

TRADUÇÃO EM VERSOS E ESTUDO CRÍTICO DE *LOS
CABELLOS DE ABSALÓN*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA
BARCA.

Renan Paiva da Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
Neolatinas da Universidade Federal do Rio de
Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do título de Mestre
em Letras Neolatinas (Área de concentração:
Estudos Literários Neolatinos).

Orientador: Prof. Doutor Miguel Ángel
Zamorano Heras.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2026

Tradução em versos e estudo crítico de *Los Cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón de la Barca.

Renan Paiva da Silva

Orientador: Miguel Ángel Zamorano Heras

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas.

Examinada por:

Prof. Doutor Miguel Ángel Zamorano Heras - PPGLN – UFRJ (Presidente)

Prof. Doutor Victor Manuel Ramos Lemus – PPGLN - UFRJ

Prof. Doutor Óscar Román Zambrano Montes – UFRJ

Prof. Doutora Silvia Inés Cárcamo de Arcuri – PPGLN - UFRJ (Suplente)

Prof. Doutora Simone Vieira Nieto Blanco – UFRJ (Suplente)

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

Ficha Catalográfica

CIP - Catalogação na Publicação

P149t Paiva da Silva, Renan
Tradução em versos e estudo crítico de Los
Cabellos de Absalón, de Pedro Calderón de la Barca. /
Renan Paiva da Silva. -- Rio de Janeiro, 2026.
191 f.

Orientador: Miguel Ángel Zamorano.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras Neolatinas, 2026.

1. Tradução. 2. Teatro. 3. Siglo de Oro. 4.
Barroco. 5. Calderón. I. Zamorano, Miguel Ángel,
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Agradecimentos

À Alcidea Martins dos Santos Paiva, a Sebastião Sant'Anna da Silva e à Julia Paiva da Silva, minha família, que sempre me fortalece.

À Luiza Dideco, companheira e interlocutora de imagens, pela presença; pelas nossas conversas que a qualquer hora acontecem e fazem com que as ideias fiquem se multiplicando; e, sobretudo, pelo humor.

A Miguel Ángel Zamorano Heras, pelas sugestões e observações, sempre argutas, que deram direção à pesquisa; pela hospitalidade com o projeto: pela sua grande generosidade.

À CAPES e ao PPGLN, cuja estrutura e bolsa de estudos possibilitaram a estabilidade material para que eu pudesse ter as necessidades básicas satisfeitas, o que permitiu a dedicação plena e constante ao processo de pesquisa que lentamente construiu este trabalho.

Ensay. [...] y advierte,
que todo en un día no cabe,
basta una victoria en éste;
mañana podrás seguirle.

(Los Cabellos de Absalón, Calderón)

Resumo

Esta dissertação apresenta uma tradução em versos e com notas de *Los Cabellos de Absalón*, tragédia composta por Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). A tradução é antecedida por um conjunto de estudos. O primeiro conjunto oferece, para além da apresentação da tragédia, um panorama da fortuna crítica da obra completa de Calderón, uma apresentação da fortuna crítica de *Los Cabellos de Absalón* e um estudo sobre o personagem Jonadab, o *gracioso*, de *Los Cabellos de Absalón*. No segundo conjunto de estudos trato de questões sobre a tradução: no primeiro estudo analiso as traduções de Calderón publicadas no Brasil durante os séculos XX e XXI, enquanto no segundo estudo mostro as intenções e os pressupostos teóricos e metodológicos da tradução, bem como os problemas surgidos durante o ato tradutório e as estratégias utilizadas para resolvê-los.

Palavras-chave: teatro, tradução, barroco.

Resumen

Esta disertación presenta una traducción en verso, acompañada de notas, de *Los Cabellos de Absalón*, tragedia compuesta por Pedro Calderón de la Barca (1600–1681). La traducción va precedida de un conjunto de estudios. El primer conjunto ofrece, además de la presentación de la tragedia, un panorama de la fortuna crítica de la obra completa de Calderón, una presentación de la fortuna crítica de *Los Cabellos de Absalón* y un estudio sobre el personaje Jonadab, el gracioso, en *Los Cabellos de Absalón*. En el segundo conjunto de estudios se abordan cuestiones relativas a la traducción: en el primer estudio se analizan las traducciones de Calderón publicadas en Brasil durante los siglos XX y XXI, mientras que en el segundo se exponen las intenciones y los presupuestos teóricos y metodológicos de la traducción, así como los problemas surgidos durante el acto traductorio y las estrategias empleadas para resolverlos.

