o caso de Williams e Chesterman, conforme nos demonstra Zavaglia, Renard e Janczur, em “A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção”:

Williams e Chesterman, em sua obra *The Map*, no item “Areas in Translation Research” e no subitem “Texts analysis and Translation”, trazem *translation with commentary* e *annotated translation* como formas de nomear esse mesmo gênero textual. Segundo os autores, “uma tradução com comentários (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva e que o tradutor traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário a respeito de seu processo de tradução”. Nesta citação, “tradução com comentários” é tratada como sinônimo de

²¹ Utilizo a versão publicada em *Crítica e Tradução*, que saiu pela Companhia das Letras em 2016, referenciada ao final deste trabalho.

“tradução anotada”, que aparece entre parênteses como uma explicação. (Zavaglia; Renard; Janczur, 2015, p. 333)²²

No entanto, também há quem considere que existem distinções entre essas duas designações, entendendo que comentário e nota não são sinônimos, opinião com a qual hoje me coaduno. É o caso de Gilles Jean Abes em “Reflexões sobre a tradução comentada como gênero acadêmico”: “(...) no que tange à tradução comentada e anotada, no âmbito acadêmico, devemos distingui-las se associarmos o comentário a uma análise crítica do processo tradutório e a uma reflexão sobre determinados procedimentos. A nota é antes um espaço de expressão do comentário” (Abes, 2023). Além disso, a revista *Palimpsestes* publicou um volume especial que traz várias discussões sobre o tema no ano de 2007, intitulado “De la traduction comme commentaire au commentaire de la traduction”. Nesse volume se encontra, entre muitas colaborações importantes, a posição de Pascale Sardin, que, em diálogo com Ladmiral, Berman, Steiner e Derrida, destaca a função exegética da nota do tradutor, de modo a chamar a atenção do leitor para contemplar “a beleza do gesto tradutório”, ou melhor, de modo a prestar “um breve esclarecimento necessário à inteligibilidade de um texto” (Sardin, 2007, p. 122-136)²³

Pelo fato de que o propósito principal aqui é apresentar uma tradução comentada em notas, esmiuçando ao máximo as informações de modo a facilitar o entendimento da peça, ao final de toda a análise crítica feita ao longo da dissertação, ficou convencionalizado que o título do trabalho destacaria esse propósito.

Dito isso, a referência a Cesar não é aleatória, dado que se tornou conhecida a estratégia criativa dela de pôr em diálogo os seus ofícios de tradutora, de pesquisadora e de poeta, de acordo com estudos que também se tornaram referência no tema: o de Flora Süssekind, em *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (Süssekind, 2016); e o de Maria Lucia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (Camargo, 2003).

²² A tradução do trecho de Williams e Chesterman foi feita por Zavaglia, Renard e Janczur.

²³ *Plus que la question de sa necessite toujours débattue, c'est des possibles qu'elle ouvre qui doit retenir notre attention, car c'est celle-là qui fait la beauté du geste traductif.*

Penso que dessa maneira coloco em prática uma estratégia feminista de valorização de autoras, de pesquisadoras e de tradutoras, pois o cuidado com os paratextos é uma ferramenta importante para enaltecer a meticulosidade desse resgate. Amparo-me em um aparato teórico que parte das ideias apresentadas no artigo “Tradução feminista: contextos, práticas e teorias”, de Luise von Flotow (Flotow, 2021), em tradução de Ofir Bergemann de Aguiar e de Lilian Virginia Porto, e no artigo “Gênero e a metafórica da tradução”, de Lory Chamberlain (Chamberlain, 1998), em tradução de Norma Viscardi.

Assim, além de valorizar o trabalho de Millay ao traduzi-la, uma vez que o coloco em evidência e o apresento para quem não o conhece, valorizo também a minha agentividade nesse processo, sem ignorar antecessoras e outras agentes que surgem e acrescentam riqueza de informações a esse trabalho.

Na condução desta pesquisa, durante a tradução da peça, faço uso do exame sistemático dos diversos níveis de linguagem presentes no texto. Aspectos literários, rítmicos, sonoros, visuais, linguísticos e paralinguísticos são levados em consideração. É necessário valorizar tanto o texto escrito quanto o texto cênico. Uma vez ciente de que Millay inicialmente o encenou, para somente depois o publicar, entendo que o texto dramático não pode prescindir do cênico. Também apresento uma investigação exploratória dos desafios tradutórios apresentados.

Por fim, destaco que a metodologia desta pesquisa se ampara em ampla utilização de referências dispostas em textos de artigos, livros e sites, baseada em análise qualitativa, aplicada e explicativa, a nível biográfico e crítico de material encontrado em acervos físicos e virtuais.

2 *Da capo*

Nós, aquelas que estão sempre retornando,

Hélène Cixous²⁴

2.1. **Estudos Culturais e Estudos Feministas**

A Virada Cultural é uma mudança de paradigma epistemológico que ocorre com o advento da posição de destaque da cultura para pensar o mundo. Assim surgem os Estudos Culturais como área interdisciplinar com enfoque na cultura. Isso se dá no contexto das teorias pós-colonialista, pós-estruturalista e pós-modernista em conjunto com o despertar de interesses pelos Estudos Culturais. Conforme Luise von Flotow, “todo o projeto pós-estruturalista de questionamento das narrativas mestras, de desafio das verdades definitivas e de exploração da relatividade no significado forçou a tradução a tornar-se uma atividade criativa” (Flotow, 2021, p.506).

Assim, no campo dos Estudos da Tradução, os Estudos Culturais passam a ser propostos como novo fenômeno intelectual capaz de examinar o ofício tradutório para além de uma operação exclusivamente linguística. A partir de então, passou-se também a questionar a noção de equivalência que predominava pela perspectiva prescritivista²⁵, ou seja, que tomava os textos por um viés essencialista da linguagem.

Conforme Mona Baker, “a razão pela qual essa nova abordagem” passou a ser “apresentada como uma alternativa aos modelos derivados da linguística”, que, segundo ela, são “insuficientes mesmo quando incorporam adequadamente o conceito de cultura em suas análises – é que os estudos culturais não se preocupam apenas em priorizar as questões culturais propriamente ditas”. Para Baker, “uma

²⁴ Excerto de *O riso da Medusa* (Cixous, 2022, p.47).

²⁵ Importante frisar que este trabalho não parte de uma visão prescritivista de leitura. Nenhum dos termos a serem abordados devem ser lidos sob essa conotação.

das principais características desta disciplina (...), é a forte dimensão política” (Baker, 1999, p. 15-16)²⁶.

Desse modo, a influência da Virada Cultural no âmbito dos Estudos da Tradução levou a um questionamento sobre a posição de isenção do tradutor no processo tradutório, o que abriu possibilidades para novas abordagens que levantariam questões a se projetarem além da superfície linguística dos textos. Os aspectos culturais, sociais, ideológicos e históricos da tradução passaram a figurar como fatores fundamentais nas tomadas de decisões tradutórias. Assim, dá-se o encontro entre Estudos Feministas e Estudos da Tradução, uma vez que os Estudos de Gênero passaram a apontar mais enfaticamente a natureza patriarcal característica do caráter gendrado da linguagem.

Por caráter gendrado da linguagem, entendo ser aquilo que diz respeito à estrutura patriarcal que se impõe na linguagem como uma espécie de construção psico-sócio-cultural por meio de uma mentalidade predominante que historicamente sobrepuja mulheres em uma dada sociedade. Logo, uma perspectiva feminista da linguagem busca subverter essa lógica, não necessariamente adotando posturas radicais de marcação de designativos de gênero feminino em prejuízo da ideia de masculino universal, por exemplo, atitudes que são-bem-vindas, desde que, a meu ver, não operem pela mesma lógica patriarcal, de maneira impositiva, sexista, prescritivista, excludente; mas sobretudo esteja atenta e ciente sempre de que essa influência da perspectiva patriarcal sobre a linguagem e, conseqüentemente, sobre a nossa mentalidade existe e de que, portanto, é necessário buscar caminhos para superá-la na medida de nossas possibilidades.

No caso deste trabalho, que é de cunho acadêmico e que, portanto, demanda o uso obrigatório da norma consensualmente tida como culta em língua portuguesa no Brasil hoje, a minha maneira de subverter esse imperativo que chamo de psico-sócio-cultural do caráter gendrado da linguagem reside no próprio escopo desta pesquisa, que requer que eu me coloque como agente em diálogo com demais agentes para resgate e divulgação da obra de Edna St Vincent Millay, localizando o meu vocabulário e me situando como sujeito em primeira pessoa, de maneira respeitosa com a minha trajetória e com a trajetória de colegas e possíveis leitoras

²⁶ Tradução de Marcia A. P. Martins e Patricia Broers-Lehmann.

e leitores. Espero assim fazer jus à história constitutiva de nossas identidades por meio de nossas linguagens, registros que utilizo para me comunicar e me entender com demais agentes neste sistema. O objetivo é o de forjar vínculos colaborativos de maneira interseccional, no convívio e respeito mútuo entre alteridades. Também pontuo a necessidade dessa espécie de prudência, ou de não radicalização da performatividade da linguagem nesta dissertação – ainda que alguma performance na linguagem seja imprescindível e se faça visível –, por uma questão ética, pelo fato de que Millay é uma autora pouco conhecida e pouco estudada em nosso país. A maneira como a apresento deve estar acessível ao maior número de pessoas. Em um país imenso e plural como o nosso, opto de maneira consciente pela adoção de uma atitude que penso ser a mais democrática nesse sentido. É possível identificar a minha voz na análise e na tradução que faço. Nem eu nem os demais agentes aos quais recorro somos invisíveis neste processo. Mas o meu intuito é que a voz de Edna St. Vincent Millay se faça ouvir pelo maior número de brasileiras e brasileiros que sejam possíveis leitores de sua obra, bem como deste trabalho. Conforme Luise von Flotow, “a tradutora feminista (...) não somente confronta os aspectos ELE/Homem da linguagem convencional, mas intervém no texto de muitas outras maneiras” (Flotow, 2021, p. 506).

Luise von Flotow também afirma que “a tradutora feminista, seguindo o exemplo das escritoras feministas que traduz, deu-se permissão para tornar seu trabalho visível, discutir o projeto criativo no qual está engajada, conspirar com as escritoras que traduz e desafiá-las” (Flotow, 2021, p. 498)²⁷. Em suplemento, prefácios, notas de rodapé e sequestro, estratégias que ela aborda, é possível realizar essa operação tradutória feminista.

Suplemento seria a compensação das diferenças entre as línguas, aquilo que constitui uma “ação voluntarista” sobre o texto (Flotow, 2021, p. 499). Um exemplo citado por Luise von Flotow é o da tradução de *L'Euguélionne*, de Bersianik, feita por Scott. No contexto em que a política do aborto era discutida, surgiu a frase: “Le ou la coupable doit être punie”²⁸. Da maneira como está, enfatiza-se a punição da mulher pelo aborto, em vista do fato de que o “e” no particípio passado do verbo

²⁷ Tradução de Ofir Bergemann de Aguiar e de Lilian Virginia Porto.

²⁸ Da nota das tradutoras: “O ou a culpada deve ser punida”.

designa o gênero feminino de quem sofre a ação. Mas esse detalhe não se traduz literalmente na língua inglesa. Então a solução de Scott é pela estratégia de suplementar o texto-fonte, intervindo em outra parte do texto: “The guilty one must be punished, whether she is a man or a woman.”²⁹

Em relação ao uso de prefácios e notas de rodapé, que é especificamente a estratégia feminista mais importante para esta dissertação. Luise von Flotow afirma que nessa estratégia há “um forte veio didático” (Flotow, 2021, p. 501). Ela também expõe que:

Tem-se tornado quase rotina, para as tradutoras feministas, refletirem sobre seu trabalho, em um prefácio, e ressaltarem sua presença ativa no texto, em notas de rodapé. A tradutora modesta, discreta, que produz uma versão fluente, legível, do original, na língua-alvo, tornou-se coisa do passado. Conforme afirmou Godard, a tradutora feminista busca exibir sua assinatura em itálico, nas notas de rodapé e nos prefácios, deliberadamente *womanhandling*³⁰ o texto e ativamente participando da criação do significado³¹. (Flotow, 2021, p. 500-501)

Nessa prática de valorizar a tradução por meio de notas e de outros paratextos, a tradutora vai além do “convencional”; ela “é a cúmplice da autora, uma vez que “mantém a estranheza do texto-fonte e busca, ao mesmo tempo, comunicar seus múltiplos significados que, de outra forma, estariam ‘perdidos na tradução’” (Flotow, 2021, p. 501).

Em relação ao sequestro, que é uma estratégia feminista paradigmática, possivelmente pela violência da sua intervenção, que constitui “uma apropriação do texto cujas intenções não são feministas, pelas tradutoras feministas” (Simon apud Blume, 2010), Luise von Flotow ressalta o caráter de “correção” como um trabalho de “feminização deliberada do texto-alvo pela tradutora” (Flotow, 2021, p. 504). Como dito e já explicado anteriormente, optei por não fazer uso dessa estratégia na presente dissertação. Mas acho importante pontuá-la aqui por ser muito

²⁹ Da nota das tradutoras: “O culpado deve ser punido, seja ela um homem ou uma mulher”.

³⁰ Em nota das tradutoras: “manipulando como mulher”

³¹ Luise von Flotow cita o seguinte artigo de Barbara Godard: GODARD, Barbara. “Theorizing feminist discourse/translation”. *Mapping literature, the art and politics of translation*, David Homel and Sherry Simon, Montreal: Vehicle Press, 1988.

representativa do que vinha sendo feito no início das discussões em torno das traduções feministas, em especial, pelas tradutoras canadenses.

Lori Chamberlain (1998), por sua vez, em críticas ao termo “belas infiéis”, criado por Gilles Ménage, pontua a natureza misógina desse termo, que se pauta em uma ideia antiquada de que as mulheres, quando belas, seriam infiéis, assim como, segundo ele, seria a tradução. Desse modo, ela problematiza também o senso comum da ideia de subordinação da tradução à concepção de texto original, como se fosse possível reproduzi-lo em sua totalidade, não obstante isso deva ser uma meta a se buscar. Chamberlain sugere, como estratégia tradutória feminista que supera essas questões, a valorização de paratextos como prática de produção textual, o que colabora para dar visibilidade a tradutoras.

Ressalve-se que essa estratégia não é adotada exclusivamente por tradutoras feministas. Como mencionado na introdução, Pascale Sardin afirma que as notas com comentários possuem um caráter exegético que retira o olhar do texto traduzido em si para conduzi-lo para a operação crítica realizada na tradução, o que a valoriza: “Sua tarefa consiste, então, em elucidar uma noção cultural e civilizacional; intervir quando se fizer sentir uma lacuna contextual, marcando uma diferença, de modo a reduzi-la”. Logo, a tarefa da nota é de remeter o leitor para o “rodapé” ou de redirecionar seu olhar “para o final do volume”, uma vez que a sua “referência fica fora do texto” (Sardin, 2007, p.121-136)³². Ela diz ainda:

A nota sinaliza um hiato, o jogo diferencial que afeta qualquer texto traduzido. Lugar onde emerge a voz do próprio tradutor, ela trai, o mais próximo possível do texto, o caráter dialógico da tradução e o conflito de autoridade que aí se trama. A nota é escandalosa porque revela que o “desaparecimento ilocucionário do tradutor” (Ladmiral, 1994, p. 230) é somente uma ilusão, que o tradutor nunca se desvanece atrás do autor, mas que pelo contrário, imprime ao texto a sua subjetividade e os pressupostos do contexto sociocultural em que se desenvolve. (Sardin, 2007, p. 121-136)³³

³² *Sa tâche consiste alors à élucider une notion culturelle ou civilisationnelle; elle intervient lorsqu'une lacune contextuelle, marque d'une différence, se fait sentir, et permet de la réduire, de façon visible et objective, par l'appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume. Sa référence est au hors-texte.*

³³ *La note signale un hiatus, le jeu différentiel qui affecte tout texte traduit. Lieu de surgissement de la voix propre du traducteur, elle trahit, au plus près du texte, la nature dialogique du traduire et le conflit d'autorité qui s'y trama. La note est scandaleuse car elle révèle au grand jour que la <<disparition illocutoire du traducteur>> ne s'efface jamais derrière l'auteur, mais qu'il imprime au contraire le texte de sa subjectivité et des présupposés du context socioculturel dans lequel il évolue.*

Contudo, é uma estratégia de valorização da tradução que, quando adotada por uma perspectiva feminista, busca privilegiar as operações linguísticas que enaltecem o trabalho das agentes envolvidas nos contextos de autoria, leitura crítica, pesquisa, resgate e tradução, sem desconsiderar todo o conhecimento já existente a respeito desses ofícios, mas utilizando esse aparato por um viés não prescritivista da linguagem. É o que procuro fazer neste trabalho.

Um exemplo dessa estratégia são os comentários em notas à tradução feitos por Ana Cristina Cesar ao trabalhar com o conto de Katherine Mansfield, o que utilizo como referência para esta dissertação, como já mencionado.

Sobre Cesar, em *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar* (2016), Flora Sússekind opera a crítica como levantamento biográfico para analisar a influência da tradução como crítica e como matéria-prima da escrita poética de Cesar, fazendo o que Silviano Santiago propõe como o necessário a ser feito acerca da escrita de Cesar, na resenha do livro *Escritos da Inglaterra* para o *Jornal do Brasil*: a associação do ofício de tradutora à análise da poesia (Sússekind, 2016, p. 13).

O que Sússekind denomina “versões-em-eco” é o que ela esmiuça na poética de Cesar a partir da influência de outras vozes em sua obra, por intermédio de seu ofício de tradutora, que também influencia em seu ofício de crítica literária. Assim, a partir da tradução do conto de Katherine Mansfield, “Êxtase (Bliss)”, Ana Cristina Cesar desenvolve sua dissertação de mestrado tecendo comentários acerca dos desafios tradutórios dessa obra enquanto a comenta criticamente também em notas, servindo de referência principal para a minha dissertação. Conforme Sússekind: “Se a colagem de vozes, a variação de tom, parecem treinadas (...), sua intensificação e singularização se definem em meio a esse trabalho de tradução de textos cuidadosamente selecionados (...), noutras linguagens” (Sússekind, 2016, p. 23). Além disso, a tradução de “Êxtase (Bliss)”, de Katherine Mansfield, também aparece em sua composição poética. De acordo com Sússekind, em *Inéditos e dispersos*, ocorre uma nítida passagem da tradução à apropriação em um processo de dramatização do lírico por meio da alusão na composição do trabalho poético de Cesar. Um exemplo disso se encontra no texto da seção do livro referente aos anos 1979-82, que começa da seguinte maneira “correr em vez de caminhar”, remetendo ao início do conto de Mansfield, “Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar” (Cesar, 2016, p. 353). Conforme

Süssekind, “(...) não é difícil perceber que a tradução do conto ‘Bliss’, de Katherine Mansfield, teve influência decisiva nesses ensaios poéticos a respeito do ‘êxtase’ (...)” (Süssekind, 2016, p. 23), e prossegue: “Fragmentados, fora de contexto, são esses indícios que servem de ponto de partida para o texto-verbete de Ana Cristina Cesar em torno da expressão ‘bliss’” (Süssekind, 2016, p. 25).

Ainda sobre Cesar, Maria Lucia de Barros Camargo traz no livro *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (Camargo, 2003) a perspectiva da poeta Ana Cristina Cesar como leitora em sua faceta crítica, que se depara com uma busca por referências femininas. Da poeta, Camargo destaca a seguinte citação: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem” (Cesar, 1982, p. 27). E a utiliza como ponto de partida para refletir sobre os ensaios intitulados “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, publicado na revista *Almanaque* em 1979, e “Riocorrente, depois de Eva e Adão”, publicado na revista *Folhetim* em 1982. Conforme Camargo afirma, são textos complementares em que Cesar utiliza de pretext a poesia de outras mulheres para se voltar para falas alheias e para as suas próprias já ecoadas, “num movimento espetacular do texto sobre o texto” (Camargo, 2003, p. 65).

Trouxe essas duas visões sobre a escrita de Cesar como poeta, tradutora e crítica para pensar a importância de um diálogo com ela nesta dissertação, na medida em que retomo o formato de sua dissertação como referência e a enalteço em uma espécie de caleidoscópio de vozes que busco unir em um coro para resgatar a voz de Millay, de modo a colaborar para a sua recepção em nosso país. É uma maneira que encontrei para trabalhar na manipulação de sua fama literária como agente tradutora, nos termos de André Lefevere.

Lefevere localiza-se como um dos mais significativos representantes da vertente do campo dos Estudos da Tradução que valoriza as variantes culturais, históricas e ideológicas no panorama das dinâmicas sociais em que são produzidas as traduções. É interessante atentar para os seguintes pontos em *Tradução, reescrita, e manipulação da fama literária*, obra fundamental para o campo dos Estudos da Tradução na intersecção com os Estudos Culturais:

[...] muitos clássicos feministas “esquecidos” originalmente publicados nos anos 20, 30, e 40 do século 20, foram republicados no final dos anos 70 e 80. O conteúdo dos romances era, supostamente, não menos feminista do que é agora, uma vez que estamos lidando com os mesmos textos. A razão pela qual os clássicos feministas são republicados não se encontra no valor intrínseco dos textos, ou mesmo na (possível) falta desse valor, mas no fato de que eles estão sendo agora editados

sobre o pano de fundo de um impressionante conjunto de crítica feminista, que os anuncia, os incorpora e os suporta. (Lefevere, 2007, p. 14)³⁴

Essa passagem pode fornecer um forte indicativo, para além da confluência de fatores a nível mercadológico³⁵, que explica o fato de que a primeira antologia de Edna St. Vincent Millay no Brasil foi organizada e publicada somente no ano de 2022, quando da efeméride de 130 anos de seu nascimento. Depois da Virada Cultural, os movimentos sociais, como os feministas, passaram a exercer forte influência em variados âmbitos da sociedade.

O início da busca por referências de artistas mulheres de modo a resgatar obras esquecidas pela história é um interessante processo dentro do espectro dos Estudos Literários, bem como da interseccionalidade entre os Estudos Feministas e o campo dos Estudos da Tradução.

Esse processo despontou com força por volta das décadas de 1970 e 1980, e nos alcança ainda hoje. Esse foi o meu próprio caso no início da minha pesquisa sobre Edna St. Vincent Millay, como mencionei na introdução deste projeto. Estamos em um momento propício para esse resgate.

O ensaio *O riso da Medusa*, de Hélène Cixous, originalmente publicado em 1975, do qual retirei a epígrafe aqui utilizada, é um notório exemplo de crítica feminista em atuação para a valorização da escrita de mulheres:

Tempestuosas, aquilo que é nosso se desprende de nós sem que tenhamos nos enfraquecer: nossos olhares se vão, nossos sorrisos escapam, os risos de todas as nossas bocas, nosso sangue escorre e nós nos derramamos sem nos esgotar, nossos pensamentos, nossos sinais, nossos escritos, nós não os guardamos e não temos que nada falte. (Cixous, 2022, p. 47)

Nessa obra, Cixous parte do mito da Medusa, que remete à ideia de castração³⁶, para denunciar a aparente ausência de vozes de mulheres na literatura, evocando a urgência para que essas vozes, que sempre existiram, passem a marcar presença.

³⁴ O texto de Lefevere foi publicado inicialmente em 1992. Foi traduzido no Brasil por Claudia Matos Seligmann e lançado pela EDUSC em 2007.

³⁵ Por exemplo, o fato de que foi também no ano de 2022 que a Yale University Press publicou a reunião dos diários de Edna St. Vincent Millay nos EUA, o que vinha sendo anunciado há meses em plataformas de compra digitais, como a Amazon, gerando um certo burburinho em torno da obra de Millay.

³⁶ Quando “o Homem”, aterrorizado pelas línguas da Medusa, que confunde com serpentes, volta-se de costas para ela e lhe decepa a cabeça, há uma alusão a uma ideia de castração das mulheres.

Além disso, esse mito é historicamente utilizado para atribuir uma ideia de monstrosidade vinculada ao arquétipo das mulheres, que, por não possuírem falo, seriam como monstros que, diante do olhar masculino, revelar-se-iam em sua verdadeira natureza e, portanto, precisariam do domínio desse olhar para serem controladas. Cixous ressignifica o mito, reafirmando a prescindibilidade da validação do olhar masculino para que a escrita das mulheres exista e reverbere em toda a sua potência.

Cixous argumenta que a submissão da mulher ocorre em razão da “colonização” de seu pensamento pela perspectiva “falocêntrica”³⁷, neologismo que designa o ponto de vista masculino através da linguagem.

Para Cixous, a Medusa, que é a única filha mortal entre as três Górgonas, é temida pelos homens porque ela os vê antes que eles tenham tempo de escapar. Logo, desejam matá-la antes que sejam vistos pelo olhar desse demônio alado. E assim os homens fazem com as mulheres, eles querem impedi-las de desenvolver um olhar autônomo, independente deles, por medo desse olhar sobre eles, por isso silenciam-nas e desejam transformá-las em mortas-vivas, sem agentividade. Assim, a monstrosidade da Medusa ao olhar dos homens designa, segundo a leitura de Cixous, a independência de seu olhar.

Embora o panorama literário da escrita de mulheres viesse se libertando de maneira mais enfática da necessidade de uma referência masculina para se firmar, desde meados da década de 1970, *O riso da Medusa* é um ensaio importante que serve quase como um marco por apontar a existência de uma herança cultural ocidental definida pela perspectiva masculina, o que se reflete também na literatura, e que precisa ser superada. Além disso, o texto foi revisitado por Cixous em 2010, que, a partir de então, acrescenta a hipótese de Medusa ser também um corpo *queer*.

Dos Estudos Feministas, colho como fulcral para esta pesquisa o entendimento da necessidade de resgate da obra de escritoras, bem como do significado atribuído a seus trabalhos na tentativa de reconstrução de uma nova historiografia que as contemple.

³⁷ Termos colhidos por Cixous em Jacques Derrida.

Esse resgate do trabalho de Edna St. Vincent Millay vem sendo feito com mais força pelos movimentos feministas no contexto da segunda onda, o que se consolida em meados dos anos de 1990.

Com o advento do novo historicismo e a premissa de que as obras literárias devem ser contempladas no contexto de sua publicação, a segunda onda feminista passa a fazer um resgate de autoras como Edna St. Vincent Millay, preocupando-se com questões como a de sua exclusão de uma ideia de cânone modernista – o que remete justamente às minhas inquietações motivadoras no início desta pesquisa.

Assim, sua obra passa a ser lida na tentativa de lhe fazer justiça frente ao apagamento sofrido por ela em razão de valores misóginos em voga durante a sua vida; valores que teriam se imiscuído em movimentos mais formalistas da teoria literária como o da nova crítica.

Nessa toada, surgem obras notáveis, como a publicação *Millay at 100: a critical reappraisal* (Freedman, 1992), que traz doze ensaios enaltecendo uma leitura de Millay na tentativa de realocá-la nesse lugar de que havia sido marginalizada.

No entanto, em *Aria da capo*, obra que não foi valorizada por esse movimento, surgem mais complicações em torno de Millay e de seu lugar. Por isso, não apenas pela ideia de resgate, mas também para contornar a análise específica dessa peça, escolhi utilizar Hélène Cixous como aporte teórico. Acredito que esse ensaio pode oferecer uma melhor abordagem de *Aria da capo*, e, portanto, uma perspectiva mais atual sobre Edna St. Vincent Millay. Quando, mais adiante, este trabalho se debruçar sobre a peça, a razão dessa escolha ficará mais evidente. Para isso, aqui coloco em perspectiva a seguinte passagem do ensaio *O riso da Medusa*:

Impossível *definir* uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá *teorizar* essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar. (Cixous, 2022, p. 57-58, grifo da autora)

Ponho em perspectiva também mais algumas questões atinentes às forças em jogo na cristalização, promoção e apagamento de uma determinada poética³⁸, abordando alguns conceitos-chave dos estudos culturais preconizados por André Lefevere, de modo a viabilizar mais algumas reflexões sobre o caso estudado.

Para Lefevere, a tradução é um produto de um contexto cultural específico. É também uma forma de reescrita. Do prefácio à obra *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), escrito por Lefevere e Susan Bassnett em 1990:

A tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. (Bassnett; Lefevere, 2007, p. 11-12)

Assim, a noção de reescrita sugere que nenhuma tradução será espelho do texto original. Ademais, implica que existe um impacto na cultura na qual se insere. Daí o porquê de estudá-la como elemento de manipulação em uma dada cultura e assim entender um pouco mais acerca da recepção da obra traduzida:

No passado, como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. No entanto, a criação dessas imagens e seu impacto não foi frequentemente escutado no passado e continua não sendo objeto de estudo detalhado. Isso é bastante estranho, uma vez que o poder exercido por elas e por seus produtores é enorme. (Lefevere, 2007, p. 19)

Os profissionais que atuam em uma conjugação de forças dentro do sistema literário de modo a fomentar esse sistema, exercendo controle sobre ele em uma disputa de poderes com os demais subsistemas da sociedade, seriam os escritores, os tradutores, os resenhistas e os demais profissionais diretamente envolvidos com a produção de literatura.

³⁸ Nos termos de Lefevere, e resumo, poética seria o que está em voga dentro de um determinado sistema literário, o que se consolida em dois pilares: um inventário de modelos, gêneros, personagens, etc., que se associa a uma lógica interna da poética regida por seus profissionais (autores, tradutores, críticos, entre outros); a teorização acerca do papel da literatura na sociedade, que, por sua vez, está em diálogo com as ideias de mecenato ou patronagem e instâncias de poder em vigor em um determinado recorte social.

Dentro do sistema literário, os profissionais são os críticos, resenhistas, professores e tradutores. Ocasionalmente, eles rejeitam alguma obra literária que se oponha de forma muito evidente ao conceito dominante do que a literatura deveria (ser permitido) ser – sua poética – e ao que a sociedade deveria (ser permitida) ser – ideologia. (Lefevere, 2007, p. 33)

Já o controle exercido de fora desse sistema está relacionado à noção de mecenato ou patronagem. Seriam pessoas e instituições em torno do sistema literário: os estabelecimentos de ensino, os editores, as editoras, a mídia, os órgãos de fomento à cultura, entre outros.

O segundo fator de controle, que opera na maior parte das vezes fora do sistema literário, será chamado aqui de “mecenato”, devendo ser entendido como algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura. (Lefevere, 2007, p. 34)

Essas forças atuam de modo a avaliar as obras conforme os valores culturais existentes naquele dado momento da sociedade, uma vez que “o mecenato está comumente mais interessado na ideologia da literatura do que em sua poética, poder-se-ia dizer que o mecenas “delega autoridade” ao profissional no que diz respeito à poética” (Lefevere, 2007, p. 34).

Na dinâmica dessa conjugação de forças dentro de um sistema, a tradução, que, em Lefevere, é uma reescrita sujeita a variadas condicionantes históricas, ideológicas e culturais, passa a ser uma espécie de ferramenta de manipulação³⁹ da literatura, uma vez que é por meio das traduções que muitas obras chegam aos leitores, impactando em sua capacidade de valoração daqueles trabalhos.

Logo, penso ser perfeitamente viável conciliar a contribuição de Lefevere, bem como as dos feminismos, para o campo dos Estudos da Tradução no âmbito deste trabalho.

