

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. Processos de Criação: Crítica Genética e Autoria Colaborativa. In: MOTA, Mailce Borges; CORSEUIL, Anelise Reich; BECK, Magali Sperling; TUMOLO, Celso Henrique Soufen. (Orgs). **Língua e literatura na época da tecnologia**. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO: CRÍTICA GENÉTICA E AUTORIA COLABORATIVA

Sílvia Maria Guerra Anastácio

Universidade Federal da Bahia

A ideia inicial deste trabalho era discutir o processo de criação do audiolivro *Ópera da Malandragem* baseada na tradução para o português da peça *Opera Wonyosi* escrita em 1977 pelo autor nigeriano Wole Soyinka (1981). A peça foi traduzida em 2009-2010 por pesquisadores do Projeto PRO. SOM, da Universidade Federal da Bahia. No entanto, como a criação do audiolivro ainda é um trabalho em andamento, o foco deste artigo mudou para se concentrar na gênese da leitura dramática da peça africana, que é uma fase que precedeu a gravação e edição do audiolivro *Ópera da Malandragem*, ainda em construção. A leitura dramática é parte de um amplo projeto cujos objetivos principais são: produzir um audiolivro – com ênfase especial nas necessidades das pessoas com algum tipo de deficiência visual – e também documentar o processo de criação do referido audiolivro.

Quando a tradução da *Ópera da Malandragem* para o português terminou, a peça foi adaptada para o palco e então apresentada como leitura dramática por um grupo de atores em outubro de 2010. A apresentação foi gravada e sua gravação enviada para um técnico de som a fim de ser editada. Um grupo de pessoas com deficiência visual foi então convidado a ouvir uma amostra da gravação editada e a responder questionários

acerca da recepção da mídia (em 2012) para checar a sua compreensão da história e fazer sugestões para a criação do audiolivro, ainda em andamento.

Uma vez que este audiolivro será lançado em duas versões (uma versão interpretada e outra "branca", sem qualquer interpretação, para pessoas com deficiência visual), um dos membros da equipe recebeu a tarefa de transformar o texto traduzido em Word na versão MECDAisy. O programa MECDAisy converte textos escritos do Microsoft Word em voz digital, tornando os textos mais acessíveis. Visto que um dos principais objetivos deste projeto de Crítica Genética tem como foco a acessibilidade, tal pesquisa pode enquadrar-se na categoria de Crítica Genética Inclusiva.

A leitura dramática, portanto, é parte de um projeto mais ambicioso. Com o objetivo de discutir a experiência de trazer 23 atores ao palco para uma leitura dramática, foi importante organizar um "dossiê genético" da apresentação realizada pelos atores. O termo "dossiê" (BIASI, 2010) será utilizado neste trabalho para definir um conjunto de documentos disponíveis referentes ao processo de criação a ser analisado. A criação da leitura dramática em consideração provou ser um empreendimento envolvendo processos intersemióticos, em que foram registrados índices sob a forma de vídeos, áudios, notas escritas, questionários, entrevistas e correspondência de e-mail entre as pessoas envolvidas, resultando em uma rede de documentos que compõe um dossiê genético complexo.

Após a tarefa preliminar de montar o dossiê da leitura dramática da *Ópera Wonyosi*, os documentos foram separados em diferentes categorias, datados e parcialmente transcritos a fim de servirem para que se cumprisse um objetivo investigativo. Este conjunto organizado de documentos (ou dossiê) filtrado pelo interesse do geneticista e guiado por um princípio teleológico (ou seja, por um objetivo

claro, com tendência para um determinado alvo a ser atingido) passou a compor o prototexto da leitura dramática (BIASI, 2004). Para as discussões propostas, a abertura da peça, a Cena I, bem como a cena de encerramento, a Cena IX, foram selecionadas para que, a partir delas, pudessem ser investigadas as estratégias dramáticas utilizadas pelo diretor Paulo Dourado e também se observar como a autoria colaborativa apareceu na concepção dessa leitura dramática. O projeto provou ser um excelente exemplo de trabalho em equipe e foi interessante notar que cada intervenção gerou novos possíveis significados para o texto dramático e o compartilhamento dessas experiências tornou-se uma prática comum entre o grupo envolvido no empreendimento.