Palabras clave: teatro, traducción, barroco.

Abstract

This work presents a verse translation, with notes, of *Los Cabellos de Absalón*, a tragedy composed by Pedro Calderón de la Barca (1600–1681). The translation is preceded by a series of studies. The first offers an overview of the critical reception of Calderón's complete works, an account of the critical reception of *Los Cabellos de Absalón*, and a study of the character Jonadab, the *gracioso*, in *Los Cabellos de Absalón*. The second group focuses on translation: in the first study, I analyze the translations of Calderón published in Brasil during the twentieth and twenty-first centuries, while in the second I outline the intentions and the theoretical and methodological premises of the present translation, as well as the problems that arose during the act of translation and the strategies employed to resolve them.

Keywords: theater, translation, baroque.

Sumário

Capítulo 1

1.1 - Introdução.....	9
1.2 - As metamorfoses, ou a fortuna crítica, de Calderón.....	17
1.3 - A fortuna crítica de <i>Los Cabellos de Absalón</i>	27
1.4 - Jonadab como agente cômico.....	38

Capítulo 2

2.1 - Das traduções de Calderón feitas no Brasil durante o século XX e XXI.....	44
2.2 - Traduzindo uma tragédia de Calderón.....	60

Capítulo 3

Tradução de <i>Los Cabellos de Absalón</i>	
Primeira Jornada.....	86
Segunda Jornada.....	119
Terceira Jornada.....	147
Bibliografia.....	188

Capítulo 1

1.1 — Introdução

Pedro Calderón de la Barca Henao y Riaño (1600-1681) surge como dramaturgo em 1623, com *Amor, honor y poder*. Nesse período do teatro espanhol, chamado de *Comedia Nueva*, Lope de Vega (1562-1635) e Tirso de Molina (1579-1648) dominavam o cenário teatral da Espanha com peças que eram o resultado da fusão consciente entre o código teatral da Espanha quinhentista, o código dos modelos antigos, e o código teatral italiano. Diferente da poética gongorina, que se desenvolvia simultaneamente, a *Comedia Nueva*, também resultado de uma intensa experimentação entre diferentes códigos, era pensada estrategicamente para o *gusto* do público: Lope é claro quanto à necessidade de lucro com a venda de suas obras (Vega, 1609, v. 40) para as companhias teatrais que as representaria visando igualmente lucro. O público para o qual as *comedias* eram representadas também era mesclado: todas as camadas sociais se encontravam para ver as *comedias*. E o lugar onde o teatro era situado chamava-se *corral*, por isso *comedia de corral*. O *corral* era o pátio principal que havia entre as casas urbanas: nesse espaço ao ar livre, bancos eram colocados à frente do cenário elevado, e ingressos eram vendidos ao variado público que assistia ao espetáculo tanto em pé como sentado.

Surge Calderón, portanto, dentro desse contexto da história do teatro espanhol: no início da *Comedia Nueva*, sob a autoridade de Lope de Vega. Conforme assinala Ignacio Arellano, Calderón será responsável por abrir uma nova fase da comédia nova ao utilizar "elementos heredados y nuevas invenciones" (Arellano, 1995, p.450). Esses “elementos heredados” são elementos herdados sobretudo do teatro de Lope, e as “nuevas innovaciones”, que Arellano menciona, são inovações que Calderón faz a esse sistema de Lope. Assim, para se pensar em Calderón e em *Los Cabellos de Absalón*, é de interesse que se pense na sistematização que Lope de Vega faz em *Arte Nuevo de hacer comedia* (1609): preceptiva *a posteriori*, na qual o dramaturgo sistematiza seus próprios parâmetros usados para a composição de *comedias*. Assim, um dos caminhos para se abordar alguma faceta da *Comedia Nueva*, fenômeno múltiplo, é olhando para a preceptiva de Lope, autoridade do campo. Nela propõe-se (Lope, 1609, v.174-178) a fusão do gênero trágico com o cômico, resultando na *tragicomedia*; a mistura de metros (ibid. v. 305-318), outra característica das obras da comédia nova, a chamada *polimetria*; Lope também defende que a *mimese* das ações respeite o princípio da verossimilhança e por isso