2.2. Tradução de poesia e tradução de teatro

Edna St. Vincent Millay foi uma poeta que, além de deter perfeito domínio das formas tradicionais, fez amplo uso desse conhecimento, valorizando o trabalho formal em sua obra. Em *Edna St. Vincent Millay and the language of vulnerability*,

³⁹ Ênfase que “manipulação” deve ser um termo lido aqui como a conjugação desses fatores que impactam nas traduções e em suas recepções. Não é, portanto, algo deliberado por alguém, mas um somatório de condicionantes dentro de um sistema.

artigo presente no capítulo intitulado “‘The silver reticence’ — modernists”, do livro *Shakespeare’s sisters: feminist essays on women poets*, editado por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar em 1979 e publicado pela Indiana University Press, Jane Stanbrough traz uma análise da poética de Millay a partir da perspectiva de que ela estava profundamente ciente das injustas condições de limitação a que as mulheres estavam sujeitas naquele momento, debruçando-se sobre esse tema para explorá-lo com riqueza de variedade linguística, mas sempre dentro dos padrões formais que conhecia:

Millay recorre de maneira persistente às restrições das formas poéticas tradicionais. Dado seu tempo e lugar na história da poesia americana e dada a evidência externa da sua infância não convencional e do seu radicalismo juvenil, seria de esperar encontrá-la na companhia da vanguarda da poesia americana. Mas Millay não é uma verdadeira imagista. Ela evita as liberdades de forma que Ezra Pound definiu como essenciais para a nova poesia. O soneto, a sua melhor forma, é um veículo adequado para transmitir os seus sentimentos mais profundos em relação à vitimização da mulher. Através dele, Millay reencena de forma imaginativa sua luta constante contra os limites. O desejo de liberdade é sempre qualificado pelo sentido de restrição; dísticos e quadras se ajustam à sua sensibilidade. (Stanbrough, 1979, p. 198)⁴⁰

Na mesma esteira desse raciocínio, no trabalho já mencionado anteriormente, *Edna St. Vincent Millay: artisan of violent feminine agency*, de Carolina Galdiz, esta teórica, por sua vez, defende que o projeto estético de Millay deve ser entendido pela perspectiva de uma insurgente e inconformada violência feminina que se expressa nas formas tradicionais da poeticidade. A partir da visão mítica que Hélène Cixous apresenta da narrativa bíblica do Jardim do Éden, em “Reaching the point of wheat, or portrait of artist as a maturing woman”, segundo a qual, na leitura de Galdiz, caberia à mulher um impulso narrativo criador e ao homem um impulso destruidor, equilibrando-se as forças de modo a condicionar os papéis de gênero às ideias de domínio masculinizante e insurgência feminina (Galdiz, 2014, p. 15-17), a autora também estabelece um diálogo com outros

⁴⁰ *Millay persistently resorts to the constraints of traditional verse forms. Given her time and place in the history of American poetry and given the external evidence of her unconventional childhood and youthful radicalism, one would expect to find her in the company of the avant-garde of American poetry. But Millay is no True Imagist. She eschews the freedoms of form which Ezra Pound had defined as essential to the new poetry. The sonnet, her best form, is a fit vehicle to convey her deepest feelings of woman's victimization. Through it Millay imaginatively reenacts her constant struggle against boundaries. The wish for freedom is always qualified by the sense of restriction; couplets and quatrains suit her sensibility.*

teóricos que tematizam a violência, como Slavoj Žižek, Hannah Arendt e Michel Foucault, para sustentar que:

Millay reconhece as limitações da linguagem para articular adequadamente as consequências da violência sistêmica. O seu projeto poético também procura apontar para o perene confinamento diário da linguagem e para as formas como a própria linguagem impede a articulação adequada da emoção completa. A especificidade com que ela seleciona recursos literários — de símbolos, a enjambement, a metáforas, a aliterações — todos trabalham em conjunto com a própria linguagem no sentido de desafiar o confinamento e as suas deficiências, bem como de fornecer uma descrição mais abrangente dos efeitos deste tipo de violência estrutural. (Galdiz, 2014, p. 22)⁴¹

No caso de sua composição dramaturgica, Edna St. Vincent Millay escolheu o drama em verso como uma espécie de molde para desenvolver seus temas teatrais. Logo, há que se considerar a poeticidade de seu texto teatral ao traduzi-lo, entendendo, ainda, que essa poeticidade, para ela, reside especialmente na forma. Traduzir o teatro de Millay implica traduzir poesia.

A tradução de poesia requer o conhecimento de forma poética. Ao traduzir textos não poéticos, a atenção se volta para os conceitos e suas relações de modo a salvaguardar a função comunicativa da linguagem, bem como a tendência à univocidade da mensagem que se busca transmitir. Mas em relação à linguagem poética, por outro lado, há um predomínio de elementos materiais do signo, da passagem para o nível superior da significação oblíqua e para o nível semiótico da significância, o que incentiva uma leitura múltipla pelo rompimento com uma referencialidade externa.

Sistematicamente falando, todos os elementos do texto poético podem ser importantes, uma vez que um poema opera em todos os níveis da linguagem. Assim, em termos de forma, os elementos são de tal modo fundamentais para o entendimento do poema que “muitas vezes é mais neles que no plano do significado que reside a literariedade do texto” (Britto, 2012, p. 151). Britto também ensina que

⁴¹ *Millay recognizes the limitations of language to adequately articulate the consequences of systemic violence. Her poetic project also seeks to point to the daily perennial confinement of language, and the ways in which language itself prevents and adequate articulation of complete emotion. The specificity with which she selects literary devices — from symbols, to enjambment, to metaphors, to alliteration — all work in conjunction with the language itself towards defying the confinement and shortcomings of language, and providing a more comprehensive description of the effects of this kind of violence.*

em tradução de poesia, “[...] como em tantos outros casos em tradução literária, nenhuma solução é inteiramente satisfatória” (Britto, 2018, p. 126). Assim, há peculiaridades na tradução de poesia que devem ser levadas em consideração na operação tradutória:

(...) toda e qualquer característica do texto – o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. – pode ser de importância crucial. (Britto, 2012, p. 119 – 120)

Portanto, é necessário buscar a reprodução, da melhor maneira possível, dos efeitos de sentido e forma presentes no texto original, de acordo com os recursos disponíveis no idioma em que se realiza essa operação. Diante disso, “de que modo é possível estabelecer correspondências entre os elementos formais de um poema e os de uma tradução desse mesmo poema?” (Britto, 2006a, p 53-69).

Britto desenvolveu um método segundo o qual, para a tradução literária de maneira geral, e mais especificamente, para a tradução de poesia, é preciso buscar uma forma textual na língua de chegada que corresponda formal e funcionalmente à forma textual na língua de partida, mas isso é um ideal. Na prática, em geral, acontece ou um ou outro. O imprescindível para a tradução de poesia é:

(i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético; (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas. (Britto, 2006, p. 4)

Graus de correspondência devem ser criados entre texto-fonte e texto-meta, hierarquizando valores a serem mantidos e outros sujeitos a possíveis mudanças, de modo a conseguir concretizar essa operação de maneira satisfatória, pensando em termos consensuais de recriação de efeitos poéticos na tradução.

O poeta e pensador francês Henri Meschonnic, entende, de maneira similar, que é necessário traduzir um texto originalmente marcado pelo seu correspondente igualmente marcado. Ainda de acordo com ele:

Mais do que o sentido, e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar. O que é dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não. A situação das traduções encontra aí seus critérios específicos: texto por texto, ou não texto por texto. (Meschonnic, 2010)

Retomando todo o panorama exposto acerca do feminismo em intersecção com os estudos da tradução, acrescento alguns conceitos-chave presentes nas obras de Alicia Ostriker, Adrienne Rich e Gloria Anzaldúa, para exemplificar mais um pouco de que maneira uma perspectiva feminista pode servir na análise do trabalho de Edna St. Vincent Millay, bem como na sua tradução.

Em “Ladras da Linguagem”, de Alicia Ostriker, artigo de fôlego publicado originalmente em 1986 e traduzido pela tradutora e teórica feminista Emanuela Siqueira em 2022, a autora defende que o revisionismo de mitos pela escrita e pela tradução tem relação com o “expressivo corpo de poesia de mulheres estadunidenses, formado nos últimos vinte anos, no qual definir um eu feminino tem sido um projeto de grande diligência” (Ostriker, 2022, p. 6). Segundo ela, revisionismo mítico implica forjar um *anima* inexistente em fontes clássicas para então “mergulhar rumo à eternidade como um grito” (Ostriker, 2022, p. 10). Um dos muitos exemplos que ela traz é o caso da Edna St. Vincent Millay:

Esse mesmo grito, aliás, é aquele que rasga a garganta de uma jovem Edna St. Vincent Millay num poema que muitas mulheres amaram quando meninas e que depois aprenderam a desprezar; *Renascence* [Renascença], também, é um poema sobre a gênese de uma poeta. (Ostriker, 2022, p. 10)

Quanto à poeta Adrienne Rich, em “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão⁴²”, em tradução de Susana Bornéo Funck, a re-visão, seria “o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica” (Rich, 2017, p. 66), o que ocorre por uma questão de sobrevivência. Ela utiliza a peça *Quando da morte acordarmos*⁴³, de Ibsen, para desenvolver essa ideia, tecendo comentários sobre a obra de várias poetisas mulheres e sobre a sua própria trajetória como poeta que se vale dos mecanismos da linguagem, gendrada, masculina, para trabalhar seus temas nesse sentido⁴⁴. Ela afirma:

⁴² Na tradução referenciada, utiliza-se o termo “re-visão”, com o hífen.

⁴³ Conforme nota de tradução, esse título foi retraduzido dessa forma no referido ensaio por uma questão de concisão e eufonia. No Brasil, o título *When we dead awaken* foi traduzido pela primeira vez como “Quando despertarmos de entre os mortos”, por Vidal de Oliveira, e publicado na obra *Seis dramas*, que reunia seis obras de Ibsen, da Editora Globo, em 1944 (Silva, 2007). Curiosamente, de acordo com Nancy Milford, Henrik Ibsen é também uma grande referência para Millay, detalhe que retomarei no próximo capítulo.

⁴⁴ De certo modo, é também o que faço nesta dissertação, como argumentei entre as páginas 26 e 27.

“Quando da morte acordarmos”, de Ibsen, é uma peça sobre o uso que o artista e pensador masculino – no processo de criação cultural como a conhecemos – tem feito da mulher, na sua vida e na sua obra; é também sobre o lento e penoso despertar da mulher para o que foi feito de sua vida. (Rich, 2017, p. 65-66)

Rich também cita o caso de Edna St. Vincent Millay, como poeta a quem ela própria recorre em busca de referências:

Muito tem sido dito hoje sobre a influência que os mitos e as imagens da mulher têm sobre nós, que somos produtos da cultura. Acho que isso tem causado uma confusão peculiar para a jovem ou a mulher que tenta escrever, pois ela é especialmente suscetível à linguagem. Ela procura a poesia ou a ficção para encontrar a *sua* maneira de ser no mundo, já que ela também vem juntando imagens e palavras; com avidez, busca guias, mapas, possibilidades; e repetidamente se depara, na “força persuasiva masculina das palavras” da literatura, com algo que nega tudo o que quer fazer: encontra a imagem da Mulher em livros escritos por homens. (...), mas o que ela precisamente não encontra é aquela criatura absorta, insistente, intrigada e às vezes inspirada, ou seja, ela mesma, sentada à mesa tentando juntar palavras. Então o que faz ela? O que fiz eu? Eu li as antigas poetisas com sua sutileza e ambivalência: Safo, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Elinor Wylie, Edna Millay, H.D. (Rich, 2017, p. 71-72)

No ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, Gloria Anzaldúa pode ser lida de modo a aprofundar a questão em torno da influência entre as poetisas e as tradutoras, quando inspira à abolição de uma suposta mentalidade falocêntrica que as subjuga e enaltece a formação de uma mentalidade feminista, desenvolvendo esse raciocínio para uma perspectiva de luta de classes racializada: “Minhas queridas *hermanas*, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. Não temos muito a perder – nunca tivemos nenhum privilégio.” (Anzaldúa, 2000, p. 229).

Destaco em Anzaldúa não somente a problemática que ela apresenta acerca da falta de referências em escrita para escritoras mulheres não brancas; como também a falta de uma própria língua, uma vez que sua língua lhes foi tomada com o exílio em uma cultura que as invisibiliza. Diante dos perigos que isso oferece a uma escritora chicana, que corre o risco de se submeter à mentalidade falocêntrica, e às expectativas e à língua das feministas brancas, Anzaldúa propõe uma saída redentora, que é a própria escrita. Na escrita, é possível encontrar apaziguamento

para o “eu” fragmentado⁴⁵. E através de sua própria escrita, que reside na fronteira entre as línguas, a poeta propõe seguir com essa tradição:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor (...) (Anzaldúa, 2000, p. 232)

Enfatizo mais uma vez que é importante tecer essas considerações porque o teatro de Millay se estrutura em linguagem poética e muito da poeticidade de seu texto reside no amplo uso de formas tradicionais. Entender isso é imprescindível para traduzi-lo. Britto, Mechonnic, Ostriker, Rich e Anzaldúa trazem aportes teóricos que facilitam a prática tradutória em Edna St. Vincent Millay, por facilitarem também uma melhor análise de seu trabalho. Por outro lado, falar de tradução de poesia não é o suficiente para traduzir uma peça teatral.

Em tradução teatral, há várias particularidades a serem consideradas teoricamente, uma vez que há muitas discussões acerca da existência ou não de uma gama de complexidades que supostamente ultrapassam os aspectos literários, por se destinarem também à representação, demarcando, assim, diferenças entre o que é cênico e o que é literário.

Em “Performability versus readability: a historical overview of a theoretical polarization in theater translation”, artigo publicado no *Translation Journal* em 2002, Ekaterini Nikolarea traz um panorama fundamental sobre as discussões em torno desse assunto. Ela parte de análises na semiótica teatral e na tradução teatral para elucidar as diferenças entre as noções de performatividade e literariedade e defende que, no fundo, essa polarização seria uma mera ilusão reducionista.

Conforme sistematiza Ekaterini Nikolarea, as primeiras referências teóricas do teatro a nível semiótico remontam à Tchecoslováquia, mais especificamente à

⁴⁵ Em *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*, por exemplo, Anzaldúa opera ela própria essa espécie de processo de cura através da poesia que ela recomenda às demais escritoras chicanas, tematizando a reconstrução de sua identidade com base nos diversos impactos causados pela fronteira entre México e Estados Unidos.

Escola de Praga da década de 1930. Otamar Zich e Jan Mukařovský, Jiří Veltruský, Jindřich Honzl e Peter Bogatyřev passam a analisar componentes teatrais em termos de estrutura e sistema de signos.

Zich, com *A estética da arte do drama*, e Mukařovský, com “Uma tentativa de análise estrutural para os fenômenos do ator”, ambos trabalhos datados do ano de 1931, lançam obras pioneiras que passam a constituir o escopo básico da análise teatral e dramática dos semióticos da Escola de Praga. Para Zich, primeiro entre os semióticos a negar o predomínio do texto escrito sobre o encenado, o teatro se constitui de sistemas heterogêneos e interdependentes, não assumindo nenhum deles um destaque especial; opinião que repercute nas discussões sobre o tema até os dias atuais. Quanto a Mukařovský, ele entende que a obra de arte se constitui na consciência do público, assumindo o papel de unidade semiótica cujo significante é a própria obra e o significado o objeto estético, de modo que esse entendimento se tornou a premissa inicial em direção a uma semiótica da performance, uma vez que, nesse sentido, o texto performático é o macrosigno cujo significado se constitui pelo seu efeito total. Dessa maneira, a partir de Mukařovský, os constituintes de uma obra de arte se subordinam a um macrosigno, que representa o todo, o qual, por sua vez, se reveste de significado na medida da importância do público, que é quem confere significado. A ideia de performance passa a ser vista como uma rede de unidades semióticas pertencentes a sistemas cooperativos.

Nikolarea segue analisando as contribuições de Peter Bogatyřev e Jindřich Honzl para a semiotização cênica. Em “Semiótica no teatro popular”, ensaio de 1938, Bogatyřev discute a mobilidade, a flexibilidade e o dinamismo como signos teatrais. Para ele, os signos assumem valores e funções infinitamente mutáveis, desenvolvendo a conceituação de transformabilidade dos signos teatrais. Em 1940, Honzl contribui para o campo com seu artigo intitulado “Dinâmica do signo no teatro”, em que ele concebe a estrutura de uma performance teatral como uma hierarquia dinâmica de elementos que não são determinados de antemão, enfatizando a mutabilidade dessa estrutura como uma correspondência à transformabilidade dos signos teatrais. Ademais, Honzl entende que o público acrescenta dimensão extra de complexidade.

Em seguida, Ekaterini Nikolarea tece comentários sobre as contribuições de Tadeusz Kowzan e Anne Ubersfeld.

De acordo com Nikolarea, o teórico polaco Tadeusz Kowzan revitalizou os estudos teatrais e dramáticos, retomando a herança da Escola da Praga na década de 1960. Em seu artigo “Le signe au Théâtre: introduction à la sémiologie de l’art du spectacle”, de 1968, bem como no seu livro *Littérature et spectacle*, de 1975, Kowzan retoma premissas da Escola de Praga, como os conceitos de semiotização do objeto e transformabilidade e alcance conotativo do signo cênico para estabelecer uma tipologia de signos teatrais e sistemas de signos. As implicações dessa análise indicam que a linguagem é somente um signo na rede de signos auditivos e visuais, naturais e artificiais que se apresentam e desdobram na encenação. Também sua análise demonstra que um texto teatral escrito contém por si só um conjunto de sistemas extralinguísticos e também um subtexto que são trazidos à tona durante a encenação.

Quanto a Anne Ubersfeld, Nikolarea aponta que é também outra semiótica que considera o sistema linguístico como somente um sistema de um conjunto de sistemas que interrelacionados compõem o espetáculo. Em *Lire le Théâtre*, publicação de 1978, Ubersfeld ressalta duas questões: qualquer noção de teatro deve conceber o texto escrito e a performance como indissolúveis; e o texto escrito é incompleto em si mesmo. A autora, que considera que o teatro consiste na relação dialética entre texto e performance, argumenta que a separação dos dois sistemas implica uma distinção artificial, que normalmente é resultante do entendimento equivocado, para ela, de que a performance seria uma tradução. Trata-se de um problema, porque, para essa concepção de performance como tradução, prevalece a ideia de equivalência semântica entre texto escrito e performance, como se houvesse uma única maneira correta de ler e executar o texto.

Tanto a Escola de Praga quanto as contribuições de Kowzan e de Ubersfeld oferecem novas possibilidades de perspectivas acerca dos estudos dramáticos na semiótica teatral, impactando também o campo dos Estudos da Tradução. Nas palavras de Nikolarea: “A noção desafiadora de *jogabilidade* ou *performabilidade*, especialmente, levou alguns teóricos dos estudos da tradução a reexaminar a sua posição em relação à tradução de textos teatrais” (Nikolarea, 2002)⁴⁶.

⁴⁶ *The challenging notion of playability or performability, especially, has led some theoreticians of translation studies to reexamine their position towards translating theater texts.*

Por ter argumentado que o teatro vinha sendo uma das áreas mais negligenciadas no campo dos Estudos da Tradução, por ser tratado meramente como texto literário pelos tradutores, Susan Bassnett se tornou uma teórica incontornável para os estudos em tradução de teatro. Nikolarea enaltece sua importância analisando o desenvolvimento de suas ideias, que mudam drasticamente no decorrer do tempo.

Munida do conhecimento em semiótica teatral, Bassnett concorda com as premissas de Ubersfeld segundo as quais o texto dramático seria uma unidade completa apenas quando representado, uma vez que é na performance que seu potencial se realiza de maneira plena. Assim, a leitura de um texto dramático não é igual à leitura de um texto em prosa. Da mesma maneira deve ser feita a tradução, considerando os fatores específicos dentro do complexo sistema de um espetáculo. Neste momento, para Bassnett, assim como para Ubersfeld, o texto teatral consiste na relação dialética entre estes dois componentes, o texto literário em si e a sua encenação. Logo, a tradutora teatral deve adotar dois critérios, que vão além das operações em tradução de prosa ou de poesia: 1) a jogabilidade ou performabilidade; 2) e a função desempenhada pela tradução.

Por essa perspectiva, o texto contém uma representação codificada, as características que o tornam performável. Então, se a performabilidade é um requisito prévio para a tradução teatral, cabe à tradutora determinar que estruturas são performáveis e devem ser traduzidas para a língua alvo, ainda que mudanças linguísticas e estilísticas sejam imprescindíveis para isso. O tempo e o lugar em que a encenação deve ocorrer são fatores que influenciam na determinação da performabilidade e, portanto, na realização do texto teatral. Além disso, a presença do público indica que a função do teatro transcende o nível estritamente linguístico, revelando mais dimensões que uma tradutora de teatro deve levar em consideração. A tradução do texto deve servir à performance.

Essa, no entanto, era a sua opinião no início dos anos 1980. Em artigo intitulado “Caminhos através do labirinto: estratégias e métodos para traduzir textos teatrais”⁴⁷, publicado em 1985, Bassnett faz severas autocríticas e descarta a ideia de performabilidade, optando por um novo caminho em que argumenta pela

⁴⁷ “*Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*”

investigação das unidades dêiticas do texto, tanto na língua fonte quanto na língua alvo. Para Bassnett, agora, o texto escrito contém estruturas linguísticas as quais, por mais problemáticas que sejam, funcionam como a matéria-prima com a qual a tradutora deve trabalhar, afirmando a sua supremacia diante da performance. Na década de 1990, Bassnett segue argumentando contra a ideia de performabilidade. A partir de suas ideias, portanto, ocorre uma dissolução da dicotomia *performabilidade x legibilidade*, estabelecendo-se um diálogo entre tradução literária e tradução teatral. É importante levar isso em consideração ao traduzir *Aria da capo*, uma vez que, embora tenha sido uma peça inicialmente encenada para só depois ser publicada em livro, como já foi exposto, trata-se de uma peça em formato de drama em verso, tornando imprescindível que se opere também a nível de tradução de poesia, para a realização da tradução teatral.

Na dissertação de mestrado de 2022 intitulada *Traduzindo “As bocas inúteis” de Simone de Beauvoir*, defendida por Thainá da Silva Cândido Carungaba, sob a orientação de Carolina Geaquinto Paganine, essa também é postura adotada, com a qual me coaduno.

É fundamental, no entanto, assimilar o entendimento do contexto em que o texto teatral será traduzido, a fim de encontrar correspondências eficazes para os códigos expressivos respectivos para cada linguagem, de modo que o público leitor e a plateia apreendam o trabalho, tanto o publicado quanto o encenado.

Conforme Barbara Delli Castell dispõe no artigo “Tradução teatral e códigos expressivos”⁴⁸, a língua em cena não se circunscreve

...somente à questão fônica do ator, mas à busca de contribuições de outras áreas do conhecimento, artes e emprego de técnicas das mais variadas. O teatro, por sua natureza, propõe uma arte polissêmica, cuja “língua global” alcança, desde a elaboração do texto, todo código expressivo possível: do visível ao sonoro, luminoso, rítmico, entre outros. (Castell, 2020, p. 301)

Thainá da Silva Cândido Carungaba cita como exemplo de contexto em que o texto teatral é traduzido, ou, em outras palavras, como exemplo de finalidade da tradução, o caso de Cláudia Soares Cruz, na ocasião em que trabalhou com a peça *Closer*, de Patrick Marber:

A tradução me foi encomendada com o claro objetivo de proporcionar uma leitura do texto às pessoas envolvidas no projeto de encenação que não dominavam o

⁴⁸ Publicado originalmente em *Traduttologia* no ano de 2006 e traduzido por Maria Fernanda Gárbero de Aragão para o periódico brasileiro *Cadernos de Tradução* em 2020.

inglês, idioma no qual o texto foi escrito. (...) Minha preocupação como tradutora naquele momento era dar aos leitores da minha tradução toda informação que eu pudesse a respeito do texto de Marber. A ação de *Closer* se passa em Londres e a cidade é parte do enredo, o que leva o autor a fazer inúmeras alusões a lugares e pessoas com os quais o público leitor local não tem familiaridade. Sendo assim, essa tradução trazia uma nota do tradutor sobre cada uma daquelas referências. E como o propósito daquela tradução – apenas leitura – significava que as palavras que eu escrevia não seriam pronunciadas por atores diante de uma plateia, não tomei praticamente nenhuma liberdade com o texto de Marber, não fiz adaptações, nem me preocupei de forma específica com aspectos prosódicos. (Cruz, 2019, p. 267 apud Carungaba, 2022, p. 44)

Pelo fato de que a finalidade da tradução não era cênica, mas literária, Cruz argumenta que sua maior preocupação foi dar aos leitores possíveis a maior quantidade de informações para compreensão do texto. Carungaba, por sua vez, relata sua preocupação com a literariedade do texto, “abdicando de procedimentos típicos de traduções encomendadas, como a leitura em voz alta para verificar a pronunciabilidade do texto” (Carungaba, 2022, p. 44).

De maneira parecida com cada uma delas, a minha preocupação na tradução de *Aria da capo* se fundamentou principalmente pelo viés da tradução de poesia, o que, em si, já leva em consideração a prosódia do texto original, em conciliação com os trechos prosaicos, e buscando também anotar o máximo de informações sobre a peça e sobre Millay de modo a colaborar para uma boa apresentação dessa autora no nosso sistema literário.

A partir dessa noção, alinho-me também ao que nos afirma Barbara Heliadora em “Meus motivos para traduzir Shakespeare”, como já mencionado na introdução deste trabalho. É essencial para a operação tradutória prestar atenção à forma e respeitar o trabalho meticuloso de escolha do autor.

Se o autor, seja Shakespeare ou Edna St. Vincent Millay, resolveu criar uma peça teatral em versos iâmbicos, é preciso traduzir esse efeito rítmico em português de modo que a proposta estética do autor seja reproduzida e compreendida no Brasil do século XXI.

Aria da capo é uma peça composta em grande medida por pentâmetros iâmbicos, o que segue a tradição inglesa do teatro shakespeariano. Como exposto, em tradução de poesia, para Paulo Henriques Britto, é preciso traduzir a forma para

que se traduza o conteúdo, obviamente, modulando⁴⁹ o que for necessário manter e aquilo de que se deve abrir mão na operação tradutória para tentar atingir esse objetivo. Dele recebi e acatei o conselho para que tentasse traduzir *Aria da capo* em decassílabos heroicos na medida do possível. A justificativa para isso se fundamenta em dois argumentos: o primeiro reside no fato de que a maioria das peças de Shakespeare, que é quem fornece o modelo do drama em verso em pentâmetros iâmbicos para Millay, foram traduzidas no Brasil em decassílabos, à exceção de experimentos como a tradução de Lawrence Flores Pereira, realizada em dodecassílabo (Pereira, 2021, p. 353); o segundo argumento diz respeito ao fato de que decassílabos heroicos são padrões rítmicos muito usuais em português brasileiro, tornando a linguagem traduzida natural para o contexto do nosso país, tanto em uma leitura da peça como texto literário quanto em uma encenação.

Para exemplificar, apresento os seguintes versos e suas respectivas traduções em decassílabos, embora nem todos sejam necessariamente heroicos:

- *My only love, You are so intense!* | Meu único amor, tu és tão intensa!
- *Yes, I dare say I do.... Or else too little. It's hard to tell. You see, I am always wanting A little more than what I have,—or else A little less. There's something wrong. My dear, How many fingers have you?* | Bebo muito, sim... Ou, pelo contrário,/ bem pouco. Não é fácil de saber. / Ora quero um pouco mais do que tenho,/ ora menos. Sim, há algo de errado. / Querida, quantos dedos tens? ... Mas como / hei de saber?
- *I think I never knew a sillier game.* | Acho que nunca vi jogo mais bobo.
- *Why, that's not tight at all* | Ora, até que não estou apertando
- *It's only a game!—and you are strangling me!* | É só um jogo — e estás me estrangulando!

Além disso, também fiz uso das palavras de Heliadora: “o tradutor deve atentar para ‘a elegância da língua em si’: essa é a maior diferença entre o texto fluente e o que parece cheio de obstáculos, difícil de ser falado ou até mesmo lido” (Heliadora, 2018, p. 179). Logo, foi imprescindível, por meio do recurso tradutório

⁴⁹ De acordo com Heloísa Gonçalves Barbosa, em “Procedimentos técnicos da tradução”, entende-se por modulação a reprodução da mensagem do texto de partida para o texto de chegada sob uma nova perspectiva, diversa da anterior. Pode ser obrigatória ou facultativa (Barbosa, 2020).

da compensação⁵⁰, equilibrar, sempre que necessário, efeitos poéticos variados na tentativa de não perder de vista a grande característica do projeto estético de Millay, que é o seu apreço pela forma, atentando sempre para a necessidade desse texto ser inteligível, fluente e atual, condizente com todas as variantes da recepção contemporânea de Millay em nosso contexto.

⁵⁰ Para Heloísa Gonçalves Barbosa, em “Procedimentos técnicos da tradução”, a compensação consiste no deslocamento de um recurso estilístico, quando não é possível reproduzi-lo no mesmo ponto do texto de chegada, cabendo à tradutora decidir se irá ou não buscar um efeito equivalente em outro ponto do texto (Barbosa, 2020).

3

Uma *Huckleberry Finner* entre Colombinas e Pierrots

*Que mais seria eu senão farsante e profeta?
Filha de mãe duende, filha de pai asceta?
Endentecida em crucifixo e ninada sob as águas,
Seria que mais senão afilhada das fráguas?*

Edna St. Vincent Millay⁵¹

Vários biógrafos se encarregaram de narrar a vida de Edna St. Vincent Millay. Para este trabalho, utilizei como fonte biográfica não exaustiva, tanto diretamente, quanto indiretamente: I) as pesquisas de Nancy Milford⁵², que obteve a autorização oficial de Norma Millay, irmã de Edna St. Vincent Millay, para escrever *Savage Beauty* (2002), considerada a biografia oficial de Millay; II) os estudos conduzidos por Daniel Mark Epstein, especialista em sua obra, que além de ter escrito a biografia *What lips my lips have kissed* (2001), encarregou-se da organização de seus diários, *Rapture and melancholy: the diaries of Edna St. Vincent Millay* (2022); III) os apontamentos da pesquisadora Carolina Galdiz, levantados durante seus estudos na Trinity College, que resultaram no livro *Edna St. Vincent Millay: artisan of violent feminine agency* (2014); IV) as memórias de Floyd Dell (1887–1969) sobre Edna St. Vincent Millay, compiladas por sua neta, Jerri Dell, em *Blood too Bright: Floyd Dell remembers Edna St. Vincent Millay* (2017); V) os artigos “The unwarranted discourse: sentimental Community, modernist women, and the case of Millay”, de Suzanne Clark, e “Female female impersonator: Millay and the theatre of personality”, de Sandra M. Gilbert, bem como a entrevista realizada por Arthur Ficke (1883–1945) com Millay em 1912, “Interview de luxe with Edna St. Vincent Millay”, todos textos presentes na coletânea *Critical essays on Edna St. Vincent Millay*, organizada por William B. Thesing em 1993; VI) as cartas de Edna St. Vincent Millay organizadas por

⁵¹ Do original: *What should I be but a prophet and a liar,/ Whose mother was a leprechaun, whose father was a friar?/ Teethed on a crucifix and cradled under water,/ What should I be but the friend's god-daughter?* Primeira estrofe do poema “The singing-woman from the wood's edge”, presente no livro *A few figs from thistles*, publicado em 1920, em tradução de Bruna Beber, “A poeta do rebordo das matas” (Millay, 2022, p. 79).

⁵² Autora da biografia de Zelda Fitzgerald, *Zelda*, que chegou a ser primeiro lugar em vendas pelo *New York Times* e foi finalista do prêmio Pulitzer e do National Book Award.

Timothy F. Jackson em *Into the world's great heart: selected letters of Edna St. Vincent Millay* (2023); VII) o artigo “The postmodern and the personal in Edna St. Vincent Millay’s *Aria da capo*, de Roxanne Rankin, que recebeu o prêmio Munn Scholars Awards Undergraduate Research e foi publicado em 2023; VIII) o ensaio “I cannot live without a macaroon!’: food, hunger, and the dangers of modern American culture in Edna St. Vincent Millay’s *Aria da capo* and other plays”, de Thomas Fahy, presente no livro *Staging modern American life: popular culture in the experimental theatre of Millay, Cummings, and Dos Passos* (2011).

3.1. Quem foi Edna St. Vincent Millay

Extremamente popular, Edna St. Vincent Millay foi um ícone da chamada era do jazz, termo que ficou conhecido com a coleção de contos *Tales of the jazz age*, de autoria de Scott Fitzgerald, publicada em 1922, e que foi utilizado para caracterizar a extravagância e os excessos de uma sociedade ambivalente, uma vez que também foi marcada pela Proibição.

Millay fazia sucesso, “tinha uma reputação de sexualmente livre, e seu trabalho era conhecido por ser ousadamente autobiográfico” (Milford, 2002, p. 182). De acordo com Hubertis M. Cummings, um dos integrantes do Ohio Valley Poetry Society, Millay também era dotada de um apelo teatral:

Vincent Millay, a ruiva esbelta de olhos dourados, em um vestido preto com sedas roxas, ora lia de um portfólio de couro costurado, ora recitava sem ajuda de livro ou gravura, apesar de suas pernas compridas e de seus músculos contraídos na garganta e nos braços finos, em uma voz que encantava.⁵³ (Milford, 2002, p. 182)

Naquela época, as mulheres vivenciavam a onda sufragista do feminismo. Conforme Martha Weinman Lear, primeira pensadora a utilizar o termo “onda” para sistematizar historicamente as mudanças estruturais dentro do movimento feminista anglo-europeu ao longo dos tempos, no artigo intitulado “The second feminist wave” (1968), do *New York Times*, a onda sufragista, ou primeira onda, durou entre os séculos XIX e XX e se caracterizou, essencialmente, pelas reivindicações

⁵³ *The slender red-haired, gold-eyed Vincent Millay, dressed in a black-trimmed gown of purple silk, was now reading from a tooled leather portfolio, now reciting without aid of book or print, despite her broom-splint legs and muscles twitching in her throat and in her thin arms, in a voice that enchanted.*

políticas de direito ao voto das mulheres. Nesse contexto, Millay, que apoiava o sufrágio, representava um arquétipo de mulher moderna, por ser bastante boêmia, poligâmica, bissexual e favorável ao aborto e a outros direitos políticos das mulheres quando isso era inimaginável para boa parte da sociedade estadunidense.

Carismática, vendia muitos livros, mesmo em períodos de crise, como na Grande Depressão. Encantava as audiências, esgotando rapidamente os ingressos para as turnês das suas leituras, que eram bastante performáticas. Teve seu trabalho bastante reconhecido em vida, chegando a ser contemplada pelo Pulitzer pelo livro *The ballad of the harp-weaver: a few things from thistles: eight sonnets in American poetry. A miscelanny* (1922) na categoria de Poesia em 1923⁵⁴ e pela Frost Medal diante de sua notável colaboração para poesia de língua inglesa, em 1943⁵⁵.