Lévy alude a essa autoria colaborativa como “inteligência coletiva” e acredita que tal tipo de inteligência é motivado por um processo que chama de “cooperação competitiva”. A propósito Lévy lembra ao leitor que a palavra competição vem do latim *competere*, o que significa “tender para o mesmo ponto ou objetivo” (LÉVY, 2001, p. 88). Logo, embora pareça paradoxal, à primeira vista, competição pode sugerir convergência, partindo da premissa de que pessoas que desejam alcançar a vitória tendem a convergir progressivamente para um determinado objetivo.

Na verdade, por mais estranho que possa parecer, no nível etimológico, competição e cooperação estão lado a lado. Supõe-se, pois, que a competição ajuda a abrir outros espaços e possibilidades, propondo novas perspectivas através da criatividade. A competição tende a gerar uma multiplicidade de formas novas e um tipo de *liberdade* que é inerente à “inteligência coletiva” (LÉVY, 2001). Liberdade para criar, ousar e aceitar novos desafios. Então, o que se pode inferir é que a competição tem a cooperação como seu contraponto e, seguindo este pensamento, escolhas ilimitadas são oferecidas através da liberdade de raciocínio, criação e re-criação.

A peça *Opera Wonyosi* de Soyinka, escrita e produzida em 1977, é uma recriação. O título faz alusão aos de duas outras *Óperas*, escritas, respectivamente, por John Gay e Bertold Brecht. Quando Soyinka escreveu a peça, ele estava muito interessado no trabalho de Berthold Brecht, especialmente na *Ópera dos Três Vinténs*, que data de 1928. A autoria da *Ópera dos Três Vinténs* é atribuída não somente a Brecht, mas também a alguns de seus amigos íntimos (OLIVEIRA, 1999). Sendo um especialista em Literatura Comparada, Soyinka também estava familiarizado com a *Ópera dos Mendigos* de John Gay, publicada e encenada em Londres, 1728, em que Brecht tinha baseado sua própria peça (GIBBS, 1986).

O trabalho de Soyinka é uma sátira social através da qual ele critica pessoas e instituições. O título é uma combinação da palavra *Opera* com outra proveniente de suas próprias raízes literárias africanas, *Wonyosi*. O termo *Wonyosi* remete a um tecido caro e luxuoso, que estava na moda, na Nigéria, nos anos 70.

Opera Wonyosi não é uma ópera em seu *stricto sensu* (em que a apresentação teatral trágica ou cômica é acompanhada de música e cujos diálogos são normalmente cantados), mas um musical com 17 canções; a mais famosa delas é a balada de Louis Armstrong *Mack the Knife (Mack Navalha)*, a primeira a ser ouvida na peça. De fato, Soyinka dialoga com Brecht, que, por sua vez, dialoga com Gay.

A recriação dos textos de Gay e Brecht por Soyinka traz para o palco muitos detalhes da vida social nigeriana. O aspecto formal do texto é semelhante aos anteriores, mas a trama foi adaptada para outra realidade e utilizada por Soyinka como uma arma política contra todos os tipos de preconceito, especialmente contra o racismo da República Centro-Africana. A sátira é usada nesta peça para ridicularizar pessoas corruptas que estão por toda parte, desde os mendigos nas ruas até o próprio Imperador

no palácio. Em particular, é direcionada para a figura do ditador cruel, Jean-Bédél Bokassa, que se declara imperador no final da peça.