acredita que se deve evitar palavras esquisitas e quebras de decoro. Podemos pensar também na introdução do personagem do *gracioso*, personagem que através da técnica de distanciamento, fazendo comentários cômicos, irônicos e metateatrais provocadores de riso e reflexão, realizava uma ponte entre o palco e público, reduzindo em alguma medida o *trompe d'oeil*, o ilusionismo, da ficção dramática. Outra característica geral da comédia nova é a mistura entre o popular e o culto como estratégia para maior captação da atenção do público, e também a divisão da peça em três atos, em vez de cinco.

Calderón não é só quem dá continuidade ao teatro de Lope, como é também quem o sucede no cargo de dramaturgo real da corte espanhola, em 1636. Entretanto, o que torna Calderón distinto a outros dramaturgos que também seguiram os passos de Lope de Vega foram as escolhas conscientes de negar determinados procedimentos da técnica de Lope que poderiam torná-lo um nostálgico reproduzidor da fórmula bem sucedida, e também as arriscadas escolhas de utilizar recursos outros, muitos deles retirados de outros gêneros, seja da lírica gongorina, seja da narrativa cervantina, que atacavam sobretudo a ideia clássica da *mimese* do verossímil, defendida por Lope, para jogar com o interesse público e assim sobreviver com a venda de suas obras. Calderón faz uso de uma intensa estilização, simbologia, alegoria, metaforismos, enredos com múltiplas tramas e recursos cênicos, continuando com diferenças a herança dos dramaturgos da primeira geração da *Comedia Nueva*: Calderón, por exemplo, não segue a sugestão presente na preceptiva de Lope de se evitar vocábulos esquisitos (ibid. v.264-266); nem Calderón segue a sugestão de ser claro utilizando a linguagem natural a fim de ser verossímil (ibid. v.257-290); o *gracioso* de Calderón, como nota Arellano (Arellano, 1995, p.457), vai sendo despojado de sua capacidade de provocar riso, passando a ser mais sério e irônico, provocando mais reflexões que os outros *graciosos*. O anacronismo é intensificado, mesclando temas e tempos e distanciando-se do ideal clássico de verossimilhança.

Arellano (ibid. p. 447-517) organiza o teatro de Calderón em duas fases: a primeira fase compreende o início da carreira do dramaturgo, quando a maioria de suas peças eram comédias cômicas: comédias de capa e espada e comédias palatinas; e a segunda fase, quando o dramaturgo já havia substituído Lope em autoridade, época em que Calderón volta-se principalmente para a composição de comedias sérias: tragédias, autos sacramentais, e peças feitas para as festas da corte espanhola. O código das obras varia não só de acordo com as épocas, mas também com o gênero, uma vez que cada um deles seguia uma convenção própria. Assim, autos sacramentais e peças feitas para festas cortesãs, por possuírem recursos públicos, possuíam cenários mais elaborados, diferente das peças de *corral*, mais simples, pois se tratava

de teatro comercial em que se visava o lucro. Não só os públicos e os contextos de representação eram diferentes, como também as funções sociais de cada gênero eram distintas, exigindo-se, portanto, convenções individualizadas.

Tragédia de fundo bíblico, composta e encenada por volta do ano de 1630, *Los Cabellos de Absalón* mostra durante sua ação dramática, iniciada *in media res*, o estupro incestuoso que Amón em *hybris* comete contra Tamar, seguido pelo perdão concedido por David a Amón, desencadear o ato de fratricídio vingativo-oportunista do também em *hybris* Absalão contra Amón, que se desdobrará na iniciação de uma guerra civil principiada por Absalão contra seu próprio pai, David. Absalão, perdido pela ambição de usurpar o reino através do parricídio, cego a todos os avisos proféticos que anunciam sua morte, acaba morto, quando durante a guerra, por causas enigmáticas, seu cavalo se descontrola e faz com que seus cabelos se emaranhem nos galhos de uma árvore. Absalão, assim, preso pelos *cabellos*, entre os galhos de um carvalho, é presa fácil para Joab, o comandante do exército de seu pai. E numa clássica *cena-a-ser-feita* a peça termina com a morte de Absalão.