Nascida em Rockland, no Maine, Estados Unidos, em 22 de fevereiro de 1892, filha de uma enfermeira e de um professor, Millay teve uma infância pobre. O pai, Henry Tolman Millay (1863–1935), acusado de alcoolismo e de prática de violência doméstica, abandonou a família quando ela ainda era criança. A mãe, Cora Lounella Buzelle (1863–1931), já legalmente divorciada, passou a educá-la junto às irmãs, Norma Lounella Ellis (1893–1986), conhecida como Norma Millay, e Kathleen Kalloch Millay (1896–1943), em Camden, na casa de uma parente com quem se hospedaram. Não obstante todas as dificuldades, as garotas tiveram acesso a uma educação razoavelmente privilegiada, com música e boas referências literárias, graças aos esforços de Cora, matriarca dedicada, que gostava de ler para as filhas. Eram bastante unidas, chegando a se comparar com “a família March”, do clássico *Mulherzinhas*, romance influente de Louisa May Alcott (Milford, 2002, p. 29).

Quase trinta anos depois do divórcio, Cora Millay chegou a escrever uma nota em uma série de relatos que tentou elaborar sobre a própria vida, na tentativa de se justificar por ter deixado Henry Millay para trás:

Eu o deixei em 1900. E todos ao redor ficaram atordoados. Por quê? Porque, ao contrário da maioria das pessoas, matei a boca fechada sobre o homem com quem morava. Eu não havia fofocado com eles ou com meus vizinhos. O irmão dele,

⁵⁴ É possível confirmar essa informação no site dos vencedores do Pulitzer, disponível em: <<https://www.pulitzer.org/winners/edna-st-vincent-millay>>. Acesso em 15 fev. 2024.

⁵⁵ É possível confirmar essa informação no verbete “Frost Medal”, no site da Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Frost-Medal>>. Acesso em 15 fev. 2024.

Fred, um dos melhores homens que já conheci... disse-me que não sabia como eu tinha aguentado tanto tempo. (Milford, 2002, p. 26)⁵⁶

Apesar da ausência do pai, Edna Millay manteve um vínculo afetivo com ele, em especial, por trocas de cartas. Quando acreditou que ele estava em seus últimos dias de vida, viajou sozinha para acompanhá-lo em sua enfermidade (Milford, 2002, p. 58). Mas destaco a importância de Cora, que desempenhou um papel fundamental de mãe divorciada e dedicada na formação das filhas, fomentando nelas o entusiasmo pelas artes, pelos estudos e pela alegria de viver. Nas palavras de Norma Millay:

Ela não era uma mãe qualquer. Ela nos fez - bem, suas artistas. Lembro-me de Vincent e de mim, caminhando entre corredores cheios de gente. Não lembro mais onde estava ou mesmo quando isso aconteceu. Mas eu me curvava — tudo isso no ritmo da música que mamãe tocava no piano, ou talvez no órgão — um! dois! Eu amarraria o sapato de Vincent. Então jogaríamos a cabeça para trás, dar-nos-íamos os braços e desceríamos nos exibindo. Sim, ela era ambiciosa para nós. Claro que ela era! Ela nos fez... ah, singulares. (Milford, 2002, p. 9)⁵⁷

Na adolescência, Edna Millay passou a escrever com frequência para jornais locais. Também ingressou em um clube de leitura formado somente por mulheres, *The Huckleberry Finners*, alusão ao clássico *Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain. Depois de concluir os estudos, sem condições financeiras para prosseguir no Ensino Superior, dedicou-se exclusivamente a tarefas domésticas, cuidando da casa e das irmãs.

É nessa época, aos 19 anos, que escreve incessantemente para um amor imaginário. Em uma dessas missivas endereçadas para esse namorado que não existia, em outubro de 1911, relatou: “Estou ficando velha e feia, sinto meu rosto caído. Sinto as linhas de expressão surgirem por baixo da minha pele... Amo a

⁵⁶ *I left him in 1900. And all my people were dazed. Why? Because unlike most people, I kept my mouth shut about the man I was living with. I had not gossiped with them, or my neighbors. His brother Fred, one of the finest men I have ever met... told me he did not know how I had stood it for so long.*

⁵⁷ *She was not like anyone else's mother. She made us — well, into her performers. I remember Vincent and I doing the cakewalk down between aisles of people. I don't remember where it was or even when it was anymore. But I'd bend down — all of this in rhythm to the music Mother was playing on the piano, or the organ maybe — one! two! I'd tie Vincent's shoe. Then we'd throw back our heads, take arms, and strut and cakewalk down. Yes, she was ambitious for us. Of course she was! She made us — oh, not ordinary.*

beleza mais do que tudo no mundo e não tenho tempo para ser bonita...”⁵⁸ (Millay, 2022, p. 86-87).

Chama a atenção, para além da índole melodramática, a tendência romântica da autora, entendendo-se o romantismo não como um movimento cronologicamente datado, mas como uma manifestação ou arroubo de irracionalidade próprio da natureza humana quando ela se insurge contra uma atmosfera opressiva. No prefácio a *The Penguin Book of Romantic Poetry*, de autoria de Jonathan e Jessica Wordsworth, o romantismo é entendido como uma espécie de estado de espírito que valoriza a emoção e a imaginação de modo a crer no potencial humano levado além de seus limites hodiernos (Wordsworth, 2005, p. xxiii). Não à toa, Suzanne Clark, em “The unwarranted discourse: sentimental Community, modernist women, and the case of Millay”, assim como Sandra M. Gilbert, em “Female female impersonator: Millay and the theatre of personality”, escolheram como epígrafe a citação atribuída a Louise Bogan, que descreve perfeitamente o caso de Edna St. Vincent Millay: “É uma sorte perigosa a de ser poeta público, charmoso e romântico, especialmente quando recai sobre uma mulher”⁵⁹ (Clark, 1993, p. 248; Gilbert, 1993, p. 293).

Também foi por volta de 1911 que Millay escreveu “Renascence”, poema que se debruça sobre uma crise de fé (Milford, 2002, p. 63). Emblemático em sua trajetória, “Renascence” alavancou sua carreira literária, rendendo-lhe fama proeminente em meados de 1912, especialmente em razão da polêmica por não ter recebido o 1º lugar no concurso literário *The Lyric Year*, em que esse poema tinha sido inscrito. Também por causa de “Renascence”, que declamou em uma festa, Millay teve seus estudos em Vassar College custeados por uma benfeitora, Caroline D. Bow, uma mulher de posses que se impressionou com a jovem poeta na ocasião dessa leitura e decidiu ajudá-la (Milford, 2002, p. 69 – 86).

Em Vassar, onde então só mulheres estudavam, ela seguiu se destacando. Passou a atuar e a escrever textos dramatúrgicos, além de poesia. Também começou a se envolver amorosamente com outras mulheres. É de conhecimento público, por exemplo, o caso amoroso de Millay com Edith Wynne Matthison (1875–1955),

⁵⁸ *I'm getting old and ugly, I can feel my face dragging down. I can feel the lines coming underneath my skin... I love beauty more than anything else in the world and I can't take time to be pretty.*

⁵⁹ *It is a dangerous lot, that of the charming, romantic public poet, especially if it falls to a woman.*

famosa atriz do cinema mudo, que na época era casada com o dramaturgo inglês Charles Rann Kennedy (1871–1950). Millay chegou a escrever-lhe cartas apaixonadas, em uma das quais cabe o registro de uma resposta a uma proposta de Matthison para que fossem apenas amigas: “Me ame, por favor; amo você; posso suportar ser sua amiga. Portanto, pode me pedir qualquer coisa, e me magoar sempre que precisar [...]”⁶⁰ (Milford, 2002, p. 145). Outro caso amoroso de Millay com uma artista famosa aconteceria mais tarde, em Paris, quando houve o flerte com a escultora Thelma Wood (1901–1970), que na época vivia uma relação com a escritora Djuna Barnes (1892–1982). Conforme registra Daniel Mark Epstein: “Thelma gostava de dançar com Edna, e isso fez com que Djuna Barnes sentisse ciúmes”⁶¹ (Epstein, 2001, p. 158).

Concluídos os estudos, tornou-se uma celebridade no país inteiro, famosa por sua poesia, por seu estilo de vida pouco convencional e pelo meticuloso cultivo de sua própria imagem, bastante difundida por vários fotógrafos. Escreveu para periódicos, como a *Vanity Fair*, e publicou prosa sob o pseudônimo de Nancy Boyd. Um exemplo notório de sua preocupação com a aura de poeta, aliás, diz respeito à recusa de uma boa proposta de pagamento por seu trabalho em prosa, caso assinasse seu próprio nome. Não é equivocado afirmar que Millay se importava muito com sua imagem frente ao público, o que talvez esteja relacionado à sua velha preocupação com a ideia de beleza.

Depois de uma viagem para a Europa e de um aborto realizado com a ajuda da mãe (Milford, 2002, p. 239), Millay retornou a Nova York endividada e doente. Foi quando conheceu Eugen Jan Boissevain (1880–1949), rico comerciante, viúvo de outra famosa militante sufragista, a correspondente de guerra Inez Milholland (1886–1916).

Millay e Boissevain se casaram e se mudaram para uma propriedade rural em Austerlitz, Nova York, que passaram a chamar de “Steepletop”, onde viveram juntos um relacionamento aberto, em que ambos tiveram vários amantes até o fim de seus dias. Boissevain faleceu de câncer e, no ano seguinte, em 19 de outubro de

⁶⁰ *Love me, please; I love you; I can bear to be your friend. So ask of me anything, and hurt me whenever you must; [...].*

⁶¹ *Thelma liked to dance with Edna, and this made Djuna Barnes jealous.*

1950, Edna St. Vincent Millay veio a falecer também, aos 58 anos, depois de um acidente doméstico em que caiu da escada. Foi encontrada no dia seguinte, morta.

Em “Steepletop”, hoje, preserva-se o seu legado, resultado do esforço coletivo de vários de seus admiradores e estudiosos, a exemplo da poeta, também ganhadora do Pulitzer, Mary Oliver (1935–2019), que foi profundamente influenciada por Edna St. Vincent Millay, tendo vivido por um período no local, fazendo companhia a Norma Millay e ajudando na organização dos arquivos, o que resultou em vários trabalhos inspirados por esse vínculo⁶².

Esses são apenas alguns dos ricos e variados detalhes da vida de Edna St. Vincent Millay, bastante intensa e profícua. Cabe dizer que sua vida está profundamente interligada aos temas de sua obra. E daí surge uma pista de investigação do porquê de ela estar à margem do cânone modernista que se configurava no século XX.

Millay foi uma mulher anacrônica: na vida, no sentido de que não se comportava de acordo com os papéis socialmente designados para as mulheres de seu tempo; e também na obra, porque era uma poeta cujo emprego da forma, afeita a tradições, como a do soneto, naquele momento vinha sendo questionada pelos poetas modernistas. A escrita confessional atingiu algum grau de valorização somente depois de sua morte, com obras poéticas como *Howl* (1956), de Allen Ginsberg (1926–1997), e *Life studies* (1959), de Robert Lowell (1917–1977), tidas como dois marcos do gênero, que teve também Sylvia Plath (1932–1963) como um de seus nomes centrais, posteriormente. Além disso, Millay seguia bastante ligada a formas tradicionais, e de maneira deliberada e provocativa, avessa e desdenhosa em relação ao modernismo que a circundava. Esse comportamento fez com que ela fosse excluída do cânone modernista, que assumiu posição de destaque no século XX, consagrando, por outro lado, outras poetisas mulheres, como Marianne Moore (1887–1972) e Elizabeth Bishop (1911–1979)⁶³. Millay não queria fazer parte

⁶² Curiosamente, foi em “Steepletop” que Mary Oliver conheceu a fotógrafa Molly Malone Cook (1925–2005), com quem viveria um relacionamento de mais de quarenta anos. Isso é retratado no livro híbrido de fotografias e textos *Our world*, de Cook, que traz uma foto da biblioteca de Millay e um texto de Oliver comentando a relação entre as três.

⁶³ Conforme Paulo Henriques Britto, um dos maiores especialistas em Bishop no nosso país, ela também foi uma aluna da Vassar College, mas de uma geração posterior. Interessante pensar que essas poetisas frequentaram os mesmos lugares, ainda que em tempos diferentes, e, no entanto, escreviam de maneiras tão diversas, não havendo influência constatável entre as duas.

desse cânone. Importante frisar, contudo, que a misoginia é uma camada que não pode ser desconsiderada na análise que diz respeito à periferização de Millay em relação a uma ideia de cânone, uma vez que sua escrita eminentemente confessional e seu comportamento bastante destoante de padrões socialmente esperados das mulheres naquele momento em que viveu influenciaram muitos críticos. O exemplo mais notório foi o já mencionado de John Crowe Ransom. Para ilustrar um pouco mais a sua tônica misógina, trago uma passagem destacada por Suzanne Clark, segundo a qual, para Ransom, não era a cultura ou a história o que diferenciava homens de mulheres, mas a biologia (Clark, 1993, p. 250):

As mentes do homem e da mulher crescem se distanciando, e como expressar essa diferenciação? Deste modo, penso: o homem, na melhor das hipóteses, é uma mulher intelectualizada. Ou o homem distingue-se da Mulher pelo intelecto, mas este deve ser feminizado. Ele sabe que não deve abandonar a sensibilidade e a ternura, embora talvez o tenha feito de maneira geral, mas agora que está tão afastado do mundo dos simples sentidos, ele não gosta de pôr em causa a sua própria integridade, bem como abandonar o seu negócio, para recuperá-las; voltando-se, como muitas vezes é orientado, aos primeiros objetos, os verdadeiros e experimentados, como a lua, ou a grama, ou a garota morta. Ele preferiria muito que fosse possível encontrar poesia em seus estudos, ou mesmo em seu escritório, e não ter de se sentar sob o arbusto de lilás. A sensibilidade e a ternura poderiam qualificar o conteúdo geral de sua mente, se ele conhecesse a técnica, por mais “mental” ou auto-construído que pareça parte desse conteúdo. Mas o problema dele não surge para a mulher. Menos flexível, mais segura, como organismo biológico, ela permanece fixa em suas famosas atitudes e é indiferente à intelectualidade. Quero dizer, é claro, comparativamente indiferente; mais do que um homem. A senhorita Millay rara e parcamente muito intelectual, e acho que todo mundo sabe disso.⁶⁴ (Ransom apud Clark, 1993, p.250)

Clark sustenta que a poética modernista, defendida por teóricos como Ransom, excluía as mulheres a um nível teórico, uma vez que elas vivenciavam um paradoxo: quanto mais bem sucedidas em suas escritas, que apelavam a uma

⁶⁴ *The minds of man and woman grow apart, and how shall we express their differentiation? In this way, I think: man, at best, is an intellectualized woman. Or, man distinguishes himself from Woman by intellect, but it should be well feminized. He knows he should not abandon sensibility and tenderness, though perhaps he has generally done so, but now that he is so far removed from the world of the simple senses, he does not like to impeach his own integrity and leave his business in order to recover it; going back, as he is often directed, to first objects, the true and tried, like the moon, or the grass, or the dead girl. He would much prefer if it is possible to find poetry in his study, or even in his office, and not have to sit under the syringa bush. Sensibility and tenderness might qualify the general content of his mind, if he but knew the technique, however “mental” or self-constructed some of that content looks. But his problem does not arise for a Woman. Less pliant, safer, as a biological organism, she remains fixed in her famous attitudes, and is indifferent to intellectuality. I mean, of course, comparatively indifferent; more so than a man. Miss Millay is rarely and barely very intellectual, and I think everybody knows it.*

comunidade de leitoras que se identificavam com elas, menos poderiam ser tidas como escritoras sérias, uma vez que corriam o risco de serem rotuladas de sentimentais ou de meramente populares. Conforme argumenta:

Na era dos grandes modernistas – Eliot, Pound, Stevens, H. D., Williams – o projeto da poesia era afastar-se de uma cultura de massa, estabelecendo uma distância entre a literatura e todas as outras formas de escrita. Mas, como sugere Sandra Gilbert, as escritoras podem ter tido uma tarefa diferente da tarefa dos escritores homens no início do século XX, envolvendo não a alienação da história, mas a construção de um acordo, não a visão trágica, mas o diálogo do intercâmbio humano.⁶⁵ (Clark, 1993, p. 248)

Assim, na perspectiva de Suzanne Clark, a escrita sentimental, que era associada a mulheres, era desprezada pela crítica modernista, marginalizando essas escritoras da configuração de um cânone que representasse esse movimento. No entanto, pontuo que a presença de Hilda Doolittle (1886–1961), H. D., que é uma poeta mulher, como poeta que Clark considera integrante do grupo dos grandes modernistas, poetas homens, de certa maneira, enfraquece esse argumento.

Sandra M. Gilbert, por sua vez, traz um outro exemplo de uma crítica com forte camada de misoginia direcionada a Millay. Em outubro de 1917 o grupo de teatro conhecido por Wisconsin Players, encenou a peça *Bowl, cat and broomstick*, do poeta Wallace Stevens. De acordo com Gilbert, a peça, que era um minidrama, explorava a ideia de que a beleza deveria ser um valor cultivado na poesia, meditando sobre esse tema diante do retrato de uma poeta francesa chamada Claire Dupray. No decorrer da trama, descontrói-se toda essa ideia, bem como a própria personagem Dupray, que, ao final, revela-se uma mulher antiquada e feia. A peça, portanto, na perspectiva de Gilbert, desvela uma problemática que reflete os valores dos artistas homens daquela época, sobretudo por fetichizar a ideia de uma poeta mulher, descondiserao-lhe como um par para colocá-la no papel de musa, objeto de seus temas. É também uma crítica ao sentimentalismo romântico, que naquele momento vinha sendo combatido por valores modernistas. Para além disso, Gilbert levanta a hipótese de que Claire Dupray seria a própria Edna Millay, argumentando não somente pelo exemplo do nome da personagem, que rima com o nome de

⁶⁵ *In the age of the great modernists – Eliot, Pound, Stevens, H. D., Williams – the project of poetry was to turn away from a mass culture, to establish a distance between literature and all other forms of writing. But, as Sandra Gilbert suggests, women writers may have had a different task than men writers in the early twentieth century, involving not alienation from history but the building of agreement, not the tragic vision, but the dialogue of human exchange.*

Millay, como também pela história de sucesso meteórico que Millay vivenciou muito jovem no início de sua carreira. Nas palavras de Gilbert:

Edna St. Vincent Millay – cujo nome, curiosamente, rima com com aquele de Claire Dupray – de fato começou uma trajetória meteórica como poeta em 1912, quando tinha vinte anos e seu poema longo “Renascence”, venceu um prêmio em um concurso patrocinado pelo *Lyric Year*. Tomando de assalto o mundo literário, a talentosa ingênua de Camden, Maine, foi imediatamente arrebatada por uma série de benfeitores ricos, que providenciaram para que ela frequentasse Vassar College com bolsa de estudos, e que se juntaram para prestigiá-la nas festas em Nova York. Esta estreia surpreendente foi rapidamente seguida por novos triunfos sobre os quais Stevens certamente teria conhecimento, pois, ao longo dos seus anos de faculdade, Millay continuou publicando poesia e, já sendo a estudante de graduação mais conhecida de Vassar, atraiu ainda mais atenção como atriz.⁶⁶ (Gilbert, 1993, p. 294-295)

Gilbert prossegue argumentando pela hipótese de que Millay seria a inspiração para Claire Dupray:

O fato de essa jovem poeta ser tão fisicamente adorável quanto Claire Dupray, de *Bowl, cat and broomstick*, só pode ter contribuído para seu sucesso. Na primavera de 1913, o fotógrafo Arnold Genthe pousou-a contra um fundo de flores de magnólia para um retrato que mais tarde chegou ao Museu da Cidade de Nova York e que poderia muito bem ter servido como frontispício no qual as atormentadas críticas de Stevens ninharam. Mas o fato de Millay ser tão produtiva quanto atraente pode ter contribuído ainda mais do que a sua notoriedade para a ambivalência que ela deve ter despertado em alguns contemporâneos do sexo masculino. Parece relevante aqui que sua primeira coleção, *Renascence and other poems*, tenha surgido no outono de 1917, pouco antes da peça de Stevens ser encenada e seis anos antes de o autor de *Harmonium* publicar seu primeiro volume. E parece igualmente relevante que as obras de *Renascence and other poems* fossem elogiadas ou destacadas pelo uso de estratégias poéticas que tinham “pelo menos trinta anos de idade”.⁶⁷ (Gilbert, 1993, p. 295)

⁶⁶ *Edna St. Vincent Millay – whose name, interestingly enough, rhymes with that of Claire Dupray – had actually begun a meteoric career as poetess in 1912, when she was twenty years old and her long poem, “Renascence”, won a prize in a contest sponsored by the Lyric Year. Taking the literary world by storm, the talented ingenue from Camden, Maine, was immediately taken up by a series of wealthy benefactors, who arranged for her to attend Vassar College on scholarship, and who joined in fêting her at parties in New York. This astonishing debut was quickly followed by further triumphs about which Stevens would certainly have known, for throughout her college Years Millay continued publishing poetry and, already Vassar’s best-known undergraduate, she garnered even more attention for her acting.*

⁶⁷ *That this youthful poet was as physically lovely as Bowl, cat and broomstick’s Claire Dupray can only have contributed to her success. In the spring of 1913, the photographer Arnold Genthe posed her Against a background of magnolia blossoms for a Portrait that later made its way into the Museum of the City of New York, and that might well have served as the frontispiece on which Stevens’s harried critics brood. But that Millay was as productive as she was attractive may have contributed even more than her notoriety to the ambivalence she must have aroused in some male contemporaries. It seems relevant here that her first collection, Renascence and other poems, appeared in the fall of 1917, shortly before Steven’s play was performed and six Years before the author of Harmonium had published his own first volume. And it seems equally relevant that the*

Não discordo da hipótese trazida por Gilbert. Pelo contrário, pensar que ela é verdadeira explica perfeitamente a postura de Millay. Não é de se estranhar, por exemplo, que ela tenha nutrido tanto ressentimento em relação aos expoentes modernistas, criticando muitos de seus valores de maneira ácida e sagaz na peça *Aria da capo*, como demonstrarei em algumas passagens comentadas mais adiante.

A despeito de seu comportamento controverso e do fato de que era uma artista mulher que nutria muitos valores libertários em diversos aspectos, o que em muito contribuiu para que tivesse sua obra mal recepcionada de alguma maneira, Edna St. Vincent Millay foi uma poeta bem-sucedida, angariando respeito e notoriedade durante boa parte de sua trajetória. Como Robert Frost (1874—1963), é considerada uma das maiores sonetistas do século XX em língua inglesa. Também como Frost, criou um estilo muito próprio de poesia nos Estados Unidos

Diante do exposto, a hipótese que defendo para entender a posição que Edna St. Vincent Millay ocupa dentro do grande guarda-chuva cronológico que abrange o período caracterizado por modernismo, contexto em que ela produziu, alinha-se mais às ideias de Roxanne Rankin, segundo a qual:

Embora os representantes do New Criticism certamente tenham interpretado mal as intenções dos seus trabalhos, nenhum grupo, nem mesmo as feministas da Segunda Onda, permitiram que os textos de Millay existissem como ela pretendia. A erudição e a crítica acadêmica, por necessidade, definem os artistas e tentam resolver os problemas introduzidos em suas obras, assegurando o texto em movimentos literários, sociais, políticos, religiosos (a lista continua). O trabalho interpretativo dos estudiosos se opõe diretamente ao instinto criativo da própria Millay. Ela, através da sua escrita e da sua imagem pública, utilizou todos os meios disponíveis para evitar as restrições e expectativas dos mesmos gêneros e movimentos em que os estudiosos hoje tentam inserir os seus textos (...) ⁶⁸ (Rankin, 2023, p. 9-10)

works in Renaissance and other poems could be either praised or blamed for their use of poetic strategies that were all “thirty years old at least”.

⁶⁸ *Although the New Critics certainly misread the intentions of her works, no group of scholars, even Second Wave Feminists, have allowed Millay’s texts to exist as she intended them to. Academic scholarship and criticism, out of necessity, defines artists and tries to solve the problems introduced in their works by securing the text in literary, social, political, religious (the list goes on) movements. The interpretive work of scholars directly opposes Millay’s own creative instinct. She, through her writing and her public image, used all available avenues to prevent the constrictions and expectations of the same genres and movements that scholars today attempt to place her texts inside (...)*

Como já dito na introdução deste trabalho, Millay foi uma artista extremamente criativa e experimental. Portanto, não desejava se sujeitar a nenhum movimento. Finalizo este tópico com as palavras de Rankin:

Apesar dos críticos exibirem opiniões mornas e até antagônicas sobre suas obras, Millay continuou a criar arte de modo a refletir sua própria interpretação do mundo, em vez de aderir a qualquer movimento popular específico. O sucesso crítico geral instável de Millay expõe sua notável rebelião contra cada nova versão do “real” que surgiu em sua vida. Embora estudos mais recentes tenham feito um trabalho de recuperação impressionante, ainda há muito debate em torno de seus textos. Teóricas podem tentar colocar Millay em foco examinando seus textos sob diferentes lentes, mas há uma razão pela qual nenhuma delas parece se encaixar perfeitamente. Sim, Millay conhecia e praticava a implantação de muitas convenções de gênero diferentes. No entanto, como vários estudiosos notaram, existe tensão por trás do uso dessas técnicas. Millay recusou-se a assinar apenas um gênero ou movimento; ela gostava de criar diálogos complexos entre essas técnicas que levavam, embora muitas vezes não a um final completamente satisfatório, mas a um resultado que é indicativo da luta pessoal de Millay em retratar a realidade. Ela continuou a produzir obras que pareciam verdadeiras para ela pessoalmente, independentemente de quão bem elas se encaixassem no meio mais amplo. Millay não tenta convencer o público a subscrever a sua versão da realidade, como afirma que os praticantes de outros gêneros fazem; em vez disso, ela expõe sua própria percepção artística e deixa que interpretemos como quisermos, indiferente se concordamos ou não com ela.⁶⁹ (Rankin, 2023, p. 22-23)

3.2.

Legado e tradução no Brasil

Edna St. Vincent Millay deixou uma obra vasta e diversa, que elenco a seguir:

Foram pelo menos cinco obras de drama em verso publicadas:

- *Aria da capo* (1920);

⁶⁹ *Despite critics displaying lukewarm and even antagonistic opinions about her works, Millay continued to create art that displayed her own interpretation of the world rather than adhering to any particular popular movement. Millay’s overall unsteady critical success speaks to her noticeable rebellion against each new version of “the real” that arose in her lifetime. Although more recent scholars have done impressive recovery work, there is still much debate surrounding her texts. Scholars may attempt to bring Millay into focus by examining her texts under different lenses, but there is a reason that none of them seem to fit quite right. Yes, Millay was knowledgeable of and practiced in deploying many different genre conventions. However, as multiple scholars have noticed, there exists tension behind the use of these techniques. Millay refused to subscribe to one genre or movement solely; she was fond of crafting complex conversations between these techniques that led to, while often not a completely satisfying end, a result that is indicative of Millay’s personal struggle in portraying reality. She continued to produce works that felt true to her personally, regardless of how well they may have fit into the larger milieu. Millay does not attempt to convince the audience to subscribe to her version of reality as she claims that the practitioners of other genres do; rather, she lays out her own artistic perception and leaves it for us to interpret how we will, uncaring if we agree or not.*

- *The lamp and the bell* (1921);
- *Two slatterns and a king: a moral interlude* (1921);
- *The king's henchman* (1927);
- e *The princess marries the page* (1932).

Publicou mais de uma dezena de livros de poesia, destacando-se:

- *Renascence, and other poems* (1917);
- *A few figs from thistles: poems and four sonnets* (1920);
- *Second april* (1921);
- *The ballad of the harp-weaver* (1922);
- *Poems* (1923);
- *The buck in the snow, and other poems* (1928);
- *Fatal interview* (1931);
- *Wine from these grapes* (1934);
- *Conversation at midnight* (1937);
- *Huntsman, what quarry?* (1939);
- *These are no islands, any more: lines written in passion and in deep concern for England, France, and my own country* (1940);
- *Make bright the arrows: 1940 notebook* (1940);
- *The murder of Lidice* (1942);
- *Mine the harvest* (1954)⁷⁰.

Teve seu trabalho em prosa sob o pseudônimo de Nancy Boyd, *Distressing dialogues* (1924), publicado com um prefácio escrito por ela própria, assinando seu nome real⁷¹.

⁷⁰ Livro póstumo editado por Norma Millay.

⁷¹ Leio essa atitude como uma espécie de performance de si com o intuito de ampliar possibilidades de escrita de modo a experimentar novos formatos que levem sua criatividade além do que já está habituada e pela qual já é famosa nesse momento. No fundo, creio que o grande projeto estético de Edna St. Vincent Millay é se valer de seu conhecimento profundo sobre formas tradicionais de escrita para projetar seus ímpetos libertários. O que ela deseja é se libertar das convenções; mas precisa brincar com as formas existentes para experimentar caminhos e assim já realizar no próprio ato de escrita a sua liberdade. É um pouco o que os modernistas fazem nesse momento; só que Millay o faz à sua maneira, sem esvaziar as convenções formais do sentido que elas carregam para ela. Em *Aria da capo* isso fica mais evidente.

Além disso, também deixou uma obra literária em forma de cartas e diários, que vem sendo organizada e publicada nos últimos anos. Destaco o livro de cartas editado por Timothy F. Jackson, *Into the world's great heart: selected letters of Edna St. Vincent Millay* (Millay, 2023) e o livro de diários editado por Daniel Mark Epstein, *Rapture and Melancholy: The diaries of Edna St. Vincent Millay* (Millay, 2022), ambos publicados pela Yale University Press.

No Brasil, de início, Edna St. Vincent Millay foi traduzida de maneira esparsa. Em levantamentos realizados, antes de tudo, em conversas com amigas, como as poetas Mariana Basílio (1989) e Jeanne Callegari (1981), bem como em buscas realizadas no Google Scholar, no acervo da Biblioteca Nacional, no site do CNPQ, e em blogs, como Poesia Traduzida no Brasil, Escamandro, e o blog do Antonio Miranda, cheguei a alguns dos nomes dos primeiros tradutores de Millay em nosso país, que registro até o advento de sua primeira antologia, publicada em 2022.

Para facilitar a visualização e registrar seus nomes, fiz a seguinte tabela. Da esquerda para a direita, em cada coluna, constam: o nome da poeta tradutora ou do poeta tradutor; o nome do(s) poema(s) de Millay; o nome da(s) tradução(ões) realizada(s); e em que publicação apareceram, conforme pude confirmá-las⁷².

Tabela 1: Primeiros tradutores de Edna St. Vincent Millay no Brasil, até o ano de 2022.

Tradutora ou tradutor	Poema original	Poema traduzido	Onde encontrar
Alphonsus de Guimaraens Filho (1918–2008)	“Dirge without music”	“Canto fúnebre”	<i>Videntes e sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos</i> ⁷³ . (Marques, 1955)
Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça (1896–1971)	“Sonnet II”; “Sonnet XVIII”; e “Sonnet XIX”	“Soneto II”; “Soneto XVIII”; e “Soneto XIX”	<i>Videntes e sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos</i> . (Marques, 1955)

⁷² Registro aqui as publicações a que tive acesso; não necessariamente as primeiras edições em que esses poemas traduzidos foram publicados.

⁷³ Depois, a Ediouro republicou esse livro com outro nome, *O livro de ouro da poesia dos Estados Unidos: coletânea dos poemas norte-americanos* (Marques, s/d), conforme registro da Biblioteca Nacional.

Brenno Silveira (sem data)	“God’s world”	“O mundo de Deus”	<i>Videntes e sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos.</i> (Marques, 1955)
Carlos Drummond de Andrade (1902–1987)	“Dirge without music”	“Lamento sem música”	<i>Poesia traduzida</i> (Andrade, 2011)
Jorge Wanderley (1938–1999)	“Dirge without music”	“Lamento sem música”	<i>Antologia da nova poesia norte-americana</i> (Wanderley, 1992)
Walnice Nogueira Galvão (1937)	“I, being born a Woman and distressed”	“Eu, nascida mulher e assolada”	<i>Teoria e Debate, edição 56</i> (2003)
José Lira (1946)	“First fig” “Second fig” “Travel” “City trees” “I shall forget you presently, my dear” “When I too long have looked upon your face”	“Figo n.º 1” “Figo n.º 2” “Viagem” “As árvores das ruas” “Brevemente, meu bem, vou esquecer-te” “Quando o teu rosto longamente fito”	“Edna St. Vincent Millay: versões de uma efêmera beleza”. <i>Cadernos de literatura em tradução</i> , 7, p. 139-151. (Lira, 2006)
Mariana Basílio (1989)	“Conscientious objector”	“Objeção de consciência”	Site Escamandro (Basílio, 2006)
Jeanne Callegari (1981)	“I, being born a Woman and distressed”	“eu, nascida mina e em altas tretas”	<i>Amor eterno 2</i> (Callegari, 2019) ⁷⁴
Paulo Mendes Campos (1922–1991)	“Dirge without music”	“Lamento sem música”	Poesia (Campos, 2022)
Sérgio Milliet (1898–1966)	“What lips my lips have kissed”	“Os lábios que meus lábios beijaram”	<i>Videntes e sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos.</i> (Marques, 1955)

Elaboração própria

Apenas em 2022 foi publicada a sua primeira antologia em nosso país, organizada e traduzida pela poeta Bruna Beber. Muitos brasileiros estão

⁷⁴ Antes da referida publicação, essa tradução, que Callegari chama de tradução selvagem ou de dublagem, foi publicada pela primeira vez em Zine intitulado *Despacho 2*, da editora Satã Corsário no ano de 2019.

conhecendo Millay somente agora, por meio dessa importante publicação, que configura um marco.