A história da *Opera Wonyosi* se inicia na véspera da coroação do imperador. Nascido no Congo francês, fica claro, pelo comportamento de Bokassa, o quanto ele havia sido influenciado pelo poder colonialista francesa. Outra personagem importante apresentada pelo narrador da história é o criminoso Mack Navalha, que se casa com a filha de Anikura, líder de uma gangue rival. Anikura é conhecido como o chefe dos mendigos, uma vez que os treina na arte da mendicância e os explora, confiscando deles a maior parte do dinheiro que recolhem nas ruas. Entre esses mendigos, ironicamente, está a figura de um professor em licença sabática, que também quer ser mendigo profissional.

Wole Soyinka (1934 -) não é apenas um dramaturgo, mas também professor de Escrita Criativa, além de ser um poeta prolífico, romancista, autobiógrafo, editor, crítico e autor de críticas políticas. Ele é conhecido por apresentar, nos seus textos, a visão do africano sobre o mundo, sendo considerado um ativista no contexto político nigeriano e uma figura pública respeitada (GIBBS, 1986). Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1986 (o primeiro escritor negro a ganhar uma medalha do Prêmio Nobel) e, entre outras homenagens importantes, quando veio ao Brasil, em 2012, para a 1ª Bienal Brasileira do Livro e de Leitura em Brasília, Wole Soyinka e Ziraldo Alves Pinto foram os convidados de honra do evento.

Na verdade, Soyinka tem se tornado cada vez mais famoso no Brasil e, em 1978, Chico Buarque, também inspirado nas óperas anteriores – nos textos de Soyinka, de Brecht e de Gay – publicou e encenou a *Ópera do Malandro*, uma história baseada na figura de um canalha, nosso ‘malandro’, que vagava pelas ruas de um bairro chamado

Lapa, no Rio de Janeiro, na década de 1940. Buarque também utilizou seu talento musical e escreveu as canções da peça. Nesse enredo, há brigas entre policiais e empresários corruptos, frequentadores de bares e bordéis. Finalmente, Chico Buarque fez um filme em 1985, com o mesmo nome da sua peça que foi encenada (HOLLANDA, 1978).

A mais recente contribuição brasileira para a rede criativa da *Opera Wonyosi* foi a primeira tradução da peça, no país, em 2009/2010, pela autora do presente trabalho, juntamente com duas alunas de graduação da UFBA¹. Em 2010, antes da leitura dramática da peça (que ocorreu no Teatro Martim Gonçalves, Salvador), foram feitas gravações dos cinco ensaios para a apresentação do texto traduzido no palco.

Tais ensaios são um excelente exemplo de autoria colaborativa entre o diretor Paulo Dourado, sua assistente Marcelle Pamponet, todos os atores (destacando o Disc Jockey /narrador, em particular, que desempenhou um papel importante na recriação do texto Soyinka) e os tradutores que participaram dos ensaios. Todos participaram da construção do texto dramático que foi levado para o palco.

A fim de atender às demandas de uma leitura dramática, o texto teve de ser drasticamente reduzido para ser lido em menos de duas horas. Segundo o diretor, as 103 páginas do texto traduzido teriam que ser reduzidas para 30 páginas, mas em respeito a Soyinka, o limite foi definido como 53 páginas (ANASTÁCIO, 2010). Uma ilustração de tais cortes pode ser observada a seguir na transcrição semi diplomática, (GRÉSILLON, 2007) no trecho citado abaixo. Nesse tipo de transcrição, a topografia da página é respeitada e alguns símbolos são adicionados para facilitar a leitura do

¹ Alunas: Raquel Borges Dias e Carla Cristiane Cruz Souza; Revisão do texto traduzido: Susie Santos.

documento. Na transcrição que segue, a utilização do símbolo [] significa que alguma (s) palavra (s) foi (foram) apagada (s):

Figura 1: A *Opera Wonyosi* é drasticamente reduzida nos ensaios. (SOYINKA, 1981, p.7-8²)

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

AHMED: (Recuando) O que é aquilo?