Calderón tomara a ação de sua tragédia do Velho Testamento, principalmente do segundo livro de Samuel, 13-18. A origem da ação, a maldição contra David, que não é representada na peça, está situada no capítulo 12 do mesmo livro. A história de David também circulava no tempo de Calderón através de outras fontes, tais quais a *De Antiquitate Judaica*, VII, 8-10. de Flavio Josefo, em crônicas medievais e em outras peças de teatro. A presença da história de David no Romanceiro é um indício de que ela era bem popular. López-Vázquez nos lembra que não se tratava de um tema de erudição bíblica "sino de difusión cultural por várias vías paralelas, tanto cultas como populares" (López-Vázquez, 2024, p. 16), o que nos faz lembrar uma das características da *Comedia Nueva* mencionadas anteriormente: a fusão entre o popular e o culto.

Uma das questões mais debatidas pela crítica acerca de *Los Cabellos de Absalón* é sobre o tema principal da obra. Como busco mostrar em 1.3, há diversos modos de abordar tal pergunta. Assim, reproduzo aqui a visão que Francisco Ruiz Ramon (1978) tem sobre a questão. Segundo o autor, o tema principal é a luta, o *agon*, entre o livre-arbítrio definido pelo homem e a predestinação definida pelos deuses. E luta forma a trama da obra, que tem seu desenlace quando o desígnio divino se realiza através da liberdade dos homens. Essa estranha agência que paira por toda a obra e que toma conta dos personagens e manifesta-se através deles dá à obra algo de sinistro: quem fala por Teuca quando ela entra em frenesi perde o controle de si mesma (1. 687-790)? Quando Amón menciona um "outro" (1. 309-309) que o controla e o impede de

verbalizar seu desejo, o que seria esse outro? (seria esse outro também a moral coletiva?). Porque o cavalo, símbolo da irracionalidade, perde o controle (III. 3076-3177) prendendo Absalão num carvalho (árvore que simboliza o poder de Zeus na cultura antiga); ou, nos trechos de ironia trágica, em que Absalão, num caso de alucinação negativa, diz a própria morte sem reconhecê-la, o que o cega? Acrescente-se a isso o fato de o perdão de David causar a destruição de sua própria família; e a também a sinistra repetição dos atos de David, o estupro e o assassinato mencionados em (I. 832-842), por seus filhos Absalão e Amón. Todas essas rimas e ambiguidades fazem com que toda a obra seja sobretudo sinistra e inquietante, conforme o conceito freudiano (Freud, 2010 [1919]) e lembra em muito a *áte* grega, palavra-conceito de triplo significado, mas geralmente traduzida por “perdição” (Malta, 2006), que significa três momentos: a desrazão do homem, seu castigo, e também a deusa que garante a expiação. Além disso, a peça também possui muita violência: há a cena do estupro de Tamar (I. 887-988), da morte de Amón (I. 1770-1833), da morte de Absalão (III. 3076-3177), de batalhas (III. 3076-3177) e do suicídio de Aquitofel (III. 2927-2956). Outras cenas tradicionais são as de vaticínio (I 750-790 e II. 1614-1769), de sonho profético (II. 2602-2653), de súplica (1154-1309), de perdão (III. 2134-2279); de conspiração e traição (III. 2280-2361); cenas metateatrais, como a que Calderón faz com que plateia testemunhe o processo de transformação do teatro se realizando na ficção ao mesmo tempo em que o processo está a realizar-se na realidade (III. 2036-2133), e de *anagnórisis* (III. 2990-2993). Os conflitos são vários, não só entre paixão e razão, destino e livre-arbítrio, mas também entre o campo e a cidade, presente no segundo ato, e principalmente entre irmão com irmão, entre pai e filho, e entre deus e homem.