Poemas, Solilóquios e Sonetos, que faz parte da coleção *Das Andere*, precisamente, obra de número 42 da editora Âyiné, teve a seguinte equipe editorial em sua composição: organização, tradução e prefácio por Bruna Beber; posfácio por Prisca Agustoni; edição por Maria Emília Bender; preparação por Sofia Nestrovski; revisão por Andrea Stahel e Sofia Mariutti; imagem de capa por Julia Geiser; projeto gráfico por Luísa Rabello; e produção gráfica por Clarice G. Lacerda.

O projeto foi desenvolvido somente por mulheres, além de ser constatável também que muitas delas são escritoras, senão poetas. Minha hipótese quanto à composição dessa equipe é de que a explicação para essas coincidências reside somente no fato de que é normal que haja confluência de interesses em projetos editoriais, dado que o mercado editorial está repleto de escritores exercendo variadas funções.

Entre essas agentes, limito-me a falar sobre Bruna Beber, por ser a principal da equipe, uma vez que é ela a organizadora e a tradutora do projeto, e, portanto, nos termos de Lefevere, aquela através da qual Edna St. Vincent Millay passa a ser difundida no país.

Bruna Beber Franco Alexandrino de Lima (1984), conhecida por Bruna Beber, nasceu em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. É poeta, artista visual, compositora, tradutora e pesquisadora brasileira.

Publicou, no ano de 2006, seu livro de estreia na poesia, *A fila sem fim dos demônios descontentes*. Em 2007, mudou-se para São Paulo. Publicou também *balés* (2009), *rapapés & apupos* (2012), *Rua da Padaria* (2013), *Ladainha* (2017) e *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022). Publicou também um livro infantil, *Zebrozinha* (2013).

Beber traduziu diversas obras em poesia e prosa, de autores como: Shakespeare, Louise Glück, Mary Gaitskill, Agatha Christie, Sylvia Plath, Eileen Myles, entre outros.

É notório que fez um trabalho de fôlego na organização da primeira antologia dos poemas de Millay traduzidos no Brasil. São 81 poemas colhidos em 6 livros, os primeiros de Millay publicados em vida: *Renascimento e outros poemas* (1917); *Figos e espinhos: poemas e quatro sonetos* (1920); *Abril serial* (1921); *A*

balada da tecelã das harpas (1922/1923); e *O cervo sob a neve* (1928)⁷⁵. São justamente os primeiros livros de Millay, o recorte de sua obra que ganhou mais destaque e a tornou famosa.

Conforme Mary Oliver⁷⁶,

Os críticos, com exceção de Edmund Wilson, em sua maioria desprezaram seu trabalho, tornando-o menor pela ênfase nos primeiros poemas. [...] O fato de ela ter passado por momentos ruins em uma vida boa parece interessar mais aos seus biógrafos (até agora) do que a audácia de seu espírito, a amplitude de sua obra. Bem, centenas de leitores – milhares de leitores – jovens e velhos, lembram. O tempo trará o seu equilíbrio. [...] (Oliver, 2007)

A maior parte do trabalho de Edna St, Vincent Millay permanece não traduzida em nosso país. Esta pesquisa almeja colaborar de alguma maneira para reverter essa situação.

⁷⁵ Traduções de Bruna Beber dos seguintes títulos: *Renascence, and other poems* (1917); *A few figs from thistles: poems and four sonnets* (1920); *Second april* (1921); *The ballad of the harp-weaver* (1922); *The buck in the snow* (1928).

⁷⁶ De um pequeno texto publicado em 19 de outubro de 2007: *The critics, with the exception of Edmund Wilson, have mostly hashed her work, making it smaller by emphasis on the early poems. (...) That she had some bad times in a good life seems of higher interest to her biographers (so far) than the audacity of her spirit, the breadth of her work. Well, hundreds of readers—thousands of readers—young as well as old, do remember. Time will bring its balance (...)*. Disponível em: <<https://www.beaconbroadside.com/broadside/2007/10/edna-st-vincent.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

4 Uma mera questão de forma

A beleza não basta.

Edna St. Vincent Millay⁷⁷

4.1. A tradição do drama em verso no teatro ocidental

O teórico inglês Arnold P. Hinchliffe alega em *Modern verse drama* que, quando Keats escreveu que a poesia deveria ser algo grandiosa e discreta e que deveria surpreender e agradar, não por si própria, mas pelo tema que desenvolve, é possível que ele tivesse em mente autores de drama em verso, pois eles reivindicam uma primazia da linguagem que desafia o ator, o diretor e mesmo o cenógrafo (Hinchliffe, 2017, p. 24). Não sei se concordo com a afirmativa nesse último aspecto, pois acredito que todo texto dramático desafia quem vai encená-lo. Mas não tenho discordâncias em relação ao que Keats fala, e começo este capítulo com essa menção de Hinchliffe ao poeta e também dramaturgo vinculado à tradição romântica de língua inglesa, que exerce forte influência em Edna St. Vincent Millay, para ressaltar que uma peça em formato de drama em verso tem peculiaridades a nível de construção de linguagem que precisam ser levadas em conta no ato tradutório. Para Andrew Haydon, por exemplo, o drama em verso teria um problema de identidade própria⁷⁸, de modo que, em todo caso, há características desse tipo de peça teatral que precisam ser analisadas.

Existem muitas diferenças, bastante discutidas, de gênero textual, que variam entre os espectros da prosa, do drama e da poesia. Hoje, como bem coloca

⁷⁷ Verso do poema “Spring”, publicado em *Second April* no ano de 1921, em tradução de Bruna Beber, “Primavera” (Millay, 2022, p. 99).

⁷⁸ Do artigo de Andrew Haydon intitulado “Poetry in motion: why poetic drama has something new to say”, publicado em 2 de março de 2011 no *The Guardian*, reproduzo aqui o original por ser uma fala muito interessante: *Let’s be honest, neither ‘verse-drama’ nor ‘poetic theatre’ has an alluring ring, does it? [...] I refuse to believe it’s just me who hears the words ‘poetic drama’ and first imagines something slowly woven from pastel shades of twee. It has an identity problem.* Disponível em: <<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/mar/02/poetic-drama-theatre-andrew-motion>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

o teórico já citado, Hinchliffe, a crítica sofre com um excesso de termos e muita confusão a seu respeito (Hinchliffe, 2017, p. 14)⁷⁹.

O ponto de partida para trabalhar com *Aria da capo* diz respeito a termos conceituais mais ligados à história da dramaturgia, contextualizando essa peça com outras obras de referência em torno dela, pois, conforme dispõe Giörgy Lukács, em *Introdução à estética de Hegel*, citado por Anatol Rosenfeld na obra *O teatro épico* (1965):

(...) as formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica. (Rosenfeld, 1965, p. 32)

Drama é o gênero textual performativo por excelência, a exemplo de peças, óperas, mímica e balé.

Drama em verso é uma forma de construção de peça teatral em que a maior parte do texto está escrita em versos. Foi predominante por um longo período, sendo recorrente, por exemplo, em antigas tragédias gregas e nas peças de Shakespeare.

O drama em verso mais famoso do período pré-modernista se chama *Cyrano de Bergerac*, de autoria do poeta e dramaturgo francês Edmond Rostand, que foi encenado pela primeira vez em 1897. O drama, em formato de alexandrinos regulares, é inspirado na vida do escritor francês Savinien de Cyrano de Bergerac (1619—1655). A peça fez muito sucesso e foi encenada incontáveis vezes ao redor do mundo, chegando a ser traduzida para outras línguas e adaptada para o cinema. No Brasil, foi traduzida mais de uma vez, destacando-se os trabalhos do poeta pernambucano Carlos da Costa Ferreira Porto Carreiro (1865—1932), publicado por volta de 1907, e do poeta maranhense Ferreira Gullar (1930—2016), que recebeu o prêmio Molière pela sua tradução em 1985.

Também, em parte do trabalho de Henrik Ibsen, que era uma grande referência para a Millay (Milford, 2001, p. 64)⁸⁰, é notável a utilização do drama

⁷⁹ *Criticism suffers from too many terms and too much confusion about them.* (Hinchliffe, 2018, p. 14)

⁸⁰ Ao relatar sobre a correspondência entre Millay e o editor do concurso *The lyric year*, Milford aponta a necessidade que Millay sentia de ter de se autoafirmar como poeta diante do editor que desconfiava de que ela era um homem, citando referências que talvez possivelmente a validariam aos olhos dele. Uma dessas grandes referências para Millay era Henrik Ibsen: *She was crazy about Ibsen, knew the Rubaiyat by heart, paddled stern in a canoe.*

em verso. Aliás, posteriormente, ele deixou de lado essa forma de maneira deliberada para aderir à utilização da prosa no teatro, revolucionando a dramaturgia ocidental. A partir de então, o drama em verso passou a ser considerado modelo obsoleto de dramaturgia – com as destacadas exceções de retomada dessa forma por T. S. Eliot e Christopher Fry, já no período modernista.

No entanto, o drama em verso é um formato de peça que ainda existe e é encenado, levantando questões como as do crítico de teatro Andrew Haydon, já apontada.

Conforme George Steiner, no capítulo VII de *A Morte da tragédia*:

Por mais de duzentos anos a noção de verso foi quase inseparável do drama trágico. A ideia de “tragédia em prosa” é singularmente moderna, e para muitos poetas e críticos ela permanece paradoxal. Há razões históricas e de técnica literária para isso. Mas há também causas profundamente enraizadas em nosso entendimento comum a respeito da qualidade da linguagem. Falo do verso e não da poesia, porque poesia pode ser uma virtude da prosa, da matemática, ou de qualquer ação da mente que tende à forma. O poético é um atributo, o verso é uma forma técnica.⁸¹ (Steiner, 2006, p. 137)

Já para John Arden, citado por Arnold P. Hinchliffe (2017), em *Modern verse drama*, verso é:

[...] um arranjo de ideias dentro de um formato métrico, que pode ou não conter esquemas de rimas e outros dispositivos similares, e que geralmente suscita mais do que uma interpretação central. Em outras palavras, utilizamos associações de imagens e de palavras reforçadas através de métrica e rima para nos lembrar de uma gama quase ilimitada de inferências que vão além de um único significado, mais superficial; em prosa, contudo, cada palavra remete ao que diz e nada mais.⁸² (Arden, 1961, n.p. apud Hinchliffe, 2017, p. 22)

Aristóteles, em sua *Poética*, aponta que Homero e Empédocles são ambos poetas, mas somente por terem em comum o fato de que utilizam a métrica. Não havia necessariamente um problema nisso, uma vez que o verso predominou na escrita, e a poesia em si servia ao intelecto de maneira indistinta das demais áreas do conhecimento, o que perdurou pelo menos até meados do século XIX, quando o

⁸¹ Steiner publicou pela primeira vez esse trabalho em 1961. Utilizo aqui a tradução de Isa Kopelman, que saiu no Brasil pela editora Perspectiva em 2006.

⁸² [...] is an arrangement of ideas in metrical form with or without rhyme and similar devices, which generally involves more than one principal meaning. In other words, we use the associations of words and images as strengthened by our metre and rhyme to remind us of an almost unlimited range of associations over and beyond their surface significance; in prose, however, each word simply means what it says and nothing else. Trecho de discurso proferido em NUS Drama Festival, Leeds, publicado pela New Theatre Magazine, vol. 11, em 3 de abril de 1961.

Romantismo passou a definir mais especificamente o que é poesia, colaborando para distingui-la.

Curiosamente, Aristóteles estipula que a tragédia deve ser concebida em formato de verso, porque o verso, sobretudo de metro iâmbico, seria, para ele, a forma natural que a nossa fala corriqueira geralmente assume.

Ibsen discorda disso. Em carta para a atriz Lucie Wolf, também citada por Hinchliffe (2017), ele opina fortemente a respeito do assunto:

O uso do verso tem prejudicado a arte do drama. Um verdadeiro artista de palco, cujo repertório é o drama contemporâneo, não deveria estar disposto a deixar um único verso passar por seus lábios. É improvável que o verso seja empregado em qualquer extensão digna de menção no drama do futuro imediato, uma vez que os objetivos dos dramaturgos do futuro quase certamente serão incompatíveis com ele... Durante os últimos sete ou oito anos, quase não escrevi um verso único, dedicando-me exclusivamente à arte muito mais difícil de escrever a linguagem direta e simples falada na vida real.⁸³ (Hinchliffe, 2017, p. 27)

Independentemente de quem tiver razão, o fato é que o uso da prosa no drama passou a ser mais comum a partir dessa época.

Apesar disso, no século XX, alguns dramaturgos passaram a confundir mais ainda o público e a crítica⁸⁴, por retomarem o drama em verso e conseguirem se destacar com seus trabalhos. Os exemplos notórios são T. S. Eliot e Christopher Fry, como já mencionado. E, décadas antes deles, também Edna St. Vincent Millay.

4.2. Efervescência cultural e influências ao redor de Millay

Desde o século XIX, as audiências dos teatros tornaram-se cada vez maiores. Melodramas famosos eram encenados nas grandes cidades e reencenados por companhias de todo tipo em cidades pequenas. Nas últimas décadas desse século, dramaturgos e produtores começaram a incorporar a seu repertório narrativas que abordavam temáticas sociais, dando surgimento gradual a um estilo realista, embora não de todo desprovido de características do melodrama até então prevalecente.

⁸³ *Selected letters*, 25 May 1883, pp. 217–18.

⁸⁴ Uso a palavra “confundir” para fazer alusão à fala do teórico que mencionei na nota de rodapé 79 no início do capítulo.

Conforme a obra *American drama: colonial to contemporary*, de Stephen Watt e Gary Richardson, o “Sindicato Teatral”, organização que administrava questões relativas a teatro, reuniu-se em um encontro secreto em 1895 para deliberar sobre competição e preços, o que, na prática, refletiu-se na repressão a novidades e a experimentações teatrais.

Porém era praticamente impossível impedir os avanços experimentais. No início do século XX, por exemplo, cresce a cultura cinematográfica, e, na segunda década do século XX, o melodrama, caracterizado por enredos exagerados, passou a ser incorporado ao cinema.

Os anos 1920, em Nova York, se caracterizaram, portanto, por uma diversidade cultural propícia para a manifestação artística em suas variadas formas, alimentando as fantasias de todas as classes sociais.

Havia o prazer do mero escapismo diletante – a exemplo das “Ziegfeld Follies” com suas exuberantes coristas⁸⁵ – e havia também o realismo social, que convidava o público a refletir sobre o espírito dos tempos – antecipando questões como a crise de 1929, e fazendo alusões às grandes guerras, a exemplo da própria peça *Aria da capo*.

Uma efervescência de movimentos culturais diversos – *cabaret*, *vaudeville*, *nickelodeon* – resplandeciam no epicentro do entretenimento que era Nova York, sobretudo por conta do teatro da Broadway, que se consagrou como epíteto desse cenário com seus musicais.

Multiplicavam-se bares de jazz e palácios de cinema, substituindo aos poucos o teatro como maior forma de entretenimento de grande escala.

É nesse contexto que surge o “Little Theatre Movement”, como um movimento de formas experimentais de artes dramáticas, menos restritas a padrões de mecanismo de produção mais ligados ao eixo comercial do entretenimento.

⁸⁵ De acordo com Lewis A. Erenberg, em *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890–1930*, a garota Ziegfeld era uma mulher atraente e moderna, mas não a ponto de ameaçar a fragilidade do ego masculino (p. 218-19). A ideia era que essas mulheres performáticas, que dançavam coreografias eróticas sincronizadas e se vestiam com roupas luxuosas, representassem, ao mesmo tempo, sensualidade e pureza, um entretenimento fantasioso que se popularizou, sobretudo, por reassegurar a ideia de virilidade masculina em um momento em que as mulheres se voltavam contra os valores patriarcais da era vitoriana (as chamadas *flappers*, ou melindrosas, como já mencionado, tinham essa postura combativa à cultura de subjugação das mulheres, enaltecendo a liberdade sexual, deixando de lado o uso de espartilhos etc.).

O grupo *The Provincetown Players* faz parte desse movimento, tendo se consolidado como um dos mais influentes e notórios entre os pequenos grupos de teatro que surgiram nos Estados Unidos nas duas primeiras décadas do século XX. Conforme Nasrullah Mambrol:

Fundada em Provincetown, Massachussets, e, posteriormente, estabelecendo-se em Greenwich Village, tratava-se da única organização dedicada exclusivamente à produção de peças estadunidenses. O sucesso dos *Players* no desenvolvimento de novos dramaturgos, com destaque para Eugene O'Neill e Susan Glaspell, rendeu a Provincetown seu lugar especial na história do teatro dos Estados Unidos, como o “berço do drama americano”.⁸⁶ (Mambrol, 2021)

Criado, em 1915, por George Cram Cook e sua esposa, Susan Glaspell, junto a Neith Boyce, o grupo passou, então, a ser integrado por nomes como os de Eugene O'Neill, John Reed, Luise Bryant, Floyd Dell, Ida Rauh, Djuna Barnes e Edna St. Vincent Millay, além de outros⁸⁷. Também passaram por lá vários outros artistas. Paul Robeson, por exemplo, chegou a se apresentar no Provincetown Playhouse, E.E. Cummings teve sua peça *Him* lá encenada e, ainda, atrizes como Ann Harding, Bette Davis e Claudette Colbert fizeram suas estreias nessa casa.

Ainda conforme Nasrullah Mambrol:

O grupo incentivou a experimentação em seu laboratório teatral, resultando em um repertório ricamente diversificado. Os dramaturgos de Provincetown inspiravam-se nos novos escritores europeus (Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, John Millington Synge), mas não reconheciam uma autoridade estética exclusiva, trabalhando com todos os gêneros e estilos, tornando-se pioneiros em recursos estruturais e estilísticos para os quais ainda não havia um vocabulário crítico adequado.⁸⁸ (Mambrol, 2021)

⁸⁶ *Founded in Provincetown, Massachusetts, and later transplanted to Greenwich Village, it was the only such organization exclusively devoted to producing American plays. The Players' success in developing new American playwrights, most notably Eugene O'Neill and Susan Glaspell, has earned Provincetown its special place in American theater history as the "birthplace of American drama."* (Mambrol, 2021). Disponível em: <<https://literariness.org/2021/04/17/the-provincetown-players/>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

⁸⁷ É possível verificar um catálogo com todos os nomes de autores de peças encenadas pelo grupo, que foram registrados no site oficial do Provincetown Playhouse: <http://www.provincetownplayhouse.com/authors.html>. Acesso em: 13 jan. 2024.

⁸⁸ *The group encouraged experimentation in their theatrical laboratory, resulting in a richly diverse repertory. Provincetown playwrights, inspired by the new European writers (Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Anton Chekhov, John Millington Synge) but recognizing no single aesthetic authority, worked in all genres and styles, pioneering structural*

O'Neill, que hoje é reconhecido como um dos principais nomes da história do teatro dos Estados Unidos, teve sua fama projetada pelo grupo, juntando-se a ele em 1916. Naquele verão, sua peça *Bound east for Cardiff* fez um sucesso estrondoso, levando a companhia a se mudar para Nova York.

O'Neill e Glaspell contribuíram com 15 e 11 peças, respectivamente, liderando o grupo em termos de produtividade.

O'Neill explorou uma espécie de existencialismo humano poético em variadas formas nos palcos do Provincetown Playhouse. Em *Thirst* (1916), fez uso de um melodrama macabro; em *The dreamy kid* (1919), adotou um naturalismo corajoso; em *The Emperor Jones* (1920) e em *The hairy ape* (1922), apelou para algo como um pesadelo expressionista.

São interessantes algumas observações sobre a chegada de O'Neill a Provincetown que constam no site oficial do teatro Provincetown Playhouse, importante acervo de registros da época:

Apesar da lenda que conta que O'Neill teria por acaso aparecido em Provincetown com um baú cheio de peças de teatro, pesquisas recentes apontam que ele já conhecia os *Players* e foi a Cape Cod especificamente para participar do grupo. Na realidade, ele foi convidado por Reed, embora Reed não tivesse ideia de que O'Neill tinha um caso com sua namorada Bryant, uma outra razão para sua ida a Cape Cod.⁸⁹

Before breakfast (1916) é uma peça de O'Neill que transcorre em um longo ato. Já *The hairy ape* (1922) é composta de oito cenas curtas. *The Emperor Jones* (1920) é uma jornada junguiana em meio a polêmicas raciais, suscitando ânimos e se tornando o maior sucesso comercial e de crítica do grupo.

Eugene O'Neill, aliás, teve uma vida extremamente atribulada, mas interessantíssima. Cresceu de maneira errática, entre orfanatos, viagens e mendicâncias. Chegou a conhecer a América do Sul, a África e a Europa. Por ser

and stylistic features for which there was not yet a suitable critical vocabulary. (Mambrol, 2021). Disponível em: <<https://literariness.org/2021/04/17/the-provincetown-players/>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

⁸⁹ Informações encontradas no site do Provincetown Playhouse: *Despite a mythology that presents O'Neill just happening to show up in Provincetown with a trunk full of plays, recent research proves that O'Neill knew of the Players and came to Cape Cod specifically to participate with them. In fact, he was directly invited by John Reed, though Reed seems to have had no idea that O'Neill was having an affair with his girlfriend Bryant, another reason for O'Neill to travel to Cape Cod.* Disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

filho de um ator irlandês, conviveu com o teatro desde pequeno, mas tinha uma relação complicada com o pai, que acusava de ser o responsável pela dependência química de sua mãe. Depois de um período de internação em um sanatório, decidiu que queria ser escritor. Ganhou o Pulitzer em 1920 pelo drama *Beyond the horizon* e foi o primeiro dramaturgo a ganhar um Nobel de Literatura, em 1936⁹⁰.

Quanto a Susan Glaspell, suas contribuições de destaque dizem respeito a diversas formas de explorar a opressão sexual e as percepções de justiça ligadas à temática de gênero por meio de recursos estilísticos ligados a movimentos como expressionismo, naturalismo e surrealismo. Em *Trifles* (1916), peça em um ato, Glaspell contrastava a performatividade de uma mulher em público e na vida privada, diante de outras mulheres e diante dos homens. Em *Bernice* (1919), também se dedicou a abordar questões inusitadas, como motivações psicológicas acerca de um presumível suicídio de uma personagem, cuja morte é rondada por mistérios, para além do fato de que ela própria não está presente, apesar de dar nome ao título da peça. Além disso, aventurou-se em investigações linguísticas que prefiguraram a chamada *écriture féminine*⁹¹. É o caso de *Verge* (1921), uma de suas obras mais inovadoras.

Em relação à Edna St. Vincent Millay, ela e sua irmã, Norma Millay, juntaram-se ao grupo na temporada de 1917 a 1918. Nessa temporada, foram encenadas três peças de O'Neill, três de Glaspell e uma de George Cram Cook.

A temporada de 1918 a 1919 incluiu *The princess marries the page*, de Edna St. Vincent Millay. Trata-se de uma peça oriunda da primeira tentativa de composição de dramaturgia de Millay. Escrita e apresentada pela primeira vez quando ela ainda era aluna de Vassar, a peça, assim como seu outro trabalho *Two slatterns and the king*, foram exercícios da jovem autora para suas aulas de dramaturgia. Antes de Provincetown, *The princess marries the page* foi apresentada e encenada por Millay em Vassar, em maio de 1917, e também na Bennett School, em Millbrook, em outubro do mesmo ano.

⁹⁰ Informações retiradas do site oficial dedicado a Eugene O'Neill. Disponível em: <<https://www.eoneill.com/biography.htm>>. Acesso em 13 jan. 2024.

⁹¹ Termo utilizado pela teórica Hélène Cixous, em *O riso da medusa*. A *écriture féminine* se caracteriza por um estilo, segundo ela, ligado a interrupções no texto literário, que é marcado por lacunas, silêncios, trocadilhos etc.

A peça, composta de um único ato, tem um enredo estruturado em versos e em uma linguagem de contos de fada. Retrata uma princesa em sua torre tentando ler, e cuja leitura passa a ser interrompida por um escudeiro que toca uma música. Quando ele se recusa a obedecer à princesa e parar de tocar, ela fica intrigada e começa a se sentir atraída por ele. Apaixonam-se um pelo outro e o escudeiro revela que, na verdade, é filho de um inimigo do pai dela, tendo sido enviado para lá a fim de tramar contra eles. O pai da princesa inquiriu a filha para saber se ela tinha ouvido falar de um espião. A princesa, apaixonada, mente e responde que não sabe de nada. Mas, nesse momento, para evitar que a princesa incorra em perjúrio, o escudeiro aparece em cena e confessa sua missão. O rei, no entanto, informa a ele sobre a morte de seu pai, e, comovido pela honestidade do rapaz, consente que ele se una à sua filha.

Para a produção de Princetown, Millay novamente interpretou o papel da princesa. Junto a ela, o elenco era composto por Vadim Ureneff, Hutchinson Collins, O.K. Liveright, Robert Edwards, Louis B. Ell e Frederick Ward Roeger. Millay dirigiu a peça e C.M. Cox projetou o cenário, que foi bastante elogiado. No *New York Tribune* saiu um comentário de Heywood Broun: “Visualmente, *The Princess marries the page* é o que há de mais requintado em cartaz, pois C.M. Cox providenciou um cenário deslumbrante”. E acrescentou que “Blanche Hays contribuiu com figurinos lindos. E a poesia e o drama pareciam ser algo muito refinado”. A peça teve uma recepção interessante. Uma resenha anônima para o *Dramatic Mirror* mencionava que tinha “uma história muito imatura, mas contada em verso branco que às vezes fluía com graça, demonstrando uma inclinação muito evidente para a beleza e a poesia”. Na introdução à versão publicada, que saiu em 1932, Millay admite sua imaturidade, alegando tratar-se de uma obra inequivocadamente muito jovem e muito leve, embora bastante bonita.⁹²

Em 1919, a peça mais famosa de Millay foi encenada no Provincetown Playhouse: *Aria da capo*, drama em verso também em um único ato, que consiste em uma espécie de fábula proto-absurdistas antiguerra.

⁹² As informações foram retiradas da página que comenta a peça no site do Provincetown Playhouse. Disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/princessmarriesthepage.html>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

Comprometidos com uma revolução artística e social, os dramaturgos do *Provincetown Players* combinavam estéticas inovadoras com crítica social radical. Um ponto comum entre eles era a crítica a convenções morais, sobretudo no tocante a relações sexuais. Assim, formaram um público leal e chamaram a atenção da crítica. Em grande medida isso se deve a O'Neill e Glaspell, e por isso procurei falar mais deles aqui, mas não foi somente por causa deles que o grupo passou a ser referência. Também perfazem trabalhos artísticos inovadores, e até revolucionários, várias das outras peças do grupo, a exemplo de: *The eternal quadrangle* (1916), de John Reed; *Not smart* (1916), de Wilbur Daniel Steele; *Lima beans* (1917), de Alfred Kreymborg; *Matinata* (1920), de Lawrence Langner; *King Arthur's socks* (1916), de Floyd Dell; *Getting unmarried* (1919), de Winthrop Parkhurst; *Three from the Earth* (1919), de Djuna Barnes; *Gee-Rusaleem!* (1918), de Florence Kiper Frank; entre outras.

Eram ilimitados os esforços e a criatividade em experimentos dos integrantes desse grupo, que também ganharam notoriedade, levando a companhia a ser reconhecida como central no desenvolvimento do drama a partir de então, vindo a ter repercussão no teatro, nos musicais da Broadway e no cinema.

Para além desse grupo, outros destaques surgiam no teatro estadunidense, tendo sido T. S. Eliot, sem dúvida, um dos mais notórios do século.

Máximo expoente do modernismo em língua inglesa, Thomas Sterns Eliot (1888—1965) foi poeta e dramaturgo, além de teórico defensor da revolução formal em poesia. Seu primeiro sucesso foi “The love song of J. Alfred Prufrock”, em 1915, mas sua fama se deu com *The waste land*, em 1922, um dos poemas mais influentes do século XX. Publicou diversos outros trabalhos de destaque e recebeu o Nobel de Literatura em 1948.

Além disso, T. S. Eliot escreveu sete dramas, entre os quais *The murder in the cathedral*, de 1935, destaca-se como mais conhecido. Chegou a receber também o Tony Award de melhor pelo drama *The cocktail party* em 1950.

Seus dramas eram caracterizados pelo uso do verso, assim como ocorre em *Aria da capo*. T. S. Eliot possivelmente foi um dos últimos famosos dramaturgos a se utilizar dessa construção de linguagem teatral.

Talvez do fato de que T. S. Eliot faz uma crítica às suas próprias peças teatrais nesse formato, em 1951, durante o Theodore Spencer Memorial Lecture, em Harvard, pode-se inferir que não é à toa que os dramas em verso caíram em

desuso. Essa crítica, *Poetry and drama*, depois é incorporada à coleção *On poetry and poets*, de 1957.

Para entender melhor outras referências ao redor de Millay, especialmente os trabalhos que a influenciaram com mais força em sua peça *Aria da capo*, no próximo capítulo passo a analisá-la de maneira mais detida e, em seguida, apresento a minha tradução com mais alguns breves comentários.

5

Macaron, papel crepom, confetes e serpentinas

Não é verdade que quando gritamos “Ah, vá para o diabo!” nós de fato, queiramos que isso realmente aconteça. O que quero dizer é: “Pegue um pouco do fogo do inferno e volte curado!”. É isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua.

Edward Gordon Craig, apud Silva Filho (2013)

5.1.

Análise da peça

Aria da capo é uma peça dentro de outra peça. Dois enredos dramáticos transcorrem em justaposição: uma arlequinada que remonta à *commedia dell'arte* italiana é interrompida por uma tragédia bucólica, e depois retorna de maneira dissimulada, como se nada tivesse acontecido, não obstante a autoirônica e metalinguística alusão à farsa, que deve continuar.

Os personagens são: Colombina e Pierrot – uma moça bonita e um poeta melancólico, personagens típicas das arlequinadas –; Coturno, a Máscara da Tragédia – termo de origem greco-romana que nomeava os calçados utilizados pelos atores nas tragédias–; e dois camponeses, Tírsis e Córídon – nomes de dois pastores sicilianos retratados em um mito italiano do poeta Virgílio, na écloga VII, das *Bucólicas*.

Aria da capo entrou em cartaz pela primeira vez em dezembro de 1919, dirigida por Millay, que escalou sua irmã Norma para o papel de Colombina e seu amigo Harrison Dowd para o papel de Pierrot. Charles Ellis, que também criou o cenário da peça, interpretou um dos pastores. O outro foi interpretado por Light⁹³. Hugh Ferriss interpretou Coturno.

A peça pode ser resumida na seguinte sinopse: Um casal, Colombina e Pierrot, está diante de um farto banquete, constituído de alimentos exóticos, enquanto conversa futilidades. São interrompidos por um estranho personagem, Coturno, a Máscara da Tragédia, que passa a lhes dirigir em cena, lembrando que

⁹³ Na página oficial do Provincetown Playhouse, consta que o outro pastor foi interpretado por “Light”, mas, até o presente momento, não consegui identificar quem foi este ator.

aquela situação não passa de uma farsa. Coturno ordena que Colombina e Pierrot saiam do palco e chama os pastores Tírises e Córídon para que entrem em cena, ao que todos obedecem depois de breves discussões. Tírís e Córídon, modificam o cenário e, dirigidos por Coturno, iniciam uma cena bucólica em que são amigos e vizinhos. No decorrer da trama, passam a brigar, até que se matam mutuamente. Colombina e Pierrot, chamados por Coturno, retornam ao palco e voltam à cena inicial do banquete, com Tírís e Córídon mortos embaixo da mesa.

Em uma análise mais detida, pontuo que a trama se inicia com Pierrot e Colombina sentados a uma mesa, que Millay explicitamente afirma na rubrica que deve estar posicionada em um palco – não em uma sala de jantar –, ambos desfrutando de um banquete. A primeira fala, de Colombina, denota a futilidade de suas preocupações, alegando de maneira afetada, sua forma natural de se expressar com Pierrot, que não conseguiria viver sem um macaron⁹⁴. Seu companheiro, Pierrot, não parece menos bobo, e quando declara seu amor por Colombina, nem ela nem a plateia o levam a sério, de tão ébrio que está.

Millay brinca com o casal, que passa a representar um espelho de sua geração, de artistas e boêmios, de Greenwich Village. No decorrer da peça, Pierrot anuncia novas personas para si próprio: “Sou um estudante”; “Sou um pianista”; “Sou um socialista”; “Sou um filantropo”. E, então, pergunta a Colombina se ela não deseja ser sua atriz, afinal de contas, ela era loura e não tinha educação, e ele, nesse novo momento, assume a persona de seu agente. Colombina responde a tudo de maneira confusa, evasiva, escapista; e, no entanto, nitidamente incomodada, falando cada vez mais sobre comidas exóticas e luxuosas, incluindo caviar, ao passo que também segue o diálogo absurdo espezinando Pierrot. Eles são um casal, mas não parecem gostar um do outro.

A conversa segue em tom de absurdismo até ser interrompida pelo terceiro personagem, Coturno, um homem grande, coberto por uma toga e por uma máscara tradicional que representa a tragédia. Ele entra no palco. Pierrot, que serve como um “breaking character”, personagem que sai do papel de maneira proposital, ordena que Coturno saia do palco, pois ainda não é a sua hora de entrar em cena.