ANIKURA: (No tom de quem está dando uma palestra formal) Esses representam os cinco tipos de miséria que mais atingem o coração das pessoas. ~~O simples fato de vê-los provoca nas pessoas um de ânimo alterado no qual elas realmente são levadas a doar o próprio dinheiro.~~ (Seleciona uma roupa) Aquele é o aleijadinho alegre – uma vítima do tráfego das estradas modernas. chamamos de típico Nigeriano. O próximo modelo – Acidente de Guerra. Veja que ele não consegue parar de se contorcer. Primeiramente, esse disfarce espanta o público. Mas ao ve medalhas de guerra, eles se enternecem.

PÁG. 08

ANIKURA: O terceiro modelo – nós podemos chamá-lo de Psicótico que espanca os outros. Veja que vem com um chicote. Ele corre loucamente como se fosse lhe açoitar. Mas é aí que nós inser variação. Na verdade, ele não lhe açoita. Ele pára com as mãos levantadas e dá um sorriso – então você percebe que ele não é bom da cabeça. E você fica tão aliviado que lhe dá di ~~Número quatro. Vítima da Indústria Moderna. Colapso Pulmonar. Essa vai bem com os grandes empresários. Lembra do Cimento Bonanza? Ora, para limpar aqueles portos, eles peg~~

Fonte 1: Texto de Elmir Mateus usado nos ensaios (2010).

² ANIKURA- He is a Moslem he says. Not a bad thing to have on our books if the Life President Emperor-to-be should change back to Islam again. Fashions change with the leader you know. [In the two weeks Emperor Boky was a Muslim you had more civil servants and professors coming in and out of mosques than there was population in the country. Not to talk of businessmen. Everyday the personal column of the papers, you know, the Change of Name Section... I, formerly known as Fidelis Desiree Michel Charlemagne now wish to be known as Mohammed Idris Suleiman etc, etc.] (Anikura seems to find a satisfactory one among the costumes. Changes his mind. Looks him up and down). [Can't really find one to go with our story. Mind you, you're starting at the right time, being on the eve of coronation and all]. Hauls them up. Look, pick one. My consort will adjust as necessary.

AHMED- (recoiling) What's that?

ANIKURA- (In formal lecturing voice) These represent [the five] types of misery most likely to touch people's hearts. [The sight of them brings about that unnatural state of mind in which people are actually

Paulo Dourado fez os seguintes comentários, que foram gravados durante o ensaio realizado em 6 de Outubro de 2010:

Eu não creio, eu não creio que ainda exista no mundo [...] uma peça que dure sete horas, oito horas. Se você encenar palco na íntegra, vai o dia inteiro. Mas o teatro era assim. Ia de tarde, três horas da tarde, parava, jantava [...]. Era por isso que tinha aqueles salões, aquelas salas de jantar, como o Teatro Municipal do Rio que tem aqueles salões [...]. Porque o povo saía, comia, voltava. Mas eu não creio que alguém faça hoje uma peça com cinco horas, que é o que duraria o Soyinka [...]. Uma peça de trinta páginas dura em torno de uma hora, trinta, trinta e cinco páginas, uma hora e pouco. Quando eu comecei eram duas horas (00:00:50) (5 de outubro, 2010).

Como foi difícil adaptar a peça ao que o diretor pensava que era um limite plausível, ele anunciou uma solução drástica durante o ensaio final, apenas duas horas antes da apresentação, em 26 de outubro de 2010. A solução seria desligar a iluminação do palco após uma hora e meia, sem importar em qual parte da peça estaria. Entretanto, o diretor não fez exatamente o que ele tinha planejado; no final, decidiu esperar mais dez minutos, no momento em que apareceu um grupo de dançarinos, em fila, ao som de tambores. Quando a gravação do áudio do último ensaio foi comparada à apresentação da leitura dramática, verificou-se que as duas últimas canções tinham sido cortadas.

willing to give money away]. (*Selects one*) That's the cheerful cripple – victim of modern road traffic. We call it the Nigerian special. The next model- War Casualty.

Can't stop twitching you see. Now that first puts off the public. But the sight of the war medals he's wearing softens them.