⁹⁴ Um deboche digno da lenda popular de Maria Antonieta com seus brioques, conforme a qual ela teria respondido, “Se não têm pão, que comam brioques”, quando indagada sobre a fome que assolava a população.

Colombina aproveita o momento de discussão entre os dois e sai de cena. Mas Coturno, que relata a Pierrot estar cansado de esperar, insiste em permanecer no palco, ao que Pierrot se resigna, alegando já estar também cansado daquele cenário em preto e branco, e afirmando que vai atrás de Colombina. Também externa a ideia de que vai chamá-la dali em frente de “Pierrette”, que seria o equivalente feminino de Pierrot. Sai de cena. No decorrer da peça, ouve-se a voz de Colombina pedindo para que Pierrot a deixe em paz.

Coturno então demanda a entrada de Tírsis e Córídon, os dois pastores. Eles entram reclamando que ainda não era a hora, e que o palco não estava preparado para a sua cena, mas obedecem mecanicamente a Coturno, e empurram os móveis e aparatos do banquete para que saiam do caminho, ou adquiram novas funções, reclinam-se no chão. Começam a conversar sobre ovelhas, cordeiros, nuvens e canções.

A linguagem desses dois personagens é formal e rebuscada, como a da poesia pastoral de Virgílio. Mas trata-se expressamente de uma cena protagonizada por dois atores que, de repente, esquecem suas falas, ao que Coturno, sentado em uma cadeira lá atrás, com um livro em mãos, começa a intervir, dirigindo a cena.

Quando Córídon propõe uma cena pastoral típica, como uma composição de canções sobre ovelhas, Tírsis sugere outra atividade: que construam um muro entre eles, e não deixem um ao outro invadir seus respectivos espaços. Trata-se de um jogo para passar o tempo, que, segundo Tírsis, seria mais divertido que fazer canções⁹⁵.

Passam a utilizar as cadeiras da mesa do banquete e outros materiais para delimitar a divisória do muro e cada qual senta-se do seu lado. Inicia-se então um intrigante diálogo, repleto de desentendimentos, entre os dois.

Tírsis, que inicialmente tinha sugerido essa atividade, decide, de imediato, que não está gostando da brincadeira, e avisa a Córídon que não se importa se ele for até o seu lado. Mas Córídon, desconfiado de alguma estratégia de Tírsis para ganhar o jogo, recusa-se a se reunir com seu amigo novamente. E então se dá conta de que, enquanto, do seu lado do muro, estão as ovelhas, do lado de Tírsis está a água. Mas agora Tírsis passa a ficar desconfiado e impede Córídon de ir até o seu

⁹⁵ Na história contada por Virgílio, na égloga VII das *Bucólicas*, Tírsis e Córídon são dois pastores que competem entre si sobre quem faz a melhor canção.

lado para dar água às ovelhas. Ambos começam a sentir raiva um do outro e a violência começa a escalonar. Em um determinado momento, Córidon recorda que eles deveriam estar apenas se divertindo com aquele jogo que criaram, e não brigando. Eles tentam refazer o tom amistoso de suas conversas, e são interrompidos, quase sempre por Coturno que demanda que eles retomem seus papéis naquela cena, com falas repletas de desconfiança e animosidade, ao que os dois pastores sempre obedecem, de maneira quase mecânica, como se fossem autômatos em um teatro de marionetes comandado por Coturno. Também são interrompidos por um diálogo irrelevante entre Colombina e Pierrot, que surgem de fora da cena, entram em cena e saem novamente. É curioso que eles não se entreolham, embora suas falas pareçam interagir entre elas. Em vez de se olharem diretamente, eles agem mecanicamente.

Desconfiados um do outro, Tírsis vai dormir e Córidon, em busca de água, encontra pedras preciosas – confetes e serpentinas; Tírsis acorda e vai oferecer água para as ovelhas do amigo e para ele, mas Córidon está tomado pela avareza e delira sobre não ser mais um pastor, mas um homem rico que não se importa com aquele rebanho de que desdenha; Tírsis, ofendido, passa a procurar pedras e encontra uma erva daninha – uma estranha flor negra que estava em um vaso no banquete de Colombina e Pierrot–; Tírsis tem um monólogo sobre um assassino que enxerga na poça de água – ele próprio –, envenena a água e leva para o amigo; Córidon monta um colar de pedras preciosas para Tírsis – serpentinas – e estrangula o amigo enquanto bebe a água envenenada.

Os dois pastores se matam entre demonstrações de avareza, mesquinhez e tensão crescente. Morrem um nos braços do outro. Coturno fecha seu livro. Cobre os corpos com a mesa do banquete utilizada inicialmente na peça e ordena que Colombina e Pierrot voltem ao palco e retomem seu banquete. Sai de cena.

Pierrot e Colombina reaparecem. Colombina nota que há algo sob a mesa, que Pierrot identifica como os corpos dos atores da cena anterior. Por um momento, demonstra preocupação com o que a plateia vai pensar quanto à sua refeição sobre os cadáveres. Coturno intervém e afirma que a plateia vai esquecer o ocorrido. Colombina e Pierrot retomam seus assentos e suas conversas frívolas durante o banquete, repetindo as primeiras falas da peça. A cortina se fecha enquanto eles continuam, dando a entender que aquele banquete segue sem fim.

Essa peça, além de ser associada a uma posição antiguerra advogada por Millay, tendo em vista o momento histórico em que foi escrita, quando os Estados Unidos e a Europa recuperavam o fôlego depois da Primeira Grande Guerra, retrata também várias outras questões.

Colombina e Pierrot são um espelho da sociedade escapista em que ela vivia, artistas boêmios que se autointitulavam muitas coisas, mas que na realidade não faziam nada além de viver de maneira fútil e hipócrita, indiferentes aos males que verdadeiramente assolavam os povos de seu tempo.

Também pode ser lida como uma crítica aos valores modernistas: revolucionários da forma que desdenhavam das tradições, esvaziando seu sentido.

Mas nada é tão simples. Ao passo que Millay suscita diversas reflexões, faz uso, justamente, de uma miscelânea de tradições teatrais que, nessa composição, também revolucionam a forma daquela peça, como uma perfeita obra modernista. O detalhe talvez seja o fato de que ela não usa nenhuma dessas tradições em vão.

As arlequinadas satirizavam os costumes de seu tempo. Millay as retoma com esse mesmo objetivo. Colombina e Pierrot são uma caricatura da sociedade elitizada ao redor de Millay.

As pastorais de Virgílio representavam cenas românticas, bucólicas, de inocentes pastores, que Millay sagazmente transforma em meros autômatos nas mãos de Coturno, a tragédia.

Coturno, cujo nome e caracterização já retoma as tradições greco-romanas, além de encarnar a tragédia no destino dos pastores, é também a personificação das premissas teóricas propostas pelo inglês Edward Gordon Craig (1872–1966) (Rankin, 2023, p. 17). Quando Tírsis e Córidon esquecem suas falas e Coturno intervém com falas prontas que os redimensiona em uma trama trágica, o que Millay está fazendo é a construção de uma alegoria moral que dialoga com as ideias de Gordon Craig, mais especificamente, com a figura do “Über-marionette” (Rankin, 2023, p. 17). De acordo com Almir Ribeiro da Silva Filho, trata-se de uma proposta que sentencia à morte o ator inconveniente para o desenvolvimento do enredo dramático (Silva Filho, 2023).

As teorias de Gordon Craig são conhecidas por uma abordagem do teatro pelo caráter mais simbólico, poético e sugestivo. Ele se utiliza da representação imagética para criticar o teatro de seu tempo (Silva Filho, 2013). Conforme Michael H. Levenson, para Craig, o realismo é o veneno do teatro contemporâneo, pois,

inevitavelmente, torna-se caricatural; a alternativa seria o advento de um teatro que repudie a tendência à naturalidade das cenas (Levenson, 2011, p. 189). Assim, os atores de *Aria da capo* passam a se comportar como marionetes nas mãos de Coturno, figura inumana, indiferente aos dilemas dos personagens, que aparece para desprovê-los de humanidade e conduzi-los à morte. Ao fazer uso dessas ideias, Millay está também criticando o realismo.

Há muitos outros detalhes, que busco esmiuçar nos comentários em notas finais à tradução que apresento a seguir.

5.2.

***Aria da capo*: uma peça em um ato^{i ii iii iv}**

PERSONS

Pierrot
Columbine
Coturnus, Masque of Tragedy
Thyrsis (shepherd)
Corydon (shepherd)

[Scene: A stage]

[The curtain rises on a stage set for a Harlequinade, a merry black and white interior. Directly behind the footlights, and running parallel with them, is a long table, covered with a gay black and white cloth, on which is spread a banquet. At the opposite end of this table, seated on delicate thin-legged chairs with high backs, are Pierrot and Columbine, dressed according to the tradition, excepting that Pierrot is in lilac, and Columbine in pink. They are dining.]

COLUMBINE: Pierrot, a macaroon! I cannot *live* without a macaroon!

PERSONAGENS^v

Pierrot
Colombina^{vi}
Coturno, Máscara da Tragédia^{vii}
Tírsis (pastor)
Córidon (pastor)^{viii}

[Cenário: Um palco]

[Descortina-se um palco para uma Arlequinada^{ix} com pano de fundo alegre em preto e branco. Atrás dos refletores e em paralelo a eles, há uma mesa comprida coberta por um vibrante tecido em preto e branco sobre o qual foi posto um banquete. Nas pontas da mesa, sentados em delicadas cadeiras de pernas finas com encosto alto, estão Pierrot e Colombina, vestidos tradicionalmente^x, exceto por Pierrot estar de lilás e Colombina de rosa^{xi}. Eles jantam.]

COLOMBINA: Pierrot, um macaron! Não posso *viver* sem um macaron!^{xii}

PIERROT: My only love, You are *so* intense! ... Is it Tuesday, Columbine?—I'll kiss you if it's Tuesday.

COLUMBINE: It is Wednesday, If you must know.... Is this my artichoke, Or yours?

PIERROT: Ah, Columbine,—as if it mattered! Wednesday.... Will it be Tuesday, then, to-morrow, By any chance?

COLUMBINE: To-morrow will be—Pierrot, That isn't funny!

PIERROT: I thought it rather nice. Well, let us drink some wine and lose our heads And love each other.

COLUMBINE: Pierrot, don't you love Me now?

PIERROT: La, what a woman!—how should I know? Pour me some wine: I'll tell you presently.

COLUMBINE: Pierrot, do you know, I think you drink too much.

PIERROT: Yes, I dare say I do.... Or else too little. It's hard to tell. You see, I am always wanting A little more than what I have,—or else A little less. There's something wrong. My dear, How many fingers have you?

COLUMBINE: La, indeed, How should I know?—It always takes me one hand

PIERROT: Meu único amor, tu és *tão* intensa!^{xiii} ... Hoje é terça-feira, Colombina? Devo beijá-la na terça.

COLOMBINA: Se queres saber, hoje é quarta-feira... Esta é a minha alcachofra, ou a tua?

PIERROT: Ah, Colombina, como se isso importasse! Quarta-feira.... Será que, de chofre^{xiv}, amanhã será terça?

COLOMBINA: Daqui até amanhã, será... Pierrot, não tem graça!^{xv}

PIERROT: Achei ótima. Bem, vamos beber um bom vinho e perder a cabeça e vamos nos amar.

COLOMBINA: Pierrot, tu não me amas agora?

PIERROT: Ah, que mulher! Como posso saber? Serve-me um bom vinho e vou te dizer.

COLOMBINA: Pierrot, se queres saber, acho que tu bebes demais^{xvi}.

PIERROT: Bebo muito, sim... Ou, pelo contrário, bem pouco. Não é fácil de saber. Ora quero um pouco mais do que tenho, ora menos. Sim, há algo de errado. Querida, quantos dedos tens?^{xvii}

COLOMBINA: Mas como hei de saber? Preciso de uma mão para contar a outra. É bem confuso. Por quê?

To count the other with. It's too confusing. Why?

PIERROT: Why?—I am a student, Columbine; And search into all matters.

COLUMBINE: La, indeed?— Count them yourself, then!

PIERROT: No. Or, rather, nay. 'Tis of no consequence.... I am become A painter, suddenly,—and you impress me— Ah, yes!—six orange bull's-eyes, four green pin-wheels, And one magenta jelly-roll,—the title As follows: Woman Taking in Cheese from Fire-Escape.

COLUMBINE: Well, I like that! So that is all I've meant To you!

PIERROT: Hush! All at once I am become A pianist. I will image you in sound.... On a new scale... , Without tonality... *Vivace senza tempo senza tutto*.... Title: Uptown Express at Six O'Clock. Pour me a drink.

COLUMBINE: Pierrot, you work too hard. You need a rest. Come on out into the garden, And sing me something sad.

PIERROT: Don't stand so near me! I am become a socialist. I love Humanity; but I hate people. Columbine, Put on your mittens, child; your hands are cold.

COLUMBINE: My hands are *not* cold!

PIERROT: Por quê? Sou um estudante, Colombina; e me interessam todos os assuntos.

COLOMBINA: Ah, ora essa? Contes tu mesmo, então!

PIERROT: Não. Ou melhor, aliás. Não há senão... De súbito, sou um pintor e tu me impressionas, ah, sim! Seis alvos alaranjados, quatro ventoinhas verdes e, na cor magenta, um bolo de rolo. O título: Mulher Pega Queijo Largado em Escada de Incêndio.^{xviii}

COLOMBINA: Bem, gosto disso! Então, isso é tudo que inspiro em ti!

PIERROT: Psiu! De repente, sou um pianista. Devo imaginá-la como um som... Em uma nova escala... Sem tonalidade... *Vivace senza tempo senza tutto*.... Título: “*Uptown Express* das Seis”^{xix}. Dê-me um drink.

COLOMBINA: Pierrot, trabalhas demais. Um repouso necessário se faz.^{xx} Vem para o jardim e canta uma melodia bem triste para mim.^{xxi}

PIERROT: Não te aproximes! Sou um socialista. Amo a humanidade; mas odeio as pessoas. Colombina, as tuas mãos; põe as tuas luvas, criatura; de frio tuas mãos estão duras.^{xxii}

COLOMBINA: Mas frias minhas mãos *não* estão!

PIERROT: Oh, I am sure they are. And you must have a shawl to wrap about you, And sit by the fire.

COLUMBINE: Why, I'll do no such thing! I'm hot as a spoon in a teacup!

PIERROT: Columbine, I'm a philanthropist. I know I am, Because I feel so restless. Do not scream, Or it will be the worse for you!

COLUMBINE: Pierrot, My vinaigrette! I cannot *live* without My vinaigrette!

PIERROT: My only love, you are *So fundamental!* ... How would you like to be An actress, Columbine?—I am become Your manager.

COLUMBINE: Why, Pierrot, *I can't act.*

PIERROT: Can't act! Can't act! La, listen to the woman! What's that to do with the price of furs?—You're blonde, Are you not?—you have no education, have you?— Can't act! You underrate yourself, my dear!

COLUMBINE: Yes, I suppose I do.

PIERROT: As for the rest, I'll teach you how to cry, and how to die, And other little tricks; and the house will love you. You'll be a star by five o'clock... that is, If you will let me pay for your apartment.

PIERROT: Ah, estão sim. E tens de pôr um xale para te sentar ao lado da lareira.

COLOMBINA: Ora, eu não vou fazer nada! Estou aquecida, como uma colher em uma xícara de chá!

PIERROT: Colombina, sou um filantropo. Eu sei que eu sou porque me sinto tão inquieto. Não grite, ou será pior!

COLOMBINA: Pierrot, meu vinagrete! Não posso *viver* sem o meu vinagrete!^{xxiii}

PIERROT: Meu único amor, tu és *tão fundamental!* ... Tu gostarias de ser uma atriz, Colombina? Sou o teu agente.

COLOMBINA: Ora, Pierrot, *eu não sei atuar.*

PIERROT: Não sei atuar! Não sei atuar! Ah, escutem essa mulher! O que isso quer dizer? És loira, não é? Não tens educação? Não sei atuar! Tu te subestimas, coração!

COLOMBINA: Sim, suponho que sim.

PIERROT: Quanto ao resto, vou te ensinar... a morrer e a chorar, e mais outros truquezinhos; e a plateia vai te amar. Tu serás como uma estrela às cinco horas... Deixa-me pagar teu aluguel.

COLUMBINE: *Let you?*—well, that's a good one! Ha! Ha! Ha! But why?

PIERROT: But why?—well, as to that, my dear, I cannot say. It's just a matter of form.

COLUMBINE: Pierrot, I'm getting tired of caviar And peacocks' livers. Isn't there something else That people eat?—some humble vegetable, That grows in the ground?

PIERROT: Well, there are mushrooms.

COLUMBINE: Mushrooms! That's so! I had forgotten... mushrooms... mushrooms... I cannot *live* with... How do you like this gown?

PIERROT: Not much. I'm tired of gowns that have the waist-line About the waist, and the hem around the bottom,— And women with their breasts in front of them!— Zut and ehe! Where does one go from here!

COLUMBINE: Here's a persimmon, love. You always liked them.

PIERROT: I am become a critic; there is nothing I can enjoy.... However, set it aside; I'll eat it between meals.

COLUMBINE: Pierrot, do you know, Sometimes I think you're making fun of me.

COLOMBINA: *Deixá-lo pagar?* Ah, essa é boa! Ha! Ha! Ha! Mas por quê?

PIERROT: Mas por quê? Bem, quanto a isso, minha cara, não há razão. É uma mera questão de forma^{xxiv}.

COLOMBINA: Pierrot, estou me cansando do caviar e do fígado de pavão. Não há outra coisa que as pessoas comam? Algum legume mais modesto, que brote do chão?

PIERROT: Bem, há cogumelos.

COLOMBINA: Cogumelos! É isso! Era o que faltava... Cogumelos... Cogumelos... Não posso *viver* sem... Que achas deste vestido?

PIERROT: Não me agrada. Estou cansado de vestimentas ordinárias, acinturadas na cintura, com a bainha beirando o traseiro, e com mulheres com os seios saltando em nossas caras! Puxa! O que mais a fazer? Para onde ir?

COLOMBINA: Meu amor, aqui está um caqui. Agrada-te um caqui?

PIERROT: Sou um crítico; não há absolutamente nada que me agrada... No entanto, deixa-o no canto; eu o comerei entre as refeições.

COLOMBINA: Pierrot, se queres saber, às vezes acho que tiras sarro de mim.

PIERROT: My love, by yon black moon, you wrong us both.

COLUMBINE: There isn't a sign of a moon, Pierrot.

PIERROT: Of course not. There never was. "Moon's" just a word to swear by. "Mutton!"—now *there's* a thing you can lay the hands on, And set the tooth in! Listen, Columbine: I always lied about the moon and you. Food is my only lust.

COLUMBINE: Well, eat it, then, For Heaven's sake, and stop your silly noise! I haven't heard the clock tick for an hour.

PIERROT: It's ticking all the same. If you were a fly, You would be dead by now. And if I were a parrot, I could be talking for a thousand years!

[Enter COTHURNUS.]

PIERROT: Hello, what's this, for God's sake?— What's the matter? Say, whadda you mean? — get off the stage, my friend, And pinch yourself,— you're walking in your sleep!

COTHURNUS: I never sleep.

PIERROT: Well, anyhow, clear out. You don't belong here. Wait for your own scene! Whadda you think this is, — a dress-rehearsal?

PIERROT: Meu amor, pela lua negra ali, engana-te.

COLOMBINA: Mas não há sinal de lua, Pierrot.

PIERROT: Evidente que não. Nunca houve. "Lua" é só uma palavra para fazer jura. "Carne de cordeiro^{xxv}!" Agora sim, *há* onde pôr as mãos e o que petiscar! Ouça, Colombina: Eu sempre menti sobre ti e a lua^{xxvi}. Comida é a minha única luxúria^{xxvii}.

COLOMBINA: Bem, coma, então, pelo amor de Deus, e pare de me azucrinar, muito barulho por nada^{xxviii}! Não ouço o tique-taque do relógio há uma hora.

PIERROT: Está fazendo tique-taque como sempre. Se tu fosses uma mosca, já estarias morta. E se eu fosse um papagaio, poderia tagarelar por mil anos!^{xxix}

[Entra COTURNO.]

PIERROT: Mas o que é isso, pelo amor de Deus? O que está havendo? Sai do palco, amigo, e te belisca, pois que estás dormindo!^{xxx}

COTURNO: Eu nunca durmo.

PIERROT: Bem, seja como for, é melhor saíres daqui. Aqui não é teu lugar. Espera pela tua própria cena! Julgas, talvez, que estamos a ensaiar?^{xxxi}

COTHURNUS: Sir, I am tired of waiting. I will wait No longer.

PIERROT: Well, but whadda you going to do? The scene is set for me!

COTHURNUS: True, sir; yet I Can play the scene.

PIERROT: Your scene is down for later!

COTHURNUS: That, too, is true, sir; but I play it now.

PIERROT: Oh, very well!—Anyway, I am tired of black and white. At least, I think I am.

[Exit COLUMBINE.]

Yes, I am sure I am. I know what I'll do!—I'll go and strum the moon, that's what I'll do. ... Unless, perhaps... you never can tell... I may be, You know, tired of the moon. Well, anyway, I'll go find Columbine. ... And when I find her, I will address her thus: "Ehe, Pierrette!"— There's nothing in that.

[Exit PIERROT.]

COTHURNUS: You, Thyrsis! Corydon! Where are you?

THYRSIS: [Off stage.] Sir, we are in our dressing-room!

COTURNO: Senhor, estou cansado de esperar. Não vou mais esperar.

PIERROT: Bem, mas o que pretendes fazer? A cena está montada para mim!

COTURNO: É verdade, senhor; mas posso entrar em cena.

PIERROT: Tua cena está prevista para depois!

COTURNO: Isso também é verdade, senhor; mas eu a enceno agora.

PIERROT: Ah, muito bem! Enfim, estou mesmo cansado do preto e branco. Pelo menos, é o que acho que estou.

[Sai COLOMBINA.]

Sim, tenho certeza de que estou. Já sei o que fazer! Vou dedilhar uma melodia na lua, é isso que vou fazer. A não ser, talvez... Nunca se sabe... Posso estar, se queres saber, cansado da lua. Bem, de qualquer forma, vou encontrar Colombina. ... E quando a encontrar, dirijo-me a ela assim: "Ei, Pierrette!" Há um certo quê de charme nisso^{xxxii}.

[Sai PIERROT.]

COTURNO: Tírsis! Córídon! Onde estarão^{xxxiii}?

TÍRSIS: [Fora do palco.] Senhor, estamos no camarim!

COTHURNUS: Come out and do the scene.

CORYDON: [Off stage.] You are mocking us!— The scene is down for later.

COTHURNUS: That is true; But we will play it now. I am the scene. [Seats himself on high place in back of stage.]

[Enter CORYDON and THYRSIS.]

CORYDON: Sir, we are counting on this little hour. We said, "Here is an hour,—in which to think A mighty thought, and sing a trifling song, And look at nothing."—And, behold! the hour, Even as we spoke, was over, and the act begun, Under our feet!

THYRSIS: Sir, we are not in the fancy To play the play. We had thought to play it later.

CORYDON: Besides, this is the setting for a farce. Our scene requires a wall; we cannot build A wall of tissue-paper!

THYRSIS: We cannot act A tragedy with comic properties!

COTHURNUS: Try it and see. I think you'll find you can. One wall is like another. And regarding The matter of your insufficient mood, The important thing is that you speak the lines, And make the gestures. Wherefore I shall

COTURNO: Saí e representai a cena.

CÓRIDON: [Fora do palco.] Estás a zombar de nós! A cena é somente mais tarde.

COTURNO: É verdade; Mas vamos encená-la agora. O cenário sou eu. [Senta-se em lugar alto no fundo do palco.]

[Entram CÓRIDON e TÍRSIS.]

CÓRIDON: Senhor, contávamos com essa horinha. Nós nos dissemos: "Aqui há um intervalo, uma hora em que pensar um pensamento vago, para cantar uma canção sem significado, para contemplar o nada." E aí está! A hora, enquanto falávamos, tinha se passado e o ato já se iniciava de imediato!

TÍRSIS: Senhor, não estamos interessados em encenar a cena agora. Tínhamos pensado em fazê-lo mais tarde.

CÓRIDON: Além disso, este cenário é de uma farsa. Nossa cena requer um muro; não podemos elevar um muro de papel crepom!

TÍRSIS: Não podemos atuar em uma tragédia com elementos cômicos!

COTURNO: Ide e encenai. Creio que constatareis que é possível. Um muro é como outro qualquer. Quanto ao humor apropriado, o que importa é que reciteis os versos e enceneis os gestos. Para isso,

remain Throughout, and hold the prompt-book. Are you ready?

CORYDON-THYRSIS: [Sorrowfully.]
Sir, we are always ready.

COTHURNUS: Play the play!

[CORYDON and THYRSIS move the table and chairs to one side out of the way, and seat themselves in a half-reclining position on the floor.]

THYRSIS: How gently in the silence,
Corydon, Our sheep go up the bank.
They crop a grass That's yellow where
the sun is out, and black Where the
clouds drag their shadows. Have you
noticed How steadily, yet with what a
slanting eye They graze?

CORYDON: As if they thought of other
things. What say you, Thyrsis, do they
only question Where next to pull?—Or
do their far minds draw them Thus
vaguely north of west and south of east?

THYRSIS: One cannot say.... The
black lamb wears its burdocks As if they
were a garland,—have you noticed?
Purple and white-and drinks the bitten
grass As if it were a wine.

CORYDON: I've noticed that. What say
you, Thyrsis, shall we make a song
About a lamb that thought himself a
shepherd?

THYRSIS: Why, yes!—that is, why,—
no. (I have forgotten my line.)

estarei aqui, e carrego comigo o
argumento. Estais preparados?

CÓRIDON - TÍRSIS: [Com pesar.]
Senhor, sempre estamos prontos.

COTURNO: Encenai a cena!

[CÓRIDON e TÍRSIS movem a mesa e as cadeiras para fora do caminho e se sentam em uma posição semi-reclinada no chão.]

TÍRSIS: Nossas ovelhas sobem em
silêncio, Córidon, a margem. Pastam a
grama dourada onde brilha o sol, e negra
onde as nuvens projetam suas sombras.
Já reparaste com que olhar oblíquo, mas
firme, elas pastam?

CÓRIDON: Como se pensassem em
outras coisas. O que dizes, Tírsis, será
que elas se perguntam onde mais devem
pastar? Ou a mente distante as conduz
a vagar ao norte do oeste e ao sul do
leste?

TÍRSIS: Não se pode afirmar... O
cordeiro negro se agasalha nas bardanas
como se fossem uma guirlanda, já
reparaste? Roxo e branco e devora a
grama abocanhada como se fosse um
vinho.

CÓRIDON: Notei. O que dizes, Tírsis,
faremos uma canção sobre um cordeiro
que se julgava pastor?

TÍRSIS: Sim, claro! Aliás, quero dizer,
claro que não. (Esqueci minha fala.)

COTHURNUS: [Prompting.] "I know a game worth two of that!"

THYRSIS: Oh, yes.... I know a game worth two of that! Let's gather rocks, and build a wall between us; And say that over there belongs to me, And over here to you!

CORYDON: Why,—very well. And say you may not come upon my side Unless I say you may!

THYRSIS: Nor you on mine! And if you should, 'twould be the worse for you!

[They weave a wall of colored crepe paper ribbons from the centre front to the centre back of the stage, fastening the ends to COLUMBINE'S chair in front and to PIERROT'S chair in the back.]

CORYDON: Now there's a wall a man may see across, But not attempt to scale

THYRSIS: An excellent wall.

CORYDON: Come, let us separate, and sit alone A little while, and lay a plot whereby We may outdo each other. [They seat themselves on opposite sides of the wall.]

PIERROT: [Off stage.] Ehe, Pierrette!

COTURNO: [Informa.] "Conheço um jogo melhor do que essa canção!"

TÍRSIS: Ah, sim... Conheço um jogo melhor do que essa canção! Vamos juntar pedregulhos e um muro erguer; e então vamos determinar: que a mim pertence este lado de cá, e a ti, o lado de lá!

CÓRIDON: Certamente, pois bem. E tu não podes vir para o meu lado a menos que eu diga que sim!

TÍRSIS: Nem tu para o meu! E se vieres, pior para ti!

[Eles erguem um muro de papel crepom colorido desde o centro na frente do palco até o centro na parte de trás do palco, prendendo as extremidades às cadeiras de COLOMBINA na frente e de PIERROT atrás.]

CÓRIDON: Pode-se ver o que há do outro lado deste muro, mas não ultrapassá-lo.

TÍRSIS: Um excelente muro.

CÓRIDON: Venha, vamos nos separar e ficar a sós um pouco, para assim elaborar um enredo com o qual superar um ao outro. [Eles se sentam em lados opostos do muro.]

PIERROT: [Fora do palco.] Ei, Pierrette!

COLUMBINE: [Off stage.] My name is Columbine! Leave me alone!

THYRSIS: [Coming up to the wall.] Corydon, after all, and in spite of the fact I started it myself, I do not like this So very much. What is the sense of saying I do not want you on my side the wall? It is a silly game. I'd much prefer Making the little song you spoke of making, About the lamb, you know, that thought himself A shepherd!—what do you say?

[Pause.]

CORYDON: [At wall.] (I have forgotten the line.)

COTHURNUS: [Prompting.] "How do I know this isn't a trick?"

CORYDON: Oh, yes.... How do I know this isn't a trick To get upon my land?

THYRSIS: Oh, Corydon, You *know* it's not a trick. I do not like The game, that's all. Come over here, or let me Come over there.

CORYDON: It is a clever trick To get upon my land. [Seats himself as before.]

THYRSIS: Oh, very well! [Seats himself as before.] [To himself.] I think I never knew a sillier game.

COLOMBINA: [Fora do palco.] Meu nome é Colombina! Deixa-me em paz^{xxxiv}!

TÍRSIS: [Aproximando-se do muro.] Córidon, afinal, embora eu tenha dado o pontapé inicial, não gosto tanto desse jogo. Qual o sentido em dizer que não te quero ao meu lado? É um jogo bobo. Prefiro compor a canção que tu tinhas mencionado, sobre o cordeiro, sabes, que se julgava um pastor! O que achas?

[Pausa.]

CÓRIDON: [No muro.] (Esqueci a minha fala.)

COTURNO: [Informa.] "Como saber se isso não é um blefe?"

CÓRIDON: Ah, sim... Como saber se isso não é um blefe para invadires o meu lado?

TÍRSIS: Oh, Córidon, tu *sabes* que não é um blefe. Não me agrada este jogo, é só isso. Vem cá, ou deixa que eu aí vá.

CÓRIDON: É um truque arguto para invadir o meu lado. [Continua sentado como antes.]

TÍRSIS: Ah, muito bem! [Senta-se como antes.] [Para si mesmo.] Acho que nunca vi jogo mais bobo.

CORYDON: [Coming to wall.] Oh, Thyrsis, just a minute!—all the water Is on your side the wall, and the sheep are thirsty. I hadn't thought of that.

THYRSIS: Oh, hadn't you?

CORYDON: Why, what do you mean?

THYRSIS: What do I mean?—I mean That I can play a game as well as you can. And if the pool is on my side, it's on My side, that's all.

CORYDON: You mean you'd let the sheep Go thirsty?

THYRSIS: Well, they're not my sheep. My sheep Have water enough.

CORYDON: *Your* sheep! You are mad, to call them Yours—mine—they are all one flock! Thyrsis, you can't mean To keep the water from them, just because They happened to be grazing over here Instead of over there, when we set the wall up?

THYRSIS: Oh, can't I?—wait and see!—and if you try To lead them over here, you'll wish you hadn't!

CORYDON: I wonder how it happens all the water Is on your side.... I'll say you had an eye out For lots of little things, my innocent friend, When I said, "Let us make a song," and you said, "I know a game worth two of that!"

CÓRIDON: [Vindo para o muro.] Oh, Tírsis, só um minuto! Toda a água está do teu lado do muro e as ovelhas estão com sede. Eu não tinha pensado nisso.

TÍRSIS: Ah, não?

CÓRIDON: Como assim, o que queres dizer?

TÍRSIS: O que quero dizer? Quero dizer que posso jogar um jogo tão bem quanto tu. E se o lago está do meu lado, está do meu lado e isso é tudo.

CÓRIDON: Quer dizer que tu deixarias as ovelhas morrerem de sede?

TÍRSIS: Bem, elas não são minhas ovelhas. Minhas ovelhas têm água suficiente.

CÓRIDON: *Tuas* ovelhas! Estás louco para chamá-las de tuas... minhas... todas elas são de um só rebanho! Tírsis, não pode ser que queiras privá-las da água. Só porque estavam pastando aqui em vez de ali, quando erguemos o muro?

TÍRSIS: Ah, não posso? Espera para ver! E se tentares trazê-las aqui, tu vais desejar que não tivesses tentado!

CÓRIDON: Eu me pergunto como aconteceu de toda a água estar do teu lado... Devo dizer que tu estavas de olho em muitas coisinhas, meu amigo inocente, quando eu disse: "Vamos fazer uma canção", e tu disseste:

COLUMBINE: [Off stage.] Pierrot, D'you know, I think you must be getting old, Or fat, or something,—stupid, anyway!— Can't you put on some other kind of collar?

THYRSIS: You know as well as I do, Corydon, I never thought anything of the kind. *Don't* you?

CORYDON: I *do* not.

THYRSIS: Don't you?

CORYDON: Oh, I suppose so. Thyrsis, let's drop this,—what do you say?—it's only A game, you know... we seem to be forgetting It's only a game ... a pretty serious game It's getting to be, when one of us is willing To let the sheep go thirsty for the sake of it.

THYRSIS: I know it, Corydon.

[They reach out their arms to each other across the wall.]

COTHURNUS: [Prompting.] "But how do I know—"

THYRSIS: Oh, yes.... But how do I know this isn't a trick To water your sheep, and get the laugh on me?

CORYDON: You can't know, that's the difficult thing about it, Of course,—you can't be sure. You have to take My word for it. And I know just how you feel. But one of us has to take a risk, or else, Why,

"Conheço um jogo melhor do que essa canção!"

COLOMBINA: [Fora do palco.] Pierrot, se queres saber, acho que tu estás ficando velho, ou gordo, ou algo assim, estúpido, enfim! Tu não podes usar algum outro tipo de colarinho?

TÍRSIS: Tu sabes tão bem quanto eu, Córídon, que jamais pensaria em nada do tipo. *Não é?*

CÓRIDON: *Eu não.*

TÍRSIS: Não é?

CÓRIDON: Ah, suponho que sim. Tírsis, vamos largar isso, o que me dizes? É apenas um jogo... Parece que estamos esquecendo. É só um jogo... um jogo bem sério, parece ser, quando um de nós está disposto a deixar uma parte do rebanho morrer.

TÍRSIS: Eu sei, Córídon.

[Eles estendem os braços um para o outro, cada qual de um lado do muro.]

COTURNO: [Dando a deixa.] "Mas como hei de saber?"

TÍRSIS: Ah, sim... Mas como hei de saber se isso não é um blefe para dar água às tuas ovelhas e rir da minha cara?

CÓRIDON: Não há como saber, esta é a parte mais difícil, certamente, não tens garantia. Tens de crer na minha palavra. E sei exatamente como tu te sentes. Mas um de nós precisa arriscar, ou então,

don't you see?—the game goes on forever! ... It's terrible, when you stop to think of it. ... Oh, Thyrsis, now for the first time I feel This wall is actually a wall, a thing Come up between us, shutting you away From me. ... I do not know you any more!

THYRSIS: No, don't say that! Oh, Corydon, I'm willing To drop it all, if you will! Come on over And water your sheep! It is an ugly game. I hated it from the first. How did it start?

CORYDON: I do not know... I do not know... I think I am afraid of you!—you are a stranger! I never set eyes on you before! "Come over And water my sheep," indeed!—They'll be more thirsty Than they are now before I bring them over Into your land, and have you mixing them up With yours, and calling them yours, and trying to keep them!

[Enter COLUMBINE]

COLUMBINE: [To COTHURNUS.]
Glummy, I want my hat.

THYRSIS: Take it, and go.

COLUMBINE: Take it and go, indeed. Is it my hat, Or isn't it? Is this my scene, or not? Take it and go! Really, you know, you two Are awfully funny!

[Exit COLUMBINE.]

THYRSIS: Corydon, my friend, I'm going to leave you now, and whittle me A pipe, or sing a song, or go to sleep. When you have come to your senses, let

certamente, não vês? O jogo para sempre continuará! ... É terrível, se parares para pensar. ... Oh, Tírsis, pela primeira vez sinto que este muro é de verdade um muro, algo que se ergueu entre nós, afastando-te para longe de mim. ... Não te reconheço mais!

TÍRSIS: Não, não digas isso! Oh, Córidon, se quiseres, estou disposto a parar com isso! Vem refrescar tuas ovelhas! É um jogo feio. Eu o odiei desde o começo. Como começou?

CÓRIDON: Não sei... Eu não sei... Acho que tenho medo de ti! És um estranho! Nunca atentei para ti antes! "Vem refrescar tuas ovelhas", ora! Elas estarão mais sedentas do que agora antes que eu as leve para o teu lado, e tu as misture com as tuas, e as chame de tuas, e tente mantê-las!

[Entra COLOMBINA.]

COLOMBINA: [Para COTURNO.]
Soturno^{xxxv}, quero o meu chapéu.

TÍRSIS: Pega e vai embora.

COLOMBINA: Pega e vai, ora essa. É o meu chapéu, ou não é? Esta é a minha cena, ou não é? Pega e vai! Francamente, se queres saber, sois terrivelmente engraçados!

[Sai COLOMBINA.]

TÍRSIS: Córidon, meu amigo, vou te deixar agora e vou acender um cachimbo, ou cantar uma canção, ou dormir. Quando recobres o bom

me know. [Goes back to where he has been sitting, lies down and sleeps.]

[CORYDON, in going back to where he has been sitting, stumbles over bowl of colored confetti and colored paper ribbons.]

CORYDON: Why, what is this?—Red stones—and purple stones— And stones stuck full of gold!—The ground is full Of gold and colored stones! ... I'm glad the wall Was up before I found them!—Otherwise, I should have had to share them. As it is, They all belong to me.... Unless—

[He goes to wall and digs up and down the length of it, to see if there are jewels on the other side.]

None here— None here—none here— They all belong to me! [Sits.]

THYRSIS: [Awakening.] How curious! I thought the little black lamb Came up and licked my hair; I saw the wool About its neck as plain as anything! It must have been a dream. The little black lamb Is on the other side of the wall, I'm sure.

[Goes to wall and looks over. CORYDON is seated on the ground, tossing the confetti up into the air and catching it.]

Hello, what's that you've got there, Corydon?

senso, avisa-me. [Volta para onde estava sentado, deita-se e dorme.]

[CÓRIDON, ao voltar para onde estava sentado, tropeça em uma tigela de confetes coloridos e serpentinas coloridas.]

CÓRIDON: Nossa, e o que é isso agora? Pedras vermelhas e pedras roxas e pedras com pepitas de ouro encravadas! O chão está cheio de ouro e pedras coloridas! ... Fico feliz que o muro tenha sido erguido antes de encontrá-las! Caso contrário, eu teria que compartilhá-las. Assim como estão, todas me pertencem... A menos que...

[Ele vai para o muro e faz escavações ao longo de toda a sua extensão, para verificar se também há joias do outro lado.]

Nenhuma aqui, nenhuma aqui, nenhuma aqui, todas me pertencem! [Senta-se.]

TÍRSIS: [Despertando.] Que curioso! Pensei que o cordeirinho negro tinha se aproximado e lambido meu cabelo; vi a lã de seu pescoço tão espessa! Devo ter sonhado. O cordeirinho negro está do outro lado.

[Vai para o muro e olha para cima. CÓRIDON está sentado no chão, jogando os confetes no ar e pegando-os de volta.]

Olá, Córídon, o que tens aí?

CORYDON: Jewels.

THYRSIS: Jewels?—And where did you ever get them?

CORYDON: Oh, over here.

THYRSIS: You mean to say you found them, By digging around in the ground for them?

CORYDON: [Unpleasantly.] No, Thyrsis, By digging down for water for my sheep.

THYRSIS: Corydon, come to the wall a minute, will you? I want to talk to you.

CORYDON: I haven't time. I'm making me a necklace of red stones.

THYRSIS: I'll give you all the water that you want, For one of those red stones,—if it's a good one.

CORYDON: Water?—what for?—what do I want of water?

THYRSIS: Why, for your sheep!

CORYDON: My sheep?—I'm not a shepherd!

THYRSIS: Your sheep are dying of thirst.

CÓRIDON: Joias.

TÍRSIS: Joias? E onde as conseguiste?

CÓRIDON: Ah, por aqui.

TÍRSIS: Queres dizer que as encontrou cavando o chão para as ovelhas?

CÓRIDON: [Antipático.] Não, Tírsis, cavando o chão em busca de água para as minhas ovelhas.

TÍRSIS: Córidon, vem até o muro um minuto, sim? Desejo trocar uma palavrinha.

CÓRIDON: Não tenho tempo. Estou fazendo para mim um colar de pedras vermelhas.

TÍRSIS: Eu te darei toda a água que desejares em troca de uma dessas pedras vermelhas, se elas forem mesmo boas.

CÓRIDON: Água? Para quê? De que me serve água?

TÍRSIS: Ora, para as tuas ovelhas!

CÓRIDON: Minhas ovelhas? Não sou pastor!

TÍRSIS: As tuas ovelhas estão morrendo de sede.

CORYDON: Man, haven't I told you I can't be bothered with a few untidy Brown sheep all full of burdocks?—I'm a merchant. That's what I am!—And if I set my mind to it I dare say I could be an emperor! [To himself.] Wouldn't I be a fool to spend my time Watching a flock of sheep go up a hill, When I have these to play with?—when I have these To think about?—I can't make up my mind Whether to buy a city, and have a thousand Beautiful girls to bathe me, and be happy Until I die, or build a bridge, and name it The Bridge of Corydon,—and be remembered After I'm dead.

THYRSIS: Corydon, come to the wall, Won't you?—I want to tell you something.

CORYDON: Hush! Be off! Be off! Go finish your nap, I tell you!

THYRSIS: Corydon, listen: if you don't want your sheep, Give them to me.

CORYDON: Be off! Go finish your nap. A red one-and a blue one-and a red one- And a purple one—give you my sheep, did you say?— Come, come! What do you take me for, a fool? I've a lot of thinking to do,—and while I'm thinking, The sheep might just as well be over here As over there. ... A blue one—and a red one—

THYRSIS: But they will die!

CÓRIDON: Homem, eu não te disse que não posso me ocupar de ovelhas escuras e sujas e cheias de bardanas? Sou um mercador. É isso que sou! E se me propusesse a algo maior, ousou dizer que me tornaria um imperador! [Para si mesmo.] Seria um tolo de gastar meu tempo pastoreando um rebanho de ovelhas a subir uma colina quando tenho essas belezuras para brincar? Quando tenho essas joias com que me preocupar? Não consigo decidir se compro uma cidadela e adiro mil serviços bonitas para me banhar, e ser feliz até morrer, ou se construo uma ponte e a nomeio de “A ponte de Córídon”, para ser lembrado depois de morto.

TÍRSIS: Córídon, vem aqui para o muro, sim? Desejo te dizer uma coisa.

CÓRIDON: Psiu! Sai fora! Sai fora! Vai terminar tua soneca, é o que tenho a te dizer agora!

TÍRSIS: Córídon, ouve: se não queres tuas ovelhas, entrega-as a mim.

CÓRIDON: Sai fora! Vai terminar tua soneca. Uma vermelha e uma azul e uma vermelha e uma roxa, entregar-te as minhas ovelhas, disseste? Vai, vai! Tu me tomas por tolo? Tenho muito com o que me preocupar e, enquanto isso, as ovelhas podem muito bem estar tanto aqui quanto lá. ... Uma azul e uma vermelha...

TÍRSIS: Mas elas vão morrer!

CORYDON: And a green one—and a couple Of white ones, for a change.

THYRSIS: Maybe I have Some jewels on my side.

CORYDON: And another green one— Maybe, but I don't think so. You see, this rock Isn't so very wide. It stops before It gets to the wall. It seems to go quite deep, However.

THYRSIS: [With hatred.] I see.

COLUMBINE: [Off stage.] Look, Pierrot, there's the moon.

PIERROT: [Off stage.] Nonsense!

THYRSIS: I see.

COLUMBINE: [Off stage.] Sing me an old song, Pierrot,— Something I can remember.

PIERROT: [Off stage.] Columbine. Your mind is made of crumbs,—like an scallop Of oysters,—first a layer of crumbs, and then An oyster taste, and then a layer of crumbs.

THYRSIS: [Searching.] I find no jewels... but I wonder what The root of this black weed would do to a man If he should taste it. ... I have seen a sheep die, With half the stalk still drooling from its mouth. 'Twould be a speedy remedy, I should think, For a festered pride and a feverish ambition. It has a curious root. I think I'll hack it In little

CÓRIDON: E uma verde e um par de pedras brancas, para variar.

TÍRSIS: Talvez eu tenha algumas joias do meu lado.

CÓRIDON: E mais uma verde, talvez, mas não sei. Vê, esta rocha não é tão comprida. Ela se acaba antes de chegar ao muro. No entanto, parece ir até o fundo.

TÍRSIS: [Com ódio.] Entendo.

COLOMBINA: [Fora do palco.] Vê, Pierrot, lá está a lua.

PIERROT: [Fora do palco.] Bobagem!

TÍRSIS: Entendo.

COLOMBINA: [Fora do palco.] Cantame uma canção antiga, Pierrot, alguma de que eu me lembre.

PIERROT: [Fora do palco.] Colombina. A tua mente é feita de farinha, tal qual um prato de crumble requintado de frutos do mar, primeiro uma camada de farinha, e então um toque de ostra, e então mais farinha.

TÍRSIS: [Procurando.] Não encontro nenhuma joia... Mas me pergunto o que essa raiz de erva negra faria a um homem se ele a provasse... Vi uma ovelha morrer, com metade do talo ainda babando pela boca. Poderia ser um bom remédio, eu suponho, para um orgulho inflamado e uma ambição febril. Tem uma raiz curiosa. Acho que

pieces.... First I'll get me a drink; And then I'll hack that root in little pieces As small as dust, and see what the color is Inside. [Goes to bowl on floor.] The pool is very clear. I see A shepherd standing on the brink, with a red cloak About him, and a black weed in his hand. ... 'Tis I. [Kneels and drinks.]

CORYDON: [Coming to wall.] Hello, what are you doing, Thyrsis?

THYRSIS: Digging for gold.

CORYDON: I'll give you all the gold You want, if you'll give me a bowl of water. If you don't want too much, that is to say.

THYRSIS: Ho, so you've changed your mind?—It's different, Isn't it, when you want a drink yourself?

CORYDON: Of course it is.

THYRSIS: Well, let me see ... a bowl Of water,—come back in an hour, Corydon. I'm busy now.

CORYDON: Oh, Thyrsis, give me a bowl Of water!—and I'll fill the bowl with jewels, And bring it back!

THYRSIS: Be off, I'm busy now.

[He catches sight of the weed, picks it up and looks at it, unseen by CORYDON.]

vou picotá-la em pedacinhos... Primeiro pego a bebida; e então picoto essa raiz em pedacinhos tão pequenos quanto pó, e verei com que cor ela fica na bebida. [Vai até a tigela que está no chão.] A água é límpida. Nela vejo um pastor parado à beira de um abismo, com uma capa vermelha e uma erva negra na mão. ... Sou eu. [Ajoelha-se e bebe.]

CÓRIDON: [A caminho do muro.] Olá, o que fazes, Tírsis?

TÍRSIS: Procuvo por ouro.

CÓRIDON: Dar-te-ei todo o ouro que desejares, se me deres uma tigela de água. Se não quiseres muito, quero dizer.

TÍRSIS: Oh, então mudaste de ideia? É diferente, não é, quando é tu que sentes sede?

CÓRIDON: Certamente.

TÍRSIS: Bem, deixa-me ver... Uma tigela de água... Volta em uma hora, Córidon. Estou ocupado agora.

CÓRIDON: Oh, Tírsis, dá-me uma tigela de água! E eu encho de joias e a devolvo!

TÍRSIS: Sai fora, estou ocupado agora.

[Ele avista e arranca a erva, e então olha para ela sem que CÓRIDON o veja.]

Wait!—Pick me out the finest stones you have... I'll bring you a drink of water presently.

CORYDON: [Goes back and sits down, with the jewels before him.] A bowl of jewels is a lot of jewels.

THYRSIS: [Chopping up the weed.] I wonder if it has a bitter taste.

CORYDON: There's sure to be a stone or two among them I have grown fond of, pouring them from one hand into the other.

THYRSIS: I hope it doesn't taste too bitter, just at first.

CORYDON: A bowl of jewels is far too many jewels to give away and not get back again.

THYRSIS: I don't believe he'll notice. He's too thirsty. He'll gulp it down and never notice.

CORYDON: There ought to be some way to get them back again. ... I could give him a necklace, and snatch it back, after I'd drunk the water, I suppose. ... Why, as for that, of course a *necklace*. ...

[He puts two or three of the colored tapes together and tries their strength by pulling them, after which he puts them around his neck and pulls them, gently, nodding to himself. He gets up and goes to the wall, with the colored tapes in his hands.]

Espera! Recolhe para mim as melhores pedras que tiveres... E será um prazer trazer-te um pouco de água.

CÓRIDON: [Volta e se senta, com as joias diante de si.] Uma tigela de joias é muita joia.

TÍRSIS: [Picotando a erva.] Eu me pergunto se ela tem um gosto amargo.

CÓRIDON: Com certeza há uma ou duas pedras entre estas pelas quais me apaixonei, despejando-as de uma mão à outra.

TÍRSIS: Espero que não seja tão amarga, só no começo.

CÓRIDON: Uma tigela de joias é muita joia para entregar e não tomar de volta.

TÍRSIS: Não creio que ele vá notar. Ele está com muita sede. Vai engolir e não vai notar.

CÓRIDON: Deve haver uma maneira de recuperá-las. ... Eu poderia dar a ele um colar, e pegá-lo de volta, depois que tomar a água, suponho. ... Ora, quanto a isso, certamente, um *colar*. ...

[Ele junta duas ou três fitas coloridas e testa sua firmeza puxando-as, depois as coloca em volta do próprio pescoço e as puxa novamente, de maneira suave, enquanto balança afirmativamente a cabeça para si mesmo. Levanta-se e vai

[THYRSIS in the meantime has poured the powdered root-black confetti-into the pot which contained the flower and filled it up with wine from the punch-bowl on the floor. He comes to the wall at the same time, holding the bowl of poison.]

THYRSIS: Come, get your bowl of water, Corydon.

CORYDON: Ah, very good!—and for such a gift as that I'll give you more than a bowl of unset stones. I'll give you three long necklaces, my friend. Come closer. Here they are. [Puts the ribbons about THYRSIS' neck.]

THYRSIS: [Putting bowl to CORYDON'S mouth.] I'll hold the bowl Until you've drunk it all.

CORYDON: Then hold it steady. For every drop you spill I'll have a stone back Out of this chain.

THYRSIS: I shall not spill a drop.

[CORYDON drinks, meanwhile beginning to strangle THYRSIS.]

THYRSIS: Don't pull the string so tight.

CORYDON: You're spilling the water.

até o muro, com o colar de serpentinhas nas mãos.]

[Enquanto isso, TÍRSIS vinha derramando a raiz em pó — confete preto — em um pote que continha uma flor. Depois encheu-o com o ponche de vinho da tigela que estava no chão. Encaminhou-se até o muro, ao mesmo tempo que CÓRIDON, segurando a tigela com veneno.]

TÍRSIS: Vem, toma tua tigela de água, Córídon.

CÓRIDON: Ah, muito bem! E, por um presente como esse, dou-te mais do que uma tigela de pedras não cravadas. Dar-te-ei três longos colares, meu amigo. Aproxima-te. Aqui estão eles. [Põe as fitas no pescoço de Tírsis.]

TÍRSIS: [Levando a tigela de veneno até a boca de CÓRIDON.] Eu seguro a tigela enquanto tu bebes tudo.

CÓRIDON: Então segura firme. A cada gota que derramares, tenho uma pedra para te dar além deste colar.

TÍRSIS: Não vou desperdiçar nenhuma gota.

[CÓRIDON bebe enquanto começa a estrangular TÍRSIS.]

TÍRSIS: Não apertes com tanta força.

CÓRIDON: Estás derramando água.

THYRSIS: You've had enough—you've had enough—stop pulling The string so tight!

CORYDON: Why, that's not tight at all ... How's this?

THYRSIS: [Drops bowl.] You're strangling me! Oh, Corydon! It's only a game!—and you are strangling me!

CORYDON: It's only a game, is it?—Yet I believe You've poisoned me in earnest! [Writhes and pulls the strings tighter, winding them about THYRSIS' neck.]

THYRSIS: Corydon! [Dies.]

CORYDON: You've poisoned me in earnest. ... I feel so cold. ... So cold. ... this is a very silly game. ... Why do we play it?—let's not play this game A minute more ... let's make a little song About a lamb. ... I'm coming over the wall, No matter what you say,—I want to be near you. ...

[Groping his way, with arms wide before him, he strides through the frail papers of the wall without knowing it, and continues seeking for the wall straight across the stage.]

Where is the wall?

[Gropes his way back, and stands very near THYRSIS without seeing him; he speaks slowly.]

TÍRSIS: Já basta! Já basta! Para de apertar a corda com tanta força!

CÓRIDON: Ora, até que não estou apertando ... Que tal assim?

TÍRSIS: [Deixa cair a tigela.] Tu estás me estrangulando! Ó, Córidon! É só um jogo — e estás me estrangulando!

CÓRIDON: É só um jogo, é? Mas creio que tu me envenenaste antes! [Ele se contorce e aperta as cordas com mais força, enrolando-as no pescoço de TÍRSIS.]

TÍRSIS: Córidon! [Morre.]

CÓRIDON: Tu me envenenaste antes. ... Sinto frio. ... Muito frio. ... Este é um jogo muito bobo. ... Por que jogamos? Chega de jogo, nem mais um minuto ... Vamos fazer uma canção sobre uma ovelha. ... Vou atravessar o muro, não importa o que dizes, quero estar perto de ti. ...

[Tateando, com os braços abertos, ele atravessa os frágeis papéis de seda que formam o muro sem se dar conta, e segue procurando o muro do outro lado do palco.]

Onde está o muro?

[Tateia de volta, e fica bem próximo de Tírsis, sem vê-lo; ele fala vagarosamente.]

There isn't any wall, I think.

[Takes a step forward, his foot touches THYRSIS' body, and he falls down beside him.]

Thyrsis, where is your cloak?—just give me A little bit of your cloak! ...

[Draws corner of THYRSIS' cloak over his shoulders, falls across THYRSIS' body, and dies.]

[COTHURNUS closes the prompt-book with a bang, arises matter-of-factly, comes down stage, and places the table over the two bodies, drawing down the cover so that they are hidden from any actors on the stage, but visible to the audience, pushing in their feet and hands with his boot. He then turns his back to the audience, and claps his hands twice.]

COTHURNUS: Strike the scene! [Exit COTHURNUS.]

[Enter PIERROT and COLUMBINE.]

PIERROT: Don't puff so, Columbine!

COLUMBINE: Lord, what a mess This set is in! If there's one thing I hate Above everything else,—even more than getting my feet wet— It's clutter!— He might at least have left the scene The way he found it ... don't you say so, Pierrot?

Acho que não há muro nenhum.

[Dá um passo à frente, seu pé toca o corpo de TÍRSIS e ele cai a seu lado.]

Tírsis, onde está tua capa? Dá-me apenas um pedacinho da tua capa! ...

[Puxa a ponta da capa de Tírsis sobre os ombros, cai sobre o corpo de Tírsis e morre.]

[COTURNO fecha o livro do ponto com um estrondo, levanta-se com naturalidade, desce do palco e coloca a mesa sobre os dois corpos, arrumando a capa para que fiquem escondidos dos outros atores no palco, mas visíveis para a plateia, empurrando os pés e as mãos deles com a bota. Ele então se volta de costas para o público e bate palmas duas vezes.]

COTURNO: Entrai em cena! [Sai COTURNO.]

[Entram PIERROT e COLOMBINA.]

PIERROT: Não te afobes tanto, Colombina!

COLOMBINA: Senhor, que bagunça está este cenário! Se há algo que odeio, acima de tudo, e ainda mais do que molhar os pés, é a anarquia^{xxxvi}! Poderiam ao menos ter deixado a cena do jeito que encontraram... O que dizes disso, Pierrot?

[She picks up punch bowl. They arrange chairs as before at ends of table.]

PIERROT: Well, I don't know. I think it rather diverting The way it is. [Yawns, picks up confetti bowl.]

Shall we begin?

COLUMBINE: [Screams.] My God! What's that there under the table?

PIERROT: It is the bodies Of the two shepherds from the other play.

COLUMBINE: [Slowly.] How curious to strangle him like that, With colored paper ribbons.

PIERROT: Yes, and yet I dare say he is just as dead. [Pauses. Calls.] Cothurnus! Come drag these bodies out of here! We can't Sit down and eat with two dead bodies lying Under the table! ... The audience wouldn't stand for it!

COTHURNUS: (Off stage.) What makes you think so?— Pull down the tablecloth On the other side, and hide them from the house, And play the farce. The audience will forget.

PIERROT: That's so. Give me a hand there, Columbine.

[PIERROT and COLUMBINE pull down the table cover in such a way that the two bodies are hidden from the house, then merrily set their bowls back

[Ela pega a tigela de ponche. Eles arrumam as cadeiras como antes nas pontas da mesa.]

PIERROT: Bem, não sei. Acho que está bem divertido como está. [Boceja e pega a tigela de confetes.]

Devemos começar?

COLOMBINA: [Grita.] Meu Deus! O que é aquilo embaixo da mesa?

PIERROT: São os corpos dos dois pastores da outra peça.

COLOMBINA: [Lentamente.] Curioso estrangular alguém dessa maneira, com serpentinas.

PIERROT: Sim, ainda assim ousou dizer que ele está efetivamente morto. [Pausa. Chama.] Coturno! Tira esses corpos daqui! Não podemos nos sentar e comer com dois corpos embaixo da mesa... A plateia não toleraria isso!

COTURNO: [Fora do palco.] O que te leva a pensar dessa forma? Puxa a toalha da mesa pelo outro lado, esconde-os do público e segue com a farsa. A plateia vai esquecer.

PIERROT: É isso mesmo. Dá-me aqui uma mão, Colombina.

[PIERROT e COLOMBINA puxam a cobertura da mesa de modo que os dois corpos fiquem fora da vista do público, depois colocam alegremente as tigelas de volta na mesa, empurram as cadeiras

on the table, draw up their chairs, and begin the play exactly as before.]

COLUMBINE: Pierrot, a macaroon,—I cannot *live* without a macaroon!

PIERROT: My only love, You are so intense! ... Is it Tuesday, Columbine?—I'll kiss you if it's Tuesday.

[Curtains begin to close slowly.]

COLUMBINE: It is Wednesday, If you must know. ... Is this my artichoke Or yours?

PIERROT: Ah, Columbine, as if it mattered! Wednesday.... Will it be Tuesday, then, to-morrow, By any chance? ...

[CURTAIN.]

começam outra vez a peça, exatamente como antes.]

COLOMBINA: Pierrot, um macaron! Não posso *viver* sem um macaron!

PIERROT: Meu único amor, tu és tão *intensa!* ... Hoje é terça-feira, Colombina? Devo beijá-la na terça.

[Cortinas começam a se fechar lentamente.]

COLOMBINA: Se queres saber, hoje é quarta-feira... Esta é a minha alcachofra, ou a tua?

PIERROT: Ah, Colombina, como se isso importasse! Quarta-feira.... Será que, de chofre, amanhã será terça? ...

[CORTINA.]

5.2.1

Nota da autora à primeira edição publicada de *Aria da capo*

AUTHOR'S NOTE

ON THE PLAYING

ARIA DA CAPO ORIGINAL CAST AS PLAYED BY THE
PROVINCETOWN PLAYERS, NEW YORK CITY PIERROT HARRISON
DOWD COLUMBINE NORMA MILLAY COTHURNUS HUGH FERRISS
CORYDON CHARLES ELLIS THYRSIS JAMES LIGHT

AUTHOR'S NOTE

So great is my vexation always, when reading a play, to find its progress constantly being halted and its structure loosened by elaborate explanatory parentheses, that I resolved when I should publish *Aria da Capo* to incorporate into its text only those explanations the omission of which might confuse the reader or lend a wrong interpretation to the lines. Since, however, *Aria da Capo* was written not only to be read but also to be acted, and being conscious that the exclusion of the usual directions, while clarifying the play to the reader, may make it bare of suggestions and somewhat baffling to the producer, I am adding here some remarks which have been found of value in preparing it for presentation on the stage.

Since the production of *Aria da Capo* by the Provincetown Players, I have received a great many letters from the directors of little theatres, asking for copies of it with a view to producing it. Very often, after I send the play, I receive a letter in reply asking for some suggestions for its presentation, and enclosing direct questions on points that have been difficult. It occurred to me finally that it would be reasonable to make up a sort of informal promptbook to send about with the play; and it is that which is printed below. It will be found incomplete and uneven, in some instances unnecessarily detailed, in others not sufficiently so; all of which is due to the fact that it was put together loosely, from answers to chance questions, rather than logically, as an entity in itself.

SUGGESTIONS FOR THE PRODUCTION OF *ARIA DA CAPO*

SETTING:

The setting required is simple: —a grey curtain, a long black table, two slender black high-backed chairs, and a raised platform.

Instead of wings, and back-drop the Provincetown Players cleverly utilized painted screens, the heights varying from 6 to 10 feet, these being set right and left of the stage in such manner as to give the effect of depth and distance.

The table, six feet long and two feet wide, has thin legs and is painted black.

When Pierrot and Columbine enter in the final scene, it is not necessary that the table which Cothurnus has replaced shall entirely conceal the bodies of Thyrsis and Corydon. Pierrot and Columbine must ignore them until the lines indicate their discovery, no matter how they may have fallen.

Particular attention must be given to the chairs in this set. They are used to construct the tissue-paper wall, and, although delicate, should be heavy enough to remain solid and steady, up and down stage, without the possibility of an upset when Corydon strides through the wall.

Near the footlights (actors' left) are two sofa pillows, used to represent the rocks against which the shepherds lean. On the left of the stage have another pillow, which Thyrsis places under his head when he lies down to sleep. Use cloth or crepe paper for these pillows, and have them of spotted black and white material, or of any gay color except red or blue.

Cothurnus occupies a chair upon a platform, up-stage, centre¹, with two or three steps surrounding it on three sides. Drape this with plain heavy black cloth.

The table covering is important. Its width is equal to that of the added height and width of the table. As it must be moved to cover the bodies of Thyrsis and Corydon, it should be of sufficient weight to prevent slipping. It will be well to experiment with this, to ensure proper performance.

The cover should have black and white spots and striped ends.

The table is set as follows: —two large wooden bowls (at least seven inches high and fourteen inches in diameter). One is placed at each end of the table. That at Columbine's end should contain persimmons, pomegranates, grapes, and other bright exotic fruits. Pierrot's bowl has confetti and colored paper ribbons, the latter showing plainly over the edge. (If Columbine uses practical macaroons, put them into this bowl.)

Near Columbine, place a practical uncooked artichoke; have this of good size, and nail it to a wooden standard, painted black. At both places there are tall white wooden goblets.

In the center of the table there should be a curious, grotesque, but very gay flower, standing upright in a pot of wood or heavy paper, which will not break when Thyrsis drops it. Concealed at the root of this plant there should be a small sack of black confetti, to be used in the "poison scene."

The table should be set with nothing but these articles, and yet give the appearance of bounty and elegance. Place the table parallel with the footlights, — the long side toward the audience.

Columbine's chair is at the actors' right, and Pierrot's opposite Columbine's hat hangs from her chair top. Both chairs are festooned with tissue- paper ribbons, at least ten feet long, to be used later by the shepherds to represent their wall. These must be of such a texture as to break readily when Corydon walks through, and a prearranged transverse tear or two will assist in the prompt breakage when he does so.

PROPERTIES:

Two white wooden bowls, one filled with fruits and the other with confetti and paper ribbons, —one ribbon to be of cotton or silk, in order to be not too easily broken by Corydon when strangling Thyrsis.

Two tall white wooden goblets One artichoke nailed to a standard.

One flower in paper or wooden pot, the root wrapped with black crepe paper (or use confetti) Black and white tablecloth.

Macaroons.

Boots and promptbook for Cothurnus (large flat black book) Also, if desired, mask of Tragedy for Cothurnus.

Crepe or tissue streamers of different colors, including no red or blue, for wall.

COSTUMES:

PIERROT: Lavender or lilac satin, preferably a blue-lavender. Care should be taken that the lavender does not turn pink under the stage lights. Pierrot's costume is the conventional smock with wide trousers, with black crepe paper rosettes on the smock, wide white tarleton ruff. Black evening pumps with black rosettes may be worn. Black silk skull-cap.

COLUMBINE: Tight black satin bodice cut very low, with straps over the shoulders, quite like the modern evening gown; very full tarleton skirts of different

shades of pink and cerise, reaching to the knees; ruffled bloomers of apple-green tarleton, the ruffles showing below the skirts; black silk stockings and black ballet slippers, laced with green. Hat of lavender crepe paper, with streamers of gay colors—including, however, no clear red or blue. Hat should be small and very smart—not a *shepherdess* hat. Columbine should be made up to suggest a doll. As originally interpreted, she had short light hair, standing out bushily all over her head. Long hair should be rolled under to give a *bobbed* effect or could be arranged in obvious caricature of some extreme modern style, but must look attractive, and must be blonde.

COTHURNUS: Plain toga of dull purple in some heavy, unreflecting material which will fall into large folds, lined with somber flame-color; a garment with large purple sleeves, of which only the sleeves were visible, was worn under the toga,—but the effect should be classical; heavy boots should be worn, as nearly as possible like the tragic Roman buskin; one end of the great toga is tied into a rough hood which covers the actor's head; a mask may be worn, but it is often difficult to speak through, and, if desired, the actor's face may be made up to represent a mask of Tragedy.