ANIKURA- The third model – we call it the Taphy-Psychotic. It's got a whip you see. He rushes around in a frenzy as if he's going to flog you. But that's where we put in the variation. He doesn't actually flog you. He stops with his hands raised and breaks into an idiot grin- and you realize he's only soft in the head. You are so relieved you give him money. [Number Four. Victim of Modern Industry. Collapsed chest. That sits down well with the business tycoons. Remember the Cement Bonanza? Well, to clear those ports they had [...]] (SOYINKA, 1981, p. 7-8).

É interessante notar como o diretor Paulo Dourado usou o princípio da montagem cinematográfica para unir duas partes da peça: ele apagou as luzes do palco e, logo em seguida, as acendeu novamente, o que provocou o efeito de uma elipse dramática. Trata-se de um artifício sutil, que pode sugerir passagem de tempo, de tal forma que duas partes diferentes da história, no caso, foram tecidas em uma sintaxe dinâmica.

No palco, quando as luzes foram acesas novamente, a figura do Imperador Boky apareceu. Soube-se, então, que ele decidira, no dia de sua coroação, dar anistia a quase todos os criminosos, exceto aos criminosos políticos. Enfatizou-se, novamente, na peça de Soyinka, como a corrupção, como a impunidade prevalecia naquele regime, uma situação, entretanto, bem comum em outras partes do mundo, incluindo o Brasil.

De fato, ensaio após ensaio, não apenas o diretor, mas todo o elenco foi encorajado a participar da re-criação da peça a ser encenada em Salvador, Bahia. Elmir Mateus, um ator que fez o papel do Disc Jockey, explica como eles tinham começado seus ensaios (20 de outubro de 2010):

Nos dois primeiros ensaios, os atores só liam o texto do jeito que estava. Mas demorou muito, o texto é muito grande, tem muitas situações, vários universos, uma trama complexa com muitos personagens e muitos lugares diferentes. Pode confundir o público. Na Leitura Dramática, é preciso criar núcleos para a plateia visualizar cada grupo (MATEUS, 2010).

Esses núcleos ficaram evidentes no modo como as cadeiras e mesas foram arrumadas no palco, tornando mais fácil para o público compreender como se formavam as gangues e, também, entender a trama complexa da *Opera*:

Figura 2: BAHIA, L. Filme do último ensaio geral, 26 de outubro de 2010.



Fonte 2: BAHIA, L. Filme, *Opera Wonyosi*. Bônus: último ensaio (2010).

A visão panorâmica da cena acima mostra um cenário diferente daquele da peça de Soyinka. Paulo Dourado explica isso em uma gravação de som do ensaio: "Pensei de pegar e reescrever no Brasil, pegar as ideias e colocar no Brasil. Aqueles tipos de mendigos que rondam as cenas... fazer isso de uma forma abasileirada [...]. O cenário ser uma praia. Numa barraca de praia. Um líder da máfia." (26 de outubro de 2010) (00:01:35 - 00:02:12).

Na verdade, a recriação de Paulo Dourado da peça de Soyinka trouxe o texto fonte para um cenário brasileiro, que passa a incorporar características, modo de vida e

costumes dos habitantes da cidade de Salvador; até o ritmo das canções na peça foi decidido de forma colaborativa e refletiram também o gosto musical da cidade. No trecho abaixo, coletado a partir das notas de ensaio, pode-se ver como o Dee Jay, interpretado pelo ator Elmir Mateus, contribuiu para a tradução/recriação e encenação brasileira do texto de Soyinka:

No terceiro ensaio, foram introduzidas modificações para se entender melhor as falas, para reduzir o tempo de cada fala, mas sempre dando informações do que vai acontecer. Na minha parte, do Dee-Jay, achei que tinha de colocar ritmo nas falas; elas tinham que vir com rimas, no ritmo de rap, funk, arrocha, reggae e samba para ficar mais perto da platéia. Achei que ia ser difícil musicar o texto porque o texto traduzido não tinha esse gingado na fala. Por isso, eu tive que pensar em uma musicalidade que configurasse isso. Ouvi bastante Gabriel O Pensador e Marcelo D2, rappers brasileiros. Marcelo faz um rap puxado para o samba, mais tradicional. Ouvir esses dois músicos ajuda o ator a musicalizar seu texto, a criar rima. Essas interferências do Dee-Jay estão no ar da cidade (ANASTÁCIO, 2010).