THYRSIS and CORYDON: These costumes, in striking contrast to the elegance of those of Pierrot and Columbine, should be very simple, and very roughly made; short tunics of outing-flannel or some such material—fastened loosely over one shoulder, —one shoulder, as well as most of the back and breast, exposed. Legs bare or swathed from the knee to the ankle in rough strips of the same material. Sandals. Cloaks of heavier, cheap material fastened to the tunics in such a way that they will appear to be simply flung over the shoulder, but actually fastened very cleverly in order to avoid tripping the shepherds, who are continually sitting down on the floor and getting up again.

Thyrsis wears a dark grey tunic and cloak of raw bright red, —but not a turkey-red, as this color will kill the blue of Corydon's cloak. Corydon wears tunic of light grey and cloak of brilliant blue. There must be no red or blue used anywhere in the entire play excepting in the blue and red of these two cloaks. The two shepherds must be so strong and vivid in every way that when Columbine comes in and says, "Is this my scene or not?" it will seem to the audience that it is she, not the shepherds, who is hopelessly out of the scene.

CHARACTERS:

PIERROT: Pierrot sees clearly into existing evils and is rendered gaily cynical by them; he is both too indolent and too indifferent to do anything about it. Yet in several lines of the play his actual unhappiness is seen, —for instance, "Moon's just a word to swear by," in which he expresses his conviction that all beauty and romance are fled from the world. At the end of the play the line, "Yes, and yet I dare say he is just as dead," must not be said flippantly or cynically, but slowly and with much philosophic concentration on the thought. From the moment when Columbine cries, "What's that there under the table?" until Pierrot calls, "Cothurnus, come drag these bodies out of here!" they both stand staring at the two bodies, without moving in any way, or even lifting their eyes. (This same *holding* of the play is used several times also by the shepherds, —for instance, always during the off-stage interpolations, they stand either staring at each other across the wall, or maintaining whatever other position they may have had when the off-stage voice begins speaking, until the interruption is over, when they resume their drama quite as if nobody had spoken.) Columbine's "How curious to strangle him like that" is spoken extremely slowly, in a voice of awe, curiosity, and horror. For a moment the two characters seem almost to feel and be subdued by the tragedy that has taken place. They remain standing very quietly while Cothurnus speaks his final lines off stage, and for a moment after he has said, "The audience will forget"; then very slowly raise their eyes and exchange glances, Pierrot nods his head curtly and says, "That's so"; they set their bowls gaily back on the table, and the play begins again.

Pierrot in such lines as "Ah, Columbine, as if it mattered!" speaks with mock saccharine tenderness; but in such lines as "If you were a fly, you would be dead by now!" although he speaks very gaily his malice must be apparent almost even to her; Columbine bores him to death. When he says, "I'll go and strum the moon!" he is for the instant genuinely excited and interested; he is for this moment like a child and is happy.

COLUMBINE: Pretty and charming, but stupid; she never knows what Pierrot is talking about and is so accustomed to him that she no longer pretends to understand him; but she is very proud of him, and when he speaks, she listens with trustful admiration. Her expression, "I cannot live without" this or that, is a phrase she uses in order to make herself more attractive, because she believes men prefer

women to be useless and extravagant; if left to herself she would be a domestic and capable person.

COTHURNUS: This character should be played by a tall and imposing figure with a tremendous voice. The voice of Cothurnus is one of the most important things in the acting play. He should have a voice deeper than the voice used by any of the other persons, should speak weightily and with great dignity, but almost without intonation, and quite without feeling, as if he had said the same words many times before. Only in his last speech may he be permitted a comment on the situation. This speech should be spoken quite as impressively as the others and fully as slowly.

CORYDON and THYRSIS: These two characters are young, very simple, and childlike; they are acted upon by the force that sits on the back of the stage behind them. More and more as their quarrel advances, they begin to see that something is wrong, but they have no idea what to do about it, and they scarcely realize what is happening, the quarrel grows so from little things into big things. Corydon's first vision of the tragedy is in "It's terrible when you stop to think of it." Thyrsis' first vision comes when he looks into the pool; in seeing the familiar reflection he is struck by the unfamiliarity of one aspect of it, the poisonous root; for the first time he realizes that this man who is about to kill with poisoned water his most beloved friend, is none other than Thyrsis *himself*—"Tis I!" The personalities of Thyrsis and Corydon are not essentially different. They develop somewhat differently, because of the differing circumstances.

When Columbine goes out for the first time, she takes with her her artichoke and her wine-glass, also a couple of macaroons, which she nibbles, going out. This helps to get the table cleared. The other articles are removed by the shepherds when they prepare the stage for their scene, in this manner: at the cue "Sir, we are always ready.... Play the play!", Corydon and Thyrsis come down stage, Corydon to Pierrot's end of the table, Thyrsis to Columbia's; simultaneously, first, they set back the chairs against the wall, Pierrot's left front, Columbine's right front; next they remove the two big bowls and set them in symmetrical positions on the floor, left front and right front, in such a way that the bowl of confetti may be the mine of jewels for Corydon, and the bowl of fruits, the punch-bowl, may represent the pool of water for Thyrsis; then, taking the table by the two ends, they set it back against

the wall, right; next, while Corydon places the two pillows from the left wall on the floor to represent rocks in their pasture, Thyrsis removes from the table everything that is left on it except the tablecloth,—this should be only Pierrot's wine-goblet and the flower in its pot. (The flower is to represent later the poisonous weed which Thyrsis finds, the wine-goblet a drinking-cup beside the pool, the flower-pot a bowl in which to mix the poison and bring it to Corydon.) The two shepherds do this setting of their stage swiftly and silently, then seat themselves at once, in easy but beautiful postures, and remain for a moment looking off as if at their sheep while a complete silence settles over the stage and house, —a *pastoral* silence, if it is possible to suggest it—before they begin to speak.

When Columbine comes in, looking for her hat, she picks up the hat from her chair, now in the center of the stage near the footlights, in a direct line with Pierrot's, which is center back, just in front of Cothurnus, —the shepherds having set them in these positions, back to back, in order to have their aid in weaving the wall. After taking her hat, Columbine stands looking at the shepherds to see what is going on. They do not look at her. After a moment Thyrsis, slowly, with his eyes steadfastly on Corydon's, says, "Take it, and go." When Columbine comes in in the final scene, she is wearing the hat. She takes it off, however, as she sits down again at the table, so that the second beginning of the play may recall as vividly as possible to the audience the first beginning.

5.2.2

Tradução da Nota da autora

SOBRE A MONTAGEM

ÁRIA DA CAPO, CUJO ELENCO ORIGINAL FOI INTERPRETADO PELOS INTEGRANTES DO GRUPO PROVINCETOWN PLAYERS NA CIDADE DE NOVA YORK, SENDO ELES: PIERROT, HARRISON DOWD; COLOMBINA, NORMA MILLAY; COTURNO, HUGH FERRISS; CÓRIDON, CHARLES ELLIS; E TÍRSIS, JAMES LIGHT.

NOTA DA AUTORA

Meu aborrecimento é sempre tão grande quando, ao ler uma peça, deparo-me com o seu progresso constantemente interrompido, bem como com a sua

estrutura enfraquecida, por exaustivos parênteses explicativos, que decidi que, quando publicasse *Aria da capo*, acrescentaria ao texto somente explicações cujas omissões poderiam confundir o leitor ou dar uma interpretação equivocada às falas. Como, no entanto, *Aria da capo* foi escrita não somente para ler lida, mas também encenada; e, consciente de que a exclusão das indicações habituais, embora funcione para leitores da peça, pode torná-la desprovida de sugestões e inconsistente para quem for produzi-la, passo a incluir aqui alguns comentários que foram levados em consideração para a preparação da peça a fim de representá-la no palco.

Desde a montagem de *Aria da capo* pelos Provincetown Players, tenho recebido muitas cartas de diretores de pequenos grupos teatrais solicitando cópias com comentários para montar a peça. Muitas vezes, depois de enviada a peça, recebo uma carta me pedindo recomendações sobre a apresentação, bem como perguntas diretas sobre pontos complicados. Ocorreu-me, então, que seria razoável elaborar uma espécie de roteiro com orientações mais informais sobre a peça; é o que segue abaixo. Será considerado incompleto e irregular. Em alguns momentos, pormenorizado de maneira desnecessária, em outros, insuficiente; tudo isso se deve ao fato de ter sido criado de maneira livre, a partir de respostas a perguntas eventuais, mais do que necessariamente de maneira lógica.

SUGESTÕES PARA A ENCENAÇÃO DE *ARIA DA CAPO*

CENÁRIO:

O cenário exigido é simples: uma cortina cinzenta, uma mesa preta comprida, duas cadeiras altas na cor preta e um estrado elevado.

Em vez de utilizar as alas laterais e um pano de fundo, os Provincetown Players habilmente utilizam biombos pintados, com alturas que variavam entre 1,5 e 3 metros, colocados à direita e à esquerda do palco de modo a criar um efeito de profundidade e distância.

A mesa, com um metro e meio de comprimento e meio metro de largura, tem pernas finas e é pintada de preto.

Quando Pierrot e Colombina entram na cena final, não é imprescindível que a mesa que Coturno moveu oculte inteiramente os corpos de Tírsis e Córidon.

Pierrot e Colombina devem ignorá-los até que as falas indiquem a sua descoberta, independentemente da forma como ficaram caídos.

Uma atenção especial deve ser dada às cadeiras neste cenário. Elas são usadas para erguer o muro de papel-crepom e, embora delicadas, devem ser pesadas o suficiente para que se mantenham sólidas e firmes, para cima e para baixo do palco, sem que haja a possibilidade de que sejam derrubadas quando Córídon atravessar o muro.

Perto dos refletores (à esquerda dos atores), há duas almofadas de sofá, utilizadas para representar as pedras nas quais os pastores se encostam. À esquerda do palco há outra almofada, que Tírsis coloca debaixo da cabeça quando se deita para dormir. As almofadas são de tecido ou de papel crepom; podem ser pintadas de preto e branco ou de qualquer outra cor alegre, menos vermelho e azul.

Coturno ocupa uma cadeira sobre o estrado, no fundo do palco, ao centro, com dois ou três degraus que o rodeiam por três lados. Deve-se cobrir tudo com um pano preto pesado e liso.

A toalha da mesa é importante. A sua largura e altura devem ser iguais às da mesa. Como deve ser movida para cobrir os corpos de Tírsis e Córídon, deve ser pesada o suficiente para que não escorregue. Convém experimentar para garantir um bom desempenho.

A toalha deve ter manchas pretas e brancas e extremidades listradas.

A mesa deve ser posta da seguinte maneira: duas grandes tigelas de madeira (com pelo menos 18 cm de altura e 36 de diâmetro). Cada uma deve ser colocada em uma extremidade da mesa. A de Colombina deve conter caquis, romãs, uvas e outras frutas exóticas coloridas. A tigela de Pierrot contém confetes e serpentinas, estas últimas bem visíveis na borda. (Se Colombina utilizar macarons de verdade, coloque-os na tigela.)

Próximo de Colombina, deve-se colocar uma alcachofra de verdade, crua; deve ser de bom tamanho e deve estar pregada em uma tábua de madeira pintada de preto. Em ambos os lados há taças altas de madeira branca.

No centro da mesa, deve haver uma flor curiosa, grotesca, mas muito vibrante, de pé, em um vaso de madeira ou de papel pesado, de modo a não se

quebrar quando Tírsis a derrubar. Escondido na raiz dessa planta, deve haver um pequeno saco de confetes pretos, de modo a serem usados na "cena do veneno".

A mesa deve ser posta somente com esses objetos, possuindo, contudo, um aspecto de fartura e elegância. A mesa deve ser colocada em paralelo aos refletores, com o lado comprido virado para a plateia.

A cadeira de Colombina deve estar à direita dos atores e a de Pierrot no lado oposto ao chapéu de Colombina, que está pendurado no encosto de sua cadeira. Ambas as cadeiras estão enfeitadas com fitas de papel crepom, com pelo menos três metros de comprimento, que devem ser utilizadas mais tarde pelos pastores para representar o muro. O papel deve ter uma tal textura que se parta com facilidade quando Córídon o atravessar, bem como um ou dois rasgões previamente preparados para facilitar.

ACESSÓRIOS:

Duas tigelas de madeira branca, uma cheia de frutas e a outra com confetes e serpentinas, sendo uma delas uma fita de algodão ou seda, de modo a não ser facilmente rompida quando Córídon estrangular Tírsis;

Duas taças compridas de madeira branca; Uma alcachofra pregada a uma tábua;

Uma flor em um vaso de papel ou de madeira, com a raiz embrulhada em papel crepe preto (ou usar confetes); Toalha de mesa preta e branca;

Macarons;

Botas e livro do ponto para o Coturno (livro preto grande e liso); Também, se desejar, uma máscara da Tragédia para Coturno;

Serpentinas de crepom ou de tecido de variadas cores, exceto vermelho e azul, para a parede.

INDUMENTÁRIA:

PIERROT: Cetim na cor lilás ou na cor de lavanda, preferencialmente, azul-lavanda. É preciso cuidado para evitar que a lavanda se torne da cor rosa sob a iluminação do palco. A vestimenta de Pierrot é composta pela bata tradicional com

calças largas, com rosetas de papel crepom preto na bata e um folho largo de tarlatana branca. Escarpins pretos com rosetas pretas podem ser utilizados. Gorro de seda preto.

COLOMBINA: Corpete justo de cetim preto, muito decotado, com alças nos ombros, semelhante a um vestido de baile moderno; saias volumosas de tarlatana em diferentes tonalidades de rosa e cereja, até os joelhos; calças de tarlatana verde-maçã com folhos à mostra por baixo das saias; meias de seda pretas e sapatilhas de balé pretas, com cadarços verdes. Chapéu de papel crepom na cor de lavanda, com serpentinas de cores vibrantes, menos vermelho e azul claro. O chapéu deve ser pequeno e muito elegante, não um chapéu de *pastora*. Colombina deve ser maquiada de modo a parecer uma boneca. Na montagem original, ela foi representada com cabelo curto e claro, todo espetado. O cabelo comprido deve ser enrolado para baixo de modo a parecer curto, ou pode ser arrumado de modo a sugerir uma caricatura óbvia de um estilo moderno extremo, mas deve ter um aspecto atraente e deve ser louro.

COTURNO: Toga simples na cor de púrpura fosca em algum material pesado sem reflexo, que caia em grandes dobras, forrada com uma cor flamejante e sombria; vestimenta com grandes mangas na cor púrpura, das quais apenas as mangas são visíveis, usada por baixo da toga, mas de modo que o efeito seja clássico; deve usar botas pesadas, o mais parecidas possível com os coturnos da tragédia romana; uma das extremidades da toga é atada a um capuz grosseiro que cobre a cabeça do ator; ele pode usar uma máscara, embora muitas vezes seja difícil falar através dela e, caso deseje, o rosto do ator pode estar maquiado de modo a representar a máscara da Tragédia.

TÍRSIS e CÓRIDON: Esses trajes, com contraste com a elegância de Pierrot e Colombina, devem ser muito simples e rudimentares; túnicas curtas de flanela ou outro material semelhante, apertadas frouxamente sobre um ombro, de modo que o outro e a maior parte das costas e do peito estejam expostos. As pernas devem estar nuas ou cobertas do joelho ao tornozelo, com tiras grosseiras do mesmo material. Sandálias. Capas de material mais pesado e barato, presas às túnicas de modo que pareçam estar simplesmente atiradas ao ombro, quando na realidade estão presas de forma muito inteligente para evitar que os pastores tropecem, dado que estão constantemente se sentando e se levantando do chão.

Tírsis usa uma túnica cinza escuro e uma capa vermelha brilhante, mas não um vermelho encarnado, pois mataria o azul da capa de Córidon. Córidon usa uma túnica cinza claro e uma capa azul brilhante. Não pode haver nenhum vermelho ou azul na peça inteira, exceto o vermelho e o azul dessas duas capas. Os dois pastores devem ser tão fortes e vívidos em todos os sentidos que, quando Colombina chega e fala, "Esta é a minha cena, ou não é?", dê a entender à plateia que é ela e não os pastores quem está irremediavelmente fora da cena.

PERSONAGENS:

Pierrot enxerga com clareza os males existentes, mas é alegremente cínico em relação a eles; ele é, ao mesmo tempo, indolente e indiferente demais para tentar fazer alguma coisa para remediá-los. Contudo, em diversos momentos da peça, sua verdadeira infelicidade é vista, a exemplo de "Lua é só uma palavra para fazer jura", quando ele expressa sua convicção de que toda beleza e todo romance desapareceram do mundo. No final da peça, a fala "Sim, mas ousou dizer que ele está efetivamente morto" não deve ser dita de maneira cínica ou leviana; mas lentamente e denotando muita concentração filosófica no pensamento. A partir do momento em que Colombina grita, "O que é aquilo embaixo da mesa?", até que Pierrot responda, "Coturno! Tira esses corpos daqui!", os dois ficam olhando para os dois corpos, sem se mover, nem mesmo erguer os olhos. (Essa *sustentação* é usada diversas vezes na peça também pelos pastores, por exemplo, sempre durante as intervenções de fora do palco, eles olham um ao outro através do muro, mantendo qualquer posição em que estejam quando a voz de fora do palco intervém, até que a interrupção termine, quando eles retomam o drama como se ninguém tivesse falado.) O "Curioso estrangular alguém dessa maneira" de Colombina é dito muito lentamente, com uma voz de admiração, curiosidade e horror. Por um momento, os dois personagens parecem quase sentir e ser absorvidos pela tragédia ocorrida. Eles permanecem de pé em silêncio enquanto Coturno pronuncia suas falas finais fora do palco, e ainda por um momento depois dele dizer, "A plateia vai esquecer"; então, muito lentamente, levantam a vista e trocam olhares, Pierrot faz que sim rapidamente e diz, "É isso mesmo"; eles colocam alegremente as tigelas em cima da mesa e a peça recomeça.

Pierrot, em falas como "Ah, Colombina, como se isso importasse!", fala com falsa ternura de maneira açucarada; mas em falas como "Se tu fosses uma mosca,

já estaria morta!", embora ele pronuncie com vivacidade, deve ser também de tal modo malicioso que denote isso até para ela; Colombina o entedia imensamente. Quando ele diz, "Vou dedilhar uma melodia na lua!" ele fica genuinamente entusiasmado e interessado; nesse momento, ele parece uma criança e está feliz.

COLOMBINA: Bonita e charmosa, mas estúpida; nunca sabe do que Pierrot está falando e está tão acostumada com ele que não finge mais que o entende; mas tem muito orgulho dele e, quando ele fala, escuta-o com admiração confiante. Sua expressão "não posso viver sem" isso ou aquilo é uma frase que ela usa com o intuito de se tornar mais atraente, pois acredita que homens preferem mulheres inúteis e extravagantes; se deixada sozinha, ela seria uma pessoa doméstica e capaz.

COTURNO: Este personagem deve ser interpretado por uma figura alta e imponente com uma voz colossal. A voz de Coturno é uma das coisas mais importantes na peça. Ele deve ter uma voz mais profunda que a voz usada por qualquer outra pessoa, deve falar com peso e grande dignidade, mas quase sem entonação e sem o menor sentimento, como se já tivesse dito as mesmas palavras incontáveis vezes antes. Somente no seu último discurso lhe será permitido comentar a história. Essa fala deve ser pronunciada de forma tão impressionante e vagarosa quanto as demais.

CÓRIDON e TÍRSIS: Esses dois personagens são jovens, muito simples e pueris; eles são conduzidos pela influência da força que está sentada na parte de trás do palco, atrás deles. Cada vez mais, à medida que a desavença entre eles avança, eles começam a se dar conta de que algo está errado, mas não têm ideia do que fazer a respeito e mal percebem o que está acontecendo, de modo que a briga cresce de pequenas para grandes questões. A primeira menção de que Córídon se dá conta da tragédia está em "É terrível, se parares para pensar." Quanto a Tírsis, ocorre quando ele olha para a água; ao ver o reflexo familiar, ele se impressiona com um aspecto desconhecido dele, a raiz venenosa; pela primeira vez ele se dá conta de que o homem prestes a matar com água envenenada o seu amigo querido é ninguém menos que ele próprio, Tírsis, "Sou eu!" As personalidades de Tírsis e Córídon não são essencialmente diferentes. Elas se desenvolvem de modo diferente por causa das circunstâncias.

Quando Colombina se retira do palco pela primeira vez, ela leva sua alcachofra, sua taça de vinho e alguns macarons, que ela mordisca ao sair. Isso ajuda a limpar a mesa. Os demais artigos são retirados pelos pastores quando eles preparam o palco para a cena, da seguinte maneira: ao sinal, "Senhor, sempre estamos prontos... Encenai a cena!", Córídon e Tírsis descem do palco, Córídon se encaminha para a ponta da mesa de Pierrot, Tírsis para a de Colombina; simultaneamente, primeiro, recolocam as cadeiras contra a parede, a de Pierrot, à frente e à esquerda; a de Colombina, à frente e à direita; em seguida retiram as duas tigelas grandes e as colocam em posição simétrica no chão, à frente e à esquerda e à frente e à direita, de modo que a tigela de confetes possa funcionar como a mina de joias para Córídon, e a tigela de frutas com o ponche possa representar a poça d'água para Tírsis; depois, pegando a mesa pelas duas extremidades, eles a encostam na parede; logo em seguida, enquanto Córídon coloca as duas almofadas da parede esquerda no chão para que representem as pedras em seu pasto, Tírsis retira da mesa tudo o que sobrou nela, exceto a toalha, que deve ter sobre si apenas a taça de vinho de Pierrot e a flor em seu vaso. (A flor representará mais tarde a erva venenosa que Tírsis encontra; a taça de vinho, um copo ao lado da água; o vaso, uma tigela usada para misturar o veneno e levá-lo a Córídon.) Os dois pastores fazem isso montando o palco para a cena de maneira rápida e silenciosa, depois se sentam imediatamente em posturas fáceis, mas bonitas, e permanecem por um momento olhando como se estivessem a contemplar suas ovelhas enquanto um silêncio completo se instaura sobre o palco e na casa, um silêncio *pastoral*, caso seja possível fazer essa sugestão, antes que eles comecem a falar.

Quando Colombina entra em busca de seu chapéu, ela o pega da cadeira, agora no centro do palco, perto da ribalta, em linha direta com a de Pierrot, que também está no centro, bem na frente de Coturno, tendo os pastores colocado ambas nessas posições, de costas uma para a outra, a fim de ajudar a erguer o muro. Depois de pegar seu chapéu, Colombina olha para os pastores para tentar entender o que se passa. Eles não olham para ela. Depois de um momento, Tírsis, lentamente, com o olhar fixo em Córídon, diz: "Pega e vai embora." Quando Colombina retorna para a cena final, ela está usando o chapéu. Ela o retira, porém, ao se sentar novamente à mesa, assim, o segundo começo da peça pode remeter a plateia o mais vividamente possível ao início.

ⁱ O texto utilizado para esta tradução foi o denominado The Project Gutenberg Ebook of “Aria da capo”, by Edna St. Vincent Millay, disponibilizado pela primeira vez em 31 de maio de 2004; e depois atualizado em 6 de fevereiro de 2013. A digitalização foi feita com base na primeira publicação da peça (Millay, 1920). Fiz pequenas correções ao transcrever o texto original a fim de facilitar a leitura deste trabalho, dado que estava repleto de erros por falta de revisão. A referência se encontra ao final desta dissertação.

ⁱⁱ Optei por manter o título original da peça *Aria da capo* por se tratar de um termo italiano que Millay utiliza. *Da capo* significa “da cabeça”, ou seja, “do início”, “do começo”; e implica uma diretiva de repetição em uma partitura musical. Ao fim, volta-se ao começo. *Aria* deriva do grego e do latino *aer*. No século XVI, indicava um estilo simples de cantar melodias. Já no século XVIII, passou a ser uma peça mais ou menos extensa, a *aria da capo*. Esse título evoca, sobretudo, a ênfase da autora no emprego da forma como possibilidade de transmissão de uma mensagem, o que se coaduna com todo o seu projeto estético, uma vez que ela segue com essa preocupação meticulosa com a forma ao longo de toda a sua vida, sobretudo na poesia. Por se tratar do nome que se dá a esse tipo específico de ária de ópera em voga no período barroco, que têm como característica principal a estrutura ternária, dividida nas seções A-B-A’, a função que Millay lhe dá indica o que o espectador vai encontrar: um enredo que começa em um tom mais leve, que seria uma “farsa”, na primeira seção; para depois assumir um tom mais grave, que seria a tragédia que invade o palco na segunda seção; e, por fim, volta ao início, mas de maneira mais “ornamentada”, dada a interferência da segunda seção.

ⁱⁱⁱ É oportuno afirmar que a utilização da nomenclatura musical em variados momentos da peça também dialoga com a métrica dos versos, que são extremamente ritmados. *Aria da capo* é uma peça composta em grande medida por pentâmetros iâmbicos, o que segue a tradição inglesa do teatro shakespeariano. Para fazer essa tradução, impuseram-se, portanto, grandes desafios, com os quais estive às voltas ao longo de toda esta pesquisa e que aqui resumo nas seguintes questões: como traduzir pentâmetros iâmbicos de maneira que leve em conta o texto da peça a ser encenado e a sua literariedade no texto lido?; como fazer isso com êxito no Brasil hoje?; como fazer isso de maneira ética ao lidar com uma autora como Edna St. Vincent Millay, multiartista que conheceu o auge da fama no início do século passado, para depois ser olvidada mesmo em seu país, tornando-se quase uma desconhecida no Brasil? Destaco que, do aporte teórico, o fundamental foram os ensinamentos de Paulo Henriques Britto e de Barbara Heliadora. Todo o trabalho teórico de Britto em tradução de poesia se edifica sobre uma base: é preciso traduzir a forma para que se traduza o conteúdo, obviamente compensando o que for necessário para tentar atingir esse objetivo, dado que “a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do sentido das palavras” (Britto, 2012, p. 119). É dele também o conselho para que eu traduzisse *Aria da capo* em decassílabos heroicos. Eu tentei, mas nem sempre consegui. Busco amenizar o peso na minha consciência com as palavras de Heliadora: “o tradutor deve atentar para ‘a elegância da língua em si’: essa é a maior diferença entre o texto fluente e o que

parece cheio de obstáculos, difícil de ser falado ou até mesmo lido” (Heliadora, 2018, p. 179). Modulei, sempre que possível, efeitos poéticos variados na tentativa de não perder de vista o grande projeto estético de Millay, que é o seu apreço pela forma; mas não sem levar em conta a necessidade de que o texto fosse inteligível, fluente e atual, condizente com todas as variantes da recepção contemporânea de Millay em nosso contexto. Busquei equilibrar esses valores.

^{iv} No intuito de facilitar a leitura em português, cumpre informar que, na tradução, retirei a hifenização do texto original, bem como padronizei a grafia de letras maiúsculas e minúsculas de acordo com a linguagem formal. Creio que isso não corrompe o caráter do texto original; pelo contrário, uma vez que ele possui essas características, ao que me parece, também para facilitar a leitura para a encenação. Também levei em conta o fato de que a própria Millay avisa em suas notas que não gosta de textos teatrais interrompidos por muitas orientações. Logo, tentei deixar o texto em português o mais “enxuto” possível.

^v Quanto aos nomes dos personagens, decidi traduzi-los, dado que são nomes emblemáticos no imaginário do teatro que funcionam como alegorias. No caso, Pierrot e Colombina são originários da tradição das arlequinadas, ou seja, das farsas típicas da *commedia dell'arte* italiana, Coturno remete às tragédias antigas, e Tírsis e Córídon são referências do gênero pastoral colhidas em Virgílio. Conforme Heliadora, aliás, esse gênero nasce com a poesia de Virgílio (Heliadora, 2013, p. 137).

^{vi} Optei pela grafia de Pierrot em vez de Pierrô pelo fato de que essa variação “estrangeirizada” me parece mais usual em nosso país. Pierrot é a variação francesa do italiano Pedrolino e é também o diminutivo de Pierre. Trata-se de um palhaço triste, apaixonado por Colombina, moça inteligente e de humor vivaz que, por sua vez, enamora-se de Arlequim, o palhaço alegre. Os três são personagens tradicionais da *commedia dell'arte* italiana do século XVI que subsistem até hoje. As peças desse tipo, aliás, satirizavam os costumes das classes dominantes. Na história tradicional, são serviçais de uma família rica italiana: Pierrot é um padeiro, Colombina uma aia e Arlequim é um empregado doméstico insolente. Não deixa de ser perspicaz a escolha de Pierrot e Colombina como casal que mimetiza a hipocrisia de uma suposta aristocracia, - na verdade, uma elite frívola e apática nesta espécie de fábula absurdista, que funciona perfeitamente como uma resposta para a realidade daquele momento: Millay está criticando o comportamento social de uma elite dos Estados Unidos diante da Primeira Guerra Mundial. Ela forjou uma suposta farsa, ou seja, uma comédia, de maneira bastante mordaz, o tempo inteiro ironizando a afetação de modos e mesmo a afeição rasa na dinâmica da vida ordinária desse casal, para escamotear uma tragédia, que é a contenda entre os pastores a interromper seu jantar. A elite representa os artistas e intelectuais, possivelmente aqueles com quem Millay convivia, e mesmo ela própria; a contenda entre os pastores representa a Guerra. O fato de que a Colombina e o Pierrot de Millay caricaturizam um casal heteronormativo convencional também traz uma chave de leitura interessante para analisar essa peça hoje, sobretudo levando-se em conta os comentários da autora quando de sua publicação. Quando ela diz, por exemplo, que Colombina se utiliza de artifícios para parecer mais atraente aos olhos

de Pierrot, uma vez que, segundo a mentalidade dessa personagem, os homens preferem mulheres inúteis e extravagantes, ela está obviamente criticando este modelo de casal. É fato que Millay nutre uma perspectiva feminista de ativismo pela autonomia das mulheres segundo a qual não deveriam moldar seu comportamento para agradar o olhar masculino, muito menos inferiorizando-se diante dele. Mas Millay não redime essa personagem; ela permanece submissa a Pierrot, hipócrita e “estúpida” até o fim. Talvez essa seja, aliás, uma razão para que *Aria da capo* jamais tenha sido considerada um manifesto feminista. É a hipótese levantada por Roxanne Rankin (Rankin, 2023) quando a teórica diz que, mesmo diante do contexto da Segunda Onda feminista, quando a crítica reanalisou o trabalho de Millay, tentando resgatá-lo das leituras muitas vezes injustas da Neocrítica, que condenaram Millay a um certo olvido, essa peça foi deixada de lado. Até então, existiam poucos estudos acadêmicos sobre ela.

vii De acordo com a enciclopédia intitulada *A dictionary of Greek and Roman antiquities*, publicada em 1842 e depois revisada em várias edições até 1890, obra de referência do lexicógrafo William Smith, o termo *Cothurnus* (κόθορνος) é frequentemente associado à tragédia e entre os romanos diz respeito à bota utilizada nessas peças teatrais com o objetivo de dar aos personagens principais uma estatura elevada.

viii Os dois pastores são referências que Millay retira da “Écloga VII” da obra *As Bucólicas*, de Virgílio (Virgílio, 2005). Na tradução brasileira de Raimundo Carvalho, que foi publicada pela editora Crisálida em 2005, seus nomes são Tírsis e Córidon, aos quais me ative. No enredo de Virgílio, os pastores Tírsis e Córidon competem para medir seus versos em cantos mediados por Melibeu. Córidon é o vencedor.

ix Arlequinada são as comédias protagonizadas por personagens típicos, como Colombina e Pierrot, entre outros. Caracterizavam-se, sobretudo, por figurinos coloridos, uso de máscaras e de música.

x Tradicionalmente, Pedrolino ou Pierrot vestia roupas brancas feitas de saco de farinha e tinha o rosto pintado de branco. Em geral, hoje em dia ele é retratado com uma lágrima pendendo de um dos olhos. Quanto a Colombina, tradicionalmente ela se vestia de branco. Millay ressalta que em sua peça eles vestem cores diferentes.

xi Pensar no papel das cores bem como em outros detalhes dessa peça me levou a uma provocação que aqui registro. É possível delinear um paralelo entre a estética desta fábula absurdista de Edna St. Vincent Millay e a estética hoje conhecida como *camp*, brilhantemente esmiuçada em ensaio de Susan Sontag, que foi originalmente publicado como sua primeira contribuição para o periódico *Partisan Review* em 1964 e depois republicado em *Against interpretation* em 1966 (Sontag, 1966). Para isso, deve-se levar em conta a encenação, o figurino, o comportamento dos atores - suas falas em versos ritmados, os maneirismos e afetações -, as cores vibrantes e o hiperbólico; sem deixar de levar em consideração a própria postura de Edna St. Vincent Millay diante da vida, bastante sintonizada com os valores *camp*, embora esse termo tenha sido cunhado somente na década de 1960 por Sontag. A partir

dessa ideia, creio ser possível traçar uma linha que costura a ligação de Millay com o movimento *queer*, uma vez que ela também vem sendo considerada uma precursora nesse sentido. Isso ilustra a minha hipótese de que esta peça pode ser lida à luz das palavras utilizadas por Cixous em *O riso da Medusa* (Cixous, 2022, p. 57-58), obra que consta no aparato teórico desta pesquisa.

^{xii} É pertinente dizer que a importância da comida nessa peça é imensa. Millay usa a comida para falar sobre extravagância em um período de guerra - especialmente porque os alimentos são exóticos, o que era acessível somente a uma determinada elite. Além disso, cabe lembrar da problemática da pobreza, tão presente nas origens de Millay, na época em que vivia no Maine, ao passo que, nesse momento de sua vida, em Greenwich Village, convivia com pessoas muito ricas. Além disso, o macaron de Colombina remete aos famigerados brioques de Maria Antonieta.

^{xiii} Pensei seriamente em traduzir essa fala de Pierrot por “Meu único amor, tens tanta paixão!”, o que daria um perfeito heroico, com acentuação nas sílabas 2-6-10. Contudo, essa fala de Pierrot se repete como um jargão como quando ele a diz “Meu único amor, tu és tão fundamental!”. Assim, resolvi me ater a uma tradução mais literal, em que o jargão pudesse se repetir. Contudo, em “Meu único amor, tu és tão intensa!”, há um decassílabo irregular, com acentuação nas sílabas 2-5-7-10. Logo, creio que não foi um problema tão grave. Em vários momentos da tradução, deparei-me com dilemas como esse. Por isso, disse que não consegui traduzir tudo em decassílabos heroicos, mas, para compensar, busquei compensar a poesia de Millay nas falas das personagens com outros efeitos poéticos; sobretudo com rimas, que colaboram com a musicalidade, embora o texto original tenha versos brancos.

^{xiv} Esse “de chofre” é uma óbvia tentativa de brincar com a sonoridade de “alcachofra”.

^{xv} É interessante ler esse diálogo entre Pierrot e Colombina como uma alusão autoirônica e bem-humorada de Millay ao seu próprio poema chamado “Thursday”, que aparece no livro *A few figs from thistles*, de 1920. Independente do poema ter sido escrito ou não antes dessa peça, ele aborda um tema que parece se repetir para Millay. Uma voz poética questiona a um interlocutor o que significa o amor que ela sente por ele na quarta-feira se, na quinta-feira, ela já não o ama mais. Mas ela faz esse questionamento em um tom jocoso, leve, que é como aquela voz poética encara convenções, como aquele relacionamento amoroso. Segundo Sandra M. Gilbert em “Female female impersonator: Millay and the theatre of personality”, artigo presente na coletânea organizada por Thesing e referenciada ao final deste trabalho, “Thursday” é um poema, assim como os demais desse livro, que manifesta a assertividade e segurança de uma mulher que celebra a sua liberdade sexual (Gilbert, 1993, p. 300). É interessante pensar que Millay se enxerga como a Colombina de *Aria da capo* ouvindo uma piadinha boba do Pierrot sobre a sua tendência à não-monogamia. Ele quer beijá-la, mas somente se o dia for terça-feira. Contudo, o dia é quarta-feira, que é quando ela o ama, apesar de não entender por quê. Ele a pergunta sobre o dia seguinte, se por acaso não seria terça. Mas o dia seguinte é obviamente quinta, quando ela já não o amará mais. Colombina parece se ofender com a piada, talvez porque naquele dia, uma quarta-feira, ela o ama.

Pierrot acha a piada agradável. E assim o casal estranho e moderno inicia um diálogo absurdo que dá uma tônica satírica à peça.

^{xvi} Não obstante Millay não ter sido nada moralista em relação ao uso de entorpecentes de maneira geral, é possível inferir dessa fala de Colombina que ela critica também a utilização do álcool por parte dessa elite como instrumento de fuga da realidade. Colombina e Pierrot estão o tempo todo incomodados com o comportamento um do outro. Eles sentem que algo não está certo em seu modo de viver, e isso é escancarado de maneira sutil e inteligente para o público por meio de falas como essa.

^{xvii} Esse trecho é todo em pentâmetros iâmbicos, ao que Paulo Henriques Britto recomendou fortemente que eu não deixasse de reproduzir em decassílabos na tradução. Acolhi sua sugestão, por crer que o apreço pelo ritmo está na medula dorsal do corpo deste texto criado por Millay. E não somente neste trabalho, mas em todo seu projeto estético. Assim: “Bebo muito, sim... Ou, pelo contrário,/ bem pouco. Não é fácil de saber. / Ora quero um pouco mais do que tenho,/ ora menos. Sim, há algo de errado. / Querida, quantos dedos tens? ... Mas como / hei de saber?”

^{xviii} Trata-se de mais uma sátira de Millay em relação aos artistas de seu tempo. “Bull’s eye” é o centro de um alvo no tiro ao alvo. “Pinwheel” é “cata-vento de papel”. “Jelly roll” é uma espécie de “bolo de rolo”. As três imagens se assemelham: um alvo é formado por uma série de círculos concêntricos, e tanto a ventoinha quanto o bolo de rolo têm a forma de uma espiral. Como observa Roxanne Rankin (2023), é uma referência paródica a obras experimentais de vanguardistas, com títulos como “Nu descendo a escada”, pintura de 1912, de Marcel Duchamp. A construção da peça também parece ter sido feita de modo que parecesse uma espiral de imagens e referências, como menciono em nota mais adiante.

^{xix} *Vivace* é um tipo de andamento musical que indica um movimento de cadência com vivacidade. É dançante e leve. *Senza tempo* seria algo como atemporal ou, mais exatamente, sem indicação de andamento, dado que “tempo” é palavra inglesa que se traduz como “andamento” musical. *Senza tutto* seria nada. Ou seja, uma melodia alegre, dançante, mas sem direção, sem andamento, vazia. É o que Pierrot pensa de Colombina e possivelmente dele próprio. Além disso, como Rankin (2023) observa, trata-se de uma referência ao atonalismo de Schoenberg. Millay segue ironizando a arte de vanguarda do início do século.

^{xx} Obviamente, Colombina está sendo irônica com o fato de que seu Pierrot é apenas um palhaço triste que quer ser muita coisa, mas não trabalha para isso.

^{xxi} As rimas, como já dito, foram o recurso que utilizei para brincar com a linguagem poética desse texto, mesmo quando não estão presentes no texto original. É uma maneira de manter o caráter musical do texto, compensando quando não o fiz com o ritmo em decassílabo heroico.

^{xxii} Aqui fiz uma compensação para que a sonoridade fosse mais acentuada no tom pedagógico de Pierrot com Colombina. Supostamente protetor, ele na realidade

retira dela a sua capacidade de sujeito ativo, de agente, mesmo de dizer se está ou não com frio. É preciso levar em conta que, nessa época, as mulheres de fato eram legalmente tratadas como crianças ou como propriedades dos homens. Como sabido, Millay é uma ativista pela independência das mulheres. Então, é óbvio que ela não colocou essas falas à toa. Por isso não acho que seja grave traduzir “child” por “criatura”. O acréscimo da palavra “duras” foi para criar a assonância da vogal “u”: IUva-criatUra-dUra.

^{xxiii} Jargão da personagem que sempre volta para o começo da conversa; ela se expressa de maneira circular (como o título da peça sugere que o enredo seja) e vazia.

^{xxiv} Frase crucial para entender esse texto e toda a obra da Millay se a interpretarmos no contexto das discussões sobre ela pertencer ou não a uma tradição modernista cujo cânone advogava em favor da revolução formal. Conforme Sandra Gilbert menciona em “Female female impersonator: Millay and the theatre of personality” (Thesing, 1993), Millay era alvo de crítica desses modernistas por ser considerada ultrapassada em um tempo de entusiastas do esvaziamento do sentido da forma. Millay sempre foi uma multiartista afeita à forma. Essa fala na boca de Pierrot é uma resposta satírica dela aos modernistas. Ora, Pierrot é um palhaço que representa uma caricatura de intelectuais da época, e se Millay o faz desdenhar do propósito da forma nessa fala, ela o faz de maneira irônica. Pierrot é a alegoria de um típico modernista. A pesquisa de Rankin (2023) fala sobre isso. Outra observação interessante é que, se essa frase em si for retirada dessa peça, ela é uma frase perfeitamente atribuível à própria Millay em relação ao seu projeto estético, que, por sua vez, pode se aplicar à tradução de sua obra: é uma mera questão de forma.

^{xxv} Não é em vão que apareça carne de cordeiro no banquete de Colombina e Pierrot quando depois se inicia a cena dos pastores. No desenrolar da cena dos pastores eles falam sobre um cordeiro que se julgava pastor e a respeito do qual eles deviam fazer uma canção, como se estivessem em uma cena bucólica de Virgílio. Esse cordeiro, aliás, parece uma representação deles próprios, que começam a ficar ambiciosos, a ponto de um deles, Córídon, não se julgar ser um pastor, mas um mercador. Nesse sentido, a construção da peça parece uma espiral, em que uma imagem vai puxando a outra. A espiral, aliás, é uma imagem que também aparece na peça quando Pierrot se diz um pintor e descreve uma imagem com espirais, como comento em nota anterior.

^{xxvi} É interessante notar que pouco antes Pierrot reclamava da roupa de Colombina e dizia estar cansado de mulheres e de seus apetrechos (a vestimenta). Neste momento da peça em que fala do seu apetite pela carne do cordeiro e confessa mentir para Colombina sobre a lua, que representa suas juras de amor para ela, parece que Millay está novamente usando Pierrot para criticar o desdém dos modernistas por valores como o amor e a lealdade, tão importante para movimentos e tradições anteriores a eles.

^{xxvii} Novamente, a importância da comida como fator de distinção social. No caso de Pierrot, de alienação. Há pelo menos um ensaio excelente que analisa essa

conjuntura da fome e da frivolidade das elites de Nova York no momento da escrita desta peça. Por Thomas Fahy, “‘I cannot live without a macaroon!’: food, hunger, and the dangers of modern American culture in Edna St. Vincent Millay’s *Aria da capo* and other plays” atesta que *Aria da capo* é uma sátira sobre escapismo e violência (Fahy, 2011, p. 22). Conforme ele explica, a comida era um tema recorrente na mentalidade da população naquele momento, quando Millay chega a Greenwich Village. Por causa da guerra, a inflação disparou e a devastação era generalizada no fornecimento de comida. Logo, ela estava escassa e a realidade era de fome. Havia rebeliões por comida em várias cidades naquele momento, incluindo Nova York. A comida, portanto, era uma questão de sobrevivência cuja escassez levou ao arrefecimento da violência. Isso aparece com nitidez em *Aria da capo*, sobretudo no contraste da contenda entre os pastores, que se matam por confetes e serpentinas enquanto no banquete de Colombina e Pierrot há uma exuberância de alimentos exóticos, além da carne de cordeiro, bastante simbólica nesse banquete absurdo.

^{xxviii} Aqui, trouxe uma alusão a Shakespeare apenas para brincar com uma das principais referências de Millay nessa peça.

^{xxix} Chega a ser ofensivo o desprezo de Pierrot por Colombina nessa fala. Ele praticamente externa que deseja que ela morra para que ele possa ficar à vontade. Daí o dilema do resgate feminista dessa peça, como apontado por Rankin (2023) e já mencionado. Mas, na minha leitura, creio que urge entender que Millay não faz isso de maneira vã, mas para criticar esse tipo de dinâmica entre os casais da época. Essa peça é também um manifesto pela autonomia diante de relacionamentos convencionais que acabam ganhando contornos problemáticos, extremamente violentos, ao subjugar mulheres. Lembro que Edna St. Vincent Millay era poligâmica, bissexual e favorável ao aborto, não sendo improvável que tenha realizado mais de um em sua vida (Milford, 2001). Além disso, passou os últimos anos de sua existência em um relacionamento nada convencional para a época.

^{xxx} Essa fala denota o uso de um recurso metalinguístico a partir do diálogo que se segue, e que borra os limites entre a realidade e a farsa em curso.

^{xxxi} Optei por traduzir esse diálogo metalinguístico do modo que me pareceu mais inteligível e razoável.

^{xxxii} Pierrot se diverte ao subjugar Colombina. Ela não oculta seu incômodo na próxima vez em que ele a chama de “Pierrette”.

^{xxxiii} Também Tírsis e Córídon protagonizam um diálogo metalinguístico com Coturno. Assim, Millay demonstra que os pastores também interpretam papéis que vão além de sua autodeterminação, conforme a tragédia acomete e conduz suas vidas.

^{xxxiv} Colombina não aguenta mais Pierrot. É curioso o contraste em que essas falas irrompem, quando os pastores ainda estão vivenciando uma espécie de idílio bucólico.

^{xxxv} Aqui encontrei a ocasião perfeita para utilizar essa palavra a que esse personagem sempre me remete.

^{xxxvi} Tomo a liberdade de brincar na tradução com o fato de que Millay era também engajada na defesa de valores anarquistas. Nada mais típico dela do que satirizar quem a criticava.

6

Considerações Finais

Prometeia de tempos futuros, a “escrita feminina”, termo evocado por Hélène Cixous em *O riso da medusa*, rouba a língua para fazê-la voar, de modo a coreografar elementos para abrir caminhos, enunciando um movimento precursor de coisas a dizer, inauditas.

Dito isso, a minha pesquisa buscou prescrutar o que considero hoje o inaudito em Edna St. Vincent Millay; não apenas o que constitui *per si* a sua poesia, aquilo que estaria enunciado em toda a sua obra, mas também o que identifiquei como lacunas em torno da sua recepção crítica.

Todo este meu movimento de olhar para trás, olhar para longe, traduzir o que de início nos parece distante, para a nossa realidade no aqui e hoje, iniciou-se anos atrás pela minha busca por referências para compor o meu próprio repertório particular de poetas em que me inspiro para escrever, e também pelo meu incômodo com ausências como a de autoras da envergadura da Edna St. Vincent Millay em nosso sistema literário.

A despeito da popularidade em um primeiro momento de sua trajetória, tanto em razão de sua obra poética quanto em razão de seu carisma pessoal, Edna St. Vincent Millay acabou marginalizada de uma ideia de cânone modernista, sendo uma autora pouco conhecida no Brasil hoje.

Intrigada com isso, eu intuía que as motivações para essa espécie de apagamento não poderiam deixar de estar relacionadas com um viés misógino do olhar crítico sobre sua obra. Especialmente, por se tratar de uma mulher de comportamento peculiar diante dos papéis sociais de gênero normalmente atribuídos às mulheres de seu tempo. Iniciei esta pesquisa, portanto, munida dessas premissas.

Dos Estudos Culturais, fiz uso de teóricos como Lefevere para investigar com atenção todo o contexto da produção e da recepção do trabalho de Millay, buscando entender a poética, qual seja, os valores em voga. Não poderia deixar de contemplar também a perspectiva dos Estudos Feministas nesse processo, dos quais destaco as estratégias tradutórias trazidas por Luise Von Flotow, e o uso de uma estratégia tradutória de Chamberlain, em diálogo com Ana Cristina Cesar, por

entender a necessidade de busca de referencial que contemple também tradutoras mulheres, conferindo-lhes visibilidade. E, ainda, amparei-me nas palavras de Cixous para me ajudar nesta investigação sobre *Aria da capo*.

Assim, no decorrer da pesquisa, passei a entender que, se por um lado Millay não foi considerada uma autora cuja obra representaria o expoente do modernismo; por outro lado, ela não se encontrava nesse lugar por vontade própria, uma vez que comecei a entender seu trabalho estético como um projeto que deliberadamente desdenhava dos valores preconizados pelos artistas modernistas. Millay zelava pela funcionalidade das tradições formais, enquanto os modernistas defendiam o esvaziamento de seu sentido.

No entanto, a crítica feminista existente em relação à sua obra, em grande medida, até então busca resgatar Edna St. Vincent Millay por uma perspectiva que encaixe seu trabalho nesse lugar de autora modernista.

As justificativas quase sempre se centram nos temas explorados por Millay, bastante atuais em relação aos dilemas vivenciados por mulheres independentes, ressignificando mitos a fim de valorizar a figura da mulher em uma sociedade que constantemente a quer submissa aos homens – naquele momento histórico, as mulheres ainda eram consideradas propriedade dos homens, algo totalmente incoerente com a vida que Millay levava e pela qual advogava, que era a vida de uma mulher livre. Mas será que isso se limitou a esse período histórico? Só mulheres modernistas trataram desses temas? Acredito que não.

Embora compreenda essas justificativas e até concorde com elas, elas me parecem insatisfatórias, por serem insuficientes ao analisar a totalidade de sua obra, atentando para o empenho meticuloso de Millay em conservar as formas tradicionais em todo o seu trabalho, por exemplo, o que contraria muito das prerrogativas dos expoentes modernistas, que buscavam revolucionar essas formas. Como limitá-la, portanto, a esse movimento?

Ao decidir trabalhar com sua dramaturgia neste mestrado, deparei-me com esse dilema de maneira muito evidenciada. Millay escreveu uma peça modernista, por fazer um uso autêntico de um referencial que dialoga com uma miscelânea de tradições, para criticar os valores modernistas revolucionários da forma em sua essência. Para isso, ela faz uso de uma forma bastante tradicional, que é o drama em verso.

Ela usa uma arlequinada – típica forma teatral que satiriza costumes das elites – para satirizar os valores das classes mais ricas; ela usa a figura da Máscara da Tragédia – alcunha que faz parte da designação de Coturno na ficha técnica dos personagens –, que remete às tragédias antigas, para demonstrar a falta de propósito que há nas guerras, pouco tempo depois dos Estados Unidos vivenciarem a Primeira Guerra Mundial; e, não satisfeita ainda, ela usa também as teorias dramatúrgicas do inglês Edward Gordon Craig, bastante ligado a um teatro imagético, para criticar o realismo, vertente em voga na esteira dos modernismos – Coturno, além de encarnar as tragédias, encarna também a figura do “Über-marionette”, de Craig, que torna os personagens autômatos e os mata.

A partir de detalhes nas falas ritmadas dos personagens e nas notas da autora publicadas na sequência da peça, por insistência de diretores que queriam orientações sobre como encená-la, é possível desenvolver várias tramas, como em um caleidoscópio de inferências que refletem a própria composição do formato dessa peça.

Para entender melhor como traduzir todo esse universo, amparo-me em um referencial teórico que analisa discussões em torno da semiótica teatral e dos Estudos da Tradução, nos âmbitos da tradução teatral e da tradução de poesia, mais especificamente, buscando um caminho possível que contemple este projeto a que me proponho: traduzir *Aria da capo*, trazendo o máximo de informações possíveis acerca dessa peça e de sua autora para os possíveis leitores deste trabalho.

Em sua polissemia de alusões, a teatralidade, os bruscos desprendimentos de registro, não é exagero afirmar que a escrita de Millay em *Aria da capo* é a perfeita representação da “Medusa”, de Cixous. “Medusa”, nome codificado de uma critatura de identidade indefinida, potência transgressora e subversiva, ao mesmo tempo próxima e distante: quando a plateia a encara, enxerga em seu olhar, em seu riso, seus próprios tormentos, seus vícios, sua frivolidade e violência, um mundo de automatismos, de marionetes. E a plateia se extasia, petrifica-se como os homens que encaram Medusa e tentam decepá-la, mas não conseguem. Assim é *Aria da capo*.

Portanto, sigo concordando com uma perspectiva feminista que, no caso de Millay, tentei atualizar, explorando mais referências de teóricas que se debruçaram sobre sua obra, a exemplo de Carolina Galdiz, Suzanne Clark, Sandra M. Gilbert e Roxanne Rankin. Não deixando de atentar para a lição que Cixous nos ensina.

É preciso resgatar autoras como Millay e para que isso seja feito de maneira justa, é preciso analisar sua obra com um olhar que se reinventa na contemporaneidade, para ir além das designações teóricas limitadoras – castradoras – de que Millay seria uma romântica anacrônica ou uma modernista; isto é, de que se enquadraria apenas em uma ou em outra dessas definições, quando na realidade ela desejava a liberdade irrestrita; mas não uma liberdade vazia, e sim uma liberdade pautada em valores pelos quais advogava – o uso e o significado que ela confere à meticulosidade do trabalho com as tradições formais em toda a sua obra.

Espero que através dessas considerações e, sobretudo, por meio da tradução comentada em notas que me empenhei em fazer nesta dissertação, todo esse raciocínio tenha sido demonstrado a nível teórico e prático. O respeito às proposições estéticas de uma autora deve prevalecer na sua tradução. Assim, é possível de fato inseri-la com alguma justiça em nosso sistema literário, tentando apresentar sua obra em toda a sua complexidade.

Referências bibliográficas

ABES, Giles. Reflexões sobre a tradução comentada como gênero acadêmico. **Revista de Letras**, v. 1, n. 42, 22 ago. 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia traduzida**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Itinerários**: Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

ANZALDÚA, Gloria et al. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. Tradução de Edna de Marco. In: **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

Aria da capo, by Edna St. Vincent Millay. Plays by Author. Disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/ariadacapo.html>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994.

ASSEF, Marlova. **Poesia traduzida no Brasil**. Disponível em: <www.poesiatraduzida.com.br>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BAKER, Mona. Linguística e Estudos Culturais: paradigmas complementares ou antagônicos nos Estudos da Tradução? Tradução de Marcia A. P. Martins e Patrícia Broers-Lehmann. In: MARTINS, Marcia A. P. (Org.). **Tradução e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999. PUC-Rio.

BARBOSA, Heloísa G. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2020.

BARLOW, Judith E. (Ed.). **Women writers of the Provincetown Players**: A Collection of Short Works. Nova York: Excelsior Editions/State University of New York Press, 2009.

BASÍLIO, Mariana; Edna St. Vincent Millay; RIZZI, Nina et al. **Escamandro**. [S.I.], 2018. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2018/04/19/edna-st-vincent-millay-por-mariana-basilio/>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

BASSNET, Susan. **Translating for the theatre**: The Case Against Performability. TTR: traduction, terminologie, redaction, 4(1). p. 99-111, 1979.

BEACH, Christopher. **The Cambridge introduction to twentieth-century American Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. In: **Fragmentos**, n.39, p.121-130, 2010.

BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. A tradução para o português do metro de balada inglês. In: **Fragmentos**, n.34, jan-jun, p. 25-33, 2008.

_____. Correspondências estruturais em tradução poética. In: **Cadernos de literatura em tradução**, v. 7, p. 53–69, 2006a.

_____. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

_____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

_____. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. In: **Revista brasileira de literatura comparada**, 19. ISSN 0103-6963 Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/275>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. Posfácio. In: MARTINS, Marcia A. P.; GUERINI, Andréia (Orgs.). **Palavra de tradutor: Reflexões sobre a Tradução por Tradutores Brasileiros**. Florianópolis: Editora UFSC, 2018.

CALLEGARI, Jeanne. **Amor eterno 2**. Rio de Janeiro: Garupa, 2019.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967.

CAMPOS, Paulo Mendes. **Poesia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2022.

CASTELL, Barbara Delli. Tradução teatral e códigos expressivos. Tradução de Maria Fernanda Gárbero de Aragão. In: **Cadernos de tradução**, v. 40, n. 3, p. 16-30, 2020. Organização Carolina G. Paganine & Vanessa Lopes Lourenço Hanes. Universidade Federal de Santa Catarina. Volume 40, Número 3 - Tradução e Criação, 2020.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barbosa. In: **TradTerm**, v29, p.216-250, 2017.

CARUNGABA, Thainá da Silva Cândido. **Traduzindo "As bocas inúteis" de Simone de Beauvoir**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras,

Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2022. Orientadora: Carolina Geaquinto Paganine. Disponível em: <<http://app.uff.br/riuff/handle/1/28577>>. Acesso em 15 fev. 2024.

CAZNOK, Yara. Formas Musicais – Episódio 12: Ária da Capo / Forma Ternária Simples [vídeo]. 19 de dezembro de 2019. **Orquestra sinfônica do estado de São Paulo, OSESP.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gjpWwExAksU>>. Acesso em 23 ago. 2023.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHAMBERLAIN, Lori. Gênero e metafórica da tradução. Tradução de Norma Viscardi. *In: Tradução: a prática da diferença.* FAPESP/ UNICAMP, Campinas, 1998.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa.** Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COOK, Molly Malone. **Our world.** Boston: Beacon Press, 2007. 102 p. Disponível em: <<https://archive.org/details/ourworld00cook/mode/2up>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

CRUZ, Cláudia Soares. **Tradução teatral:** Entre teoria e prática. Florianópolis: Urdimento, 2019.

DELL, Jerri. **Blood too bright:** Floyd Dell remembers Edna St. Vincent Millay. Warwick, New York: Glenmere Press, 2017.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Editora 34, 2004.

DÉPÊCHE, Marie-France. As traduções subversivas feministas ontem e hoje. *In: Labrys, estudos feministas.* N. 1-2, julho/ dezembro 2002. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys1_2/mfd1.html>. Acesso em: 06 jul. 2022.

Edna St. Vincent Millay. Poets. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/edna-st-vincent-millay>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

EPSTEIN, Daniel Mark. **What lips my lips have kissed:** The loves and love poems of Edna St. Vincent Millay. New York: Henry Holt, 2001.

ERENBERG, Lewis A. **Steppin' out:** New York Nightlife and the Transformation of American Culture. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

Eugene Gladstone O'Neill: A Short Biography. Disponível em: <<https://www.eoneill.com/biography.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

FAHY, Thomas. **Staging modern American life:** Popular Culture in the

Experimental Theatre of Millay, Cummings and Dos Passos. Nova York: Palgrave MacMillan, 2011.

FONSECA, Luciana Carvalho. **Feminismo, discurso e tradução**. Youtube, 4 de nov. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=URaRgsEPR-I>> Acesso em: 13 jan. 2023.

FREEDMAN, Diane P. (ed.). **Millay at 100: a critical reappraisal**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.

Frost Medal | American poetry award. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Frost-Medal>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

GALDIZ, Carolina. **Edna St. Vincent Millay: artisan of violent feminine agency**. LAP Lambert Academic Publishing, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Soneto 'Eu, nascida mulher e assolada'. **Teoria e debate**. Ed. 56. São Paulo: 2003. <<https://teoriaedebate.org.br/estante/soneto/>> Acesso em: 15 fev. 2024.

GILBERT, Sandra M. Female female impersonator: Millay and the theatre of personality. In: THESING, William B. (Org.). **Critical essays on Edna St. Vincent Millay**. Nova York: G. K. Hall & Co., 1993.

HAYDON, Andrew. Poetry in Motion: Why Poetic Drama Has Something New to Say. **The Guardian**, 2 March 2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/mar/02/poetic-drama-theatre-andrew-motion>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

HELIODORA, Barbara. Meus motivos para traduzir Shakespeare. In: MARTINS, Marcia A. P.; GUERINI, Andréia (Orgs.). **Palavra de tradutor: Reflexões sobre a Tradução por Tradutores Brasileiros**. Florianópolis: Editora UFSC, 2018.

_____. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HINCHLIFFE, Arnold P. **Modern verse drama**. Nova York: Routledge, 2017.

History of the Provincetown Playhouse. Disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

LANIUS, Marcela. **Outros nomes para uma rosa: Zelda Sayre Fitzgerald em tradução**. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. Orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins.

LEAR, Martha Weinman. The second feminist wave. In: **New York Times**, p. 24, 10 mar. 1968. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/the-second-feminist-wave.html>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Mattos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LEVENSON, Michael. **Modernism**. New Haven And London: Yale University Press, 2011.

LIRA, José. Edna St. Vincent Millay: versões de uma efêmera beleza. In: **Cadernos de literatura em tradução**, São Paulo, v. 7, p. 139-151, 30 dez. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/4146>>. Acesso em: 11 jan. 2023.

MAMBROL, Nasrullah. **The Provincetown Players**. Publicado em 17 de abril de 2021. Disponível em: <<https://literariness.org/2021/04/17/the-provincetown-players/>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

MARQUES, Oswaldino (org). **O livro de ouro da poesia dos Estados Unidos**: coletânea de poemas norte-americanos. Tradução de Oswaldino Marques et al. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

_____. **Videntes e sonâmbulos**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

Mary Oliver. Poets. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/mary-oliver>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

MESCHONNIC, Henri. “Ritmo e tradução”. In: **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILFORD, Nancy. **Savage beauty**: The life of Edna St. Vincent Millay. New York: Random House, 2001.

MILLAY, Edna St. Vincent. **Aria da capo**: a play in one act. New York: M. Kennerly, 1920. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/5790/5790-h/5790-h.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. **Into the world’s great heart**: selected letters of Edna St. Vincent Millay. New Haven: Yale University Press, 2023.

_____. **Poemas, solilóquios e sonetos**. Tradução de Bruna Beber. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2022.

_____. **Rapture and melancholy**: the diaries of Edna St. Vincent Millay. New Haven: Yale University Press, 2022.

MIRANDA, Antonio. **Edna St. Vincent Millay**: poesia mundial em português. S.d. Disponível em: <<http://www.antonio Miranda.com.br/poesiamundialportugues/EDNA%20ST%20VINCENT%20MILLAY.html>>. Acesso em: 15. Fev. 2024.

MUSIC: **Aria da capo**. New York, 12 fev. 1986. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1986/02/12/arts/music-aria-da-capo.html>>. Acesso

em: 15 jan. 2024.

NIKOLAREA, Ekaterini. “Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”, **Translation Journal**, vol.6, no 4, 2002. Disponível em: <<https://translationjournal.net/journal/22theater.htm>>. Acesso em 15 fev. 2024.

OLIVEIRA, Larissa Lins de Freitas. **Uma lembrança de Edna St. Vincent Millay**: “recuerdo” e alguns desafios em tradução de poesia sob o prisma dos estudos feministas. Monografia (Especialização em Tradução: Formação para o Mercado de Trabalho) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023. Orientador: Paulo Henriques Britto.

OLIVER, Mary. **Blue pastures**. New York: Harcourt Brace, 1995. 122 p. Disponível em: <<https://archive.org/details/bluepastures0000oliv/mode/2up>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. **Mary Oliver on Edna St. Vincent Millay**. 2007. Disponível em: <<https://www.beaconbroadside.com/broadside/2007/10/edna-st-vincent.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

OSTRIKER, Alicia Suskin. “Ladras da Linguagem: Poetas mulheres e a criação revisionista de mitos”. Tradução de Emanuela Siqueira. In: **Caderno n.141**. Belo Horizonte, MG: Edições Chão da Feira, 2022.

PARKER, Dorothy. **The portable Dorothy Parker**. Ed. Marion Meade. Nova York: Penguin Group, 2006.

PEREIRA, Lawrence Flores. Shakespeare e tradução: uma conversa com Lawrence Flores Pereira. Entrevista concedida a Davi Pinho e Leonardo Bérenger Alves Carneiro. **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro, 31, 29 set. 2021. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54997/54997.PDF>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

RANKIN, Roxanne. **The postmodern and the and the personal in Edna St. Vincent Millay’s Aria da capo**. Morgantown: Munn Scholars Awards Undergraduate Research, 2023. 27 p. Spring 2023. Disponível em: <<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=munns>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

RANSOM, John Crowe. The poet as woman. In: **The Southern Review**, vol. 2, Louisiana State University, 1937, p. 783-806. Disponível em: <<https://www.proquest.com/docview/1291537382?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.

ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. *In: Traduções da Cultura: Perspectivas Feministas (1970 – 2010)*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2017. p.64-84

SARDIN, P. De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, v. 20, p. 121-136, 2007.

SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil**: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico. São Paulo: USP, 2007.

SILVA FILHO, Almir Ribeiro da. **Edward Gordon Craig e o Über-marionette**: a pedagogia da morte do ator e uma interface com o teatro da Índia. 2013. 256 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22082016-134817/publico/AlmirRibeirodaSilvaFilhoVC.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SMITH, William (ed.). **A dictionary of Greek and Roman antiquities**. Boston: Charles C. Little, and James Brown, 1849. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionaryofgree00smit_0/page/200/mode/2up>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. New York: Picador, 1996.

STANBROUGH, Jane. Edna St. Vincent Millay and the language of vulnerability. **Shakespeare's Sisters**: Feminist essays on women poets. Indiana: Indiana University Press, 1979.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

The Ballad of the harp-weaver: A few figs from thistles: Eight sonnets in American poetry, 1922. A miscellany, by Edna St. Vincent Millay (Harper). Disponível em: <<https://www.pulitzer.org/winners/edna-st-vincent-millay>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

The princess marries the page, by Edna St. Vincent Millay. Plays by Author. Disponível em: <<http://www.provincetownplayhouse.com/princessmarriesthepage.html>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

The Princeton encyclopedia of poetry and poetics. New Jersey: Princeton University Press, 2012.

UNRUH, Vicky. **Performing women and modern literary culture in Latin**

- America.** University of Chicago behalf of University of Texas, 2006.
- VENDLER, Helen. **The ocean, the bird and the scholar:** essays on poets and poetry. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- VIRGÍLIO. **Bucólicas.** Trad. Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- VON FLOTOW, Luise. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Tradução de Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto. **Cadernos de Tradução**, v. 41, n. 2, p. 492-511, 2021.
- WANDERLEY, Jorge (org.). **Antologia da nova poesia norte-americana.** Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.
- WATT, Stephen; RICHARDSON, Gary A. **American drama:** colonial to contemporary. Boston: Heinle & Heinle Pub, 1994.
- WILSON, Edmund. **Os anos vinte.** Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro, RJ: Companhia das Letras, 1987.
- WOOLLCOTT, Alexander. Second thoughts on first nights: there are war plays and war plays [1919]. THESING, William B (ed.). **Critical essays on Edna. St Vincent Millay.** New York: G. K. Hall & Co., 1993.
- WORDSWORTH, Jonathan; WORDSWORTH, Jessica (Orgs.). **The Penguin Book of Romantic Poetry.** Penguin Books, 2005.
- ZAVAGLIA, A.; RENARD, C. M. C.; JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015.