Então, observa-se que, gradualmente, de muitas maneiras o texto de Soyinka se tornou cada vez mais brasileiro: a atmosfera, a caracterização dos atores, a linguagem, o ambiente, e especialmente, seu ritmo... A opinião de Elmir Mateus de que o texto traduzido não tinha o “gingado” da fala foi levada em conta pelo roteirista do audiolivro, que está trabalhando para trazer o registro informal do discurso do submundo do crime para o texto dramático, sempre inculcar à peça o ritmo da oralidade.

Um ponto interessante a se notar na adaptação de Paulo Dourado é que a palavra nigeriana *Wonyosi* foi substituída por "Abadá do Chiclete". "Abadá" é uma palavra do português brasileiro para a camiseta ou o traje que as pessoas compram para participar de um *show* ou de festa de uma determinada banda ou artista. Ele é vestido principalmente, pelos foliões, no carnaval baiano, para identificar aqueles que estiverem usando o "abadá" do resto da multidão; estes têm proteção especial e privilégios, no carnaval, para desfrutar do *show* do seu artista escolhido. "Chiclete com Banana" é uma banda de carnaval de Salvador muito famosa e animada, cujos "abadás" são muito caros. Curiosamente, os "abadás" do Chiclete foram comparados ao tecido *Wonyosi* da cultura nigeriana.

De modo que uma peça tecida coletivamente, como a *Ópera da Malandragem*, acaba gerando um texto dramático com características híbridas e toda uma rede de inteligência coletiva está inerente às associações presentes na própria concepção da *Opera Wonyosi* de Soyinka. Trata-se de uma concepção de texto, que privilegia um cruzamento de culturas: a inglesa (John Gay), a alemã (Bertold Brecht), a africana (Wole Soyinka) e as brasileiras (Chico Buarque; Paulo Dourado).

Essa rede de recriações é um bom exemplo de intertextualidade, conceito proposto por Gérard Genette (2005), que discute como os ecos de um texto podem ser ouvidos em outros, como um ato natural de apropriação; algo que não é necessariamente um uso indevido das ideias de outras pessoas, mas pode ser visto como uma forma de autoria colaborativa. Assim, a autoria colaborativa é uma condição seminal da própria concepção dessas peças, que tiveram o texto de John Gay como eixo e que dialogam umas com as outras.

A *Ópera dos mendigos* de John Gay sobreviveu através da *Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht e ambas sobreviveram ainda mais através da *Opera Womyosi* de Soyinka; esta última, por sua vez, tem sobrevivido através da *Ópera do Malandro* de Chico Buarque do Malandro, através da *Ópera da Malandragem* de Paulo Dourado, e assim por diante. Essas múltiplas adaptações de um texto para outras culturas e outros momentos históricos estão em consonância com a visão de tradução defendida por Walter Benjamin em "A tarefa do tradutor" (BENJAMIN, 2000). Ele sugere que um texto traduzido faz o texto fonte viver mais, uma vez que: "É tarefa do tradutor entregar em sua própria língua aquela língua pura, que está sob o feitiço de outro, libertar a língua presa em um trabalho de re-criação [...]"³ (BENJAMIN, 2000, p. 80, tradução nossa). Logo, é a recriação que garante a sobrevivência do texto fonte.

Derrida chama a atenção do leitor, em seu livro *Torre de Babel* (2008), para a "sobre-vivência" através da tradução (DERRIDA, 2008, p. 179). Referindo-se a Walter Benjamin, Derrida diz que Benjamin se havia referido "ao sujeito da tradução como um sujeito endividado, obrigado por um dever, já na posição de herdeiro, ao passar a ser um sobrevivente em uma genealogia, sobrevivente ou agente de sobrevivência [...]" O novo texto não se limita a viver mais, mas a viver mais e melhor [...]"⁴ (DERRIDA, 2008, p. 179, tradução nossa).

É este parentesco entre línguas e textos que se pode perceber na teia das *Óperas* já citadas, que têm sido recriadas ao longo do tempo, como se uma semente tivesse germinado de um texto para o outro. Portanto, sempre que tal sobrevivência ocorre, um

³ "It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work of re-creation of that work [...]" (BENJAMIN, 2000, p. 80).

⁴ "Benjamin names the subject of translation, as an indebted subject, obliged by a duty, already in the position of heir, entered as survivor in a genealogy, as survivor or agent of survival [...]" The work does not simply live longer, it lives more and better [...]" (DERRIDA, 2008, p. 179)

suplemento é adicionado ao(s) texto(s) anterior(es), como se fosse para pagar uma dívida que o tradutor tem em relação ao texto anterior, como foi dito acima. Este suplemento, no entanto, nunca completará o vazio que existe nesse processo de geração de signos porque é sempre possível suplementar ou adicionar mais e mais signos que faltam em uma cadeia semiótica (DERRIDA, 2006). O complemento passa a ocupar um espaço de significação finito, que pode ser temporariamente preenchido, enquanto o suplemento é muito mais do que isso; ele é associado à ideia de um espaço infinito, que está sempre pronto para assimilar mais e mais signos, uma vez que a semiose ou o processo sígnico é ilimitado. De modo que tal cadeia de suplementos pode ser mais uma forma de se refletir sobre a inteligência coletiva, presente na continuidade de *Óperas* discutidas neste trabalho.

Numa cadeia de re-criações em que a *Ópera da Malandragem* ocupa um lugar privilegiado, o papel desempenhado pela pessoas que têm uma deficiência visual tem sido um dos principais focos desta pesquisa. Em 2012, oito pessoas desse público-alvo completaram questionários de um teste de recepção e foram entrevistados individualmente para opinar sobre a mídia sonora gerada a partir da leitura dramática de Paulo Dourado. Eles foram convidados a ouvir uma gravação de 12 minutos da Cena 1 dessa leitura dramática e os ouvintes gostaram do texto, que eles acharam bem-humorado. No entanto, verificou-se que embora os ouvintes tenham entendido que havia um grande número de mendigos explorado pelo chefe Anikura, houve detalhes dessa parte da história que não conseguiram compreender. Como o prefácio da *Opera Wonyosi* havia sido omitido da leitura dramática e da gravação do audiolivro para tornar o texto mais curto, pode ter sido difícil para o ouvinte prescindir dessa contextualização da história. Por isso, decidiu-se que o narrador precisaria incluir algumas explicações

históricas sobre a situação de injustiça social da África na década de 1970 para que o texto ouvido fosse, de fato, compreendido.

Na verdade, devido ao desenvolvimento tecnológico e dos recursos de edição a que se pode recorrer no estúdio, é possível testar mais de uma variante de voz gravada e, conseqüentemente, mais de uma versão da história que irá para o audiolivro, a fim de se produzir uma mídia sonora de qualidade. O uso do programa Protools, utilizado no estúdio para gravação e edição de mídias sonoras é quase intuitivo, possibilitando uma infinidade de recursos e efeitos de gravação.

Este trabalho é, portanto, o resultado de um esforço conjunto de alunos/tradutores do Instituto de Letras da UFBA, de alunos/atores da Escola de Teatro também da UFBA, de dois técnicos de som, Luciano Bahia e Richard Meyer e, finalmente, de um grupo do Instituto de Cegos, que tem se interessado em cooperar com a pesquisa⁵.

Assim, pode-se afirmar que a cooperação mútua caminha lado a lado com a inteligência coletiva, a criatividade e a experiência. A gênese da leitura dramática da *Opera Wonyosi* provou ser uma construção conjunta que envolveu todos os participantes e deu-lhes a oportunidade de serem co-autores de mais uma *Ópera*. A rede de *Óperas* nunca parece estar completa até que outras apareçam. Citando Eliot: “[...] o sentido histórico envolve uma percepção não só do passado, mas da presença desse passado [...]. A ordem existente está completa até que surja um novo texto; para sobreviver após o aparecimento desse novo texto, *toda* a ordem existente deve ser [...]

⁵ O estúdio do PRO.SOM foi construído na UFBA com o apoio financeiro do Pro.Ext (SIGPROJ), financiado pela Capes, em 2010-2011.

reajustada. [...] Aí está a conformidade entre o velho e o novo.”⁶ (ELIOT, 1967, p. 1270, tradução nossa).

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, S. **Notas de ensaio**. Salvador, outubro 2010.

BAHIA, L. **A Ópera da Malandragem**. Leitura Dramática, Teatro Martim Gonçalves. Salvador: Papaya Filmes, 26 de outubro, 2010.

BAHIA, L. **A Ópera da Malandragem**. Bônus: último ensaio. Salvador: Papaya Filmes, 26 de outubro de 2010.

BENJAMIN, W. The task of the translator. Tradução de Harry Zohn. **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2000.

BIASI, P. Toward a science of literature: manuscript analysis. DEPPMAN, J.; FERRER, D.; GRODEN, M. (org.). **Genetic criticism**. Texts and Avant-textes. Pensilvânia: University of Pennsylvania, 2004. p. 36-68.

BIASI, P. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

CORRÊA, S. **A Ópera da Malandragem**. Áudios de ensaios. Salvador: SandrahomeMade vídeos 1, 9, 16, 26.1, 26.2 de outubro, 2010.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, J. Des Tours de Babel. GRAHAM, J. (Ed.). **Difference in Translation**. Londres: Cornell University Press, 2008.

ELIOT, T. S. Tradition and individual talent. BRADLEY, S.; BEATTY, R.; LONG, E. (org.). **American tradition in literature**. Nova York: Norton, 1967, v. 2, p. 1269-1276.

⁶ “[...] the historical sense involves a perception, not only of the past, but of its presence [...]. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be [...] altered. [...] This is conformity between the old and the new.” (ELIOT, 1967, p. 1270).

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
FOUCAULT, M. What is an author? In: RABINOW, P. (ed.). **The Foucault reader**. Nova York: Pantheon Books, 1984.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2005.

GIBBS, J. **Modern dramatists. Wole Soyinka**. Nova York: Grove Press, 1986.

GRÉSILLON, A. **Elementos de crítica genética**. Ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HOLLANDA, C. B. **Ópera do malandro**. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.
LEBRAVE, J. Hypertexts, Memories, Writing. In: DEPPMAN, J; FERRER, D.; GRODEN, M. (ed.) **Genetic Criticism**. Texts and Avant-textes. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2004. p. 218-237.

LÉVY, P. **A conexão planetária**. Tradução de Maria Lúcia Homem e Ronaldo Entler. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

MATEUS, E. **Notas de ensaio**. Salvador, outubro 2010.

MILLER, J. **The Beggar's Opera**. BBC/RM Arts. Nova York: Lyric Distribution Incorporated, 1985.

MORTIMER, A. K. *The genetic record of a voice: variants in Barthes-s*. Le plaisir du texte. **Genetic criticism and the creative process**. Essays from music, literature and theater. Nova York: University of Rochester Press, 2009. p. 51-67.

OLIVEIRA, S. R. **De Mendigos e Malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural. Ouro Preto: UFOP, 1999.

PABST, G. W. **The Threepenny Opera**. Nero/Tobis Klangfilm. Distributed by Public Media Incorporated, 1931.

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