Como mostrarei melhor em 2.2, outra questão muito debatida pela crítica é a sobre quem seria o personagem principal da obra. Chegou-se no consenso de que David seria o *axis tragoediae*, tanto porque a *hamartia*, o erro trágico, a falha de *ethos* que origina as quedas que vemos durante a tragédia é um ato cometido por David que amaldiçoa toda a linhagem, como também porque os sucessivos perdões concedidos por David são os motores da ação dramática. Evangelina Rodríguez Cuadros menciona que a grande novidade calderoniana é, nesta obra, tirar o monarca poeta de seu palácio e apresentar um rei em desterro, expatriado dos muros de fortes Jerusalém (1989, p.34).

Se unirmos a perspectiva de Francisco Ruiz Ramon (1978) à detecção de Sirias (1987), que nos mostra que quão maior a incapacidade do personagem de ofertar o perdão, mais trágico é seu destino, e à detecção de Cuervo (2020), que nos mostra que quão maior a falta de controle do personagem sob suas paixões mais trágico é seu fim, pode-se constatar uma economia da

tragédia em *Los Cabellos de Absalón* lastreada na capacidade do indivíduo ser misericordioso e de ter autocontrole.

As tensões políticas e religiosas do XVII também estão refletidas na obra. O embate entre a visão de mundo protestante, que acreditava na predestinação, e a católica, que acreditava no livre-arbítrio, é dramatizado por Calderón. Contudo, sua resolução não é simples; como mencionado acima, o livre-arbítrio e a predestinação coabitam o mesmo espaço, sem que possamos diferenciar, graças à ambiguidade misteriosa do sinistro, as fronteiras em que cada qual começa e termina sua agência. Outra tensão do XVII presente em *Los Cabellos de Absalón* será a entre as duas teorias políticas vigentes à época: de um lado, a razão de estado católica, na qual o rei, como representante de Deus na terra, devia trabalhar equilibrando os interesses da religião e do estado, algo parecido com a figura de imperadores como Alexandre o Grande, o primeiro a ser representado como o líder terrenal e espiritual, ou então Augusto; do outro lado havia a teoria política de Maquiavel, que defendia uma concepção laica de estado, na qual o rei deveria representar os interesses do Estado, indiferente à moral e às virtudes do espírito religioso. A manipulação do recurso da anacronia é o que permite Calderón a transformar David em um rei católico, e o que é mais interessante, em um rei católico que preconiza valores bem diferentes daqueles preconizados pelo Velho Testamento, como o da misericórdia. A anacronia permite também que Calderón faça os personagens do Velho Testamento defenderem ideias políticas do XVII. Assim, ao fazer os populares personagens da narrativa bíblica falarem o idioma da ideologia contrarreformista espanhola do XVII, Calderón ensinava, ou então reforçava, ao público dos *corrales*, quem era o amigo e quem era o inimigo, ao mesmo tempo que os deleitava com o espetáculo.

Questões de estética da época também estão presentes no diálogo de *Los Cabellos de Absalón*. Um dos grandes debates da época era sobre o uso e o poder das imagens no contexto religioso; sendo, portanto, um debate não só religioso, como também político. Assim, com as tensões criadas pela reforma, que era iconoclasta e iconófoba, o catolicismo intensificou sua natureza iconófila voltada à carne. Isso resulta no elogio dos sentidos, em especial no da visão, e na espetacularidade das obras, intensificada nas produções de maior recurso financeiro graças ao uso de farta cenografia e aparatos da engenharia; nas obras de menor recurso a visualidade é alcançada de outra maneira, assim uma das características de *Los Cabellos de Absalón* é a linguagem cinematográfica criada através de relatos descritivos repletos de dêiticos, de verbos *videndi* e de substantivação, mostrando as potencialidades visuais da língua espanhola e o engenho do dramaturgo para lidar com limitações materiais. É característica também seu

diálogo polimétrico em linguagem que toma de empréstimo os recursos do gênero lírico e épico que formavam o código literário espanhol do XVII. Tais recursos, que serviam para prender a atenção e para deleitar o público eram a metáfora, a antítese, o paradoxo, a hipérbole, o oxímoro e etc. Já as rimas, paronomásias, e o ritmo marcado do metro, e a presença de música e de canções, além de explorarem as potencialidades sonoras do idioma também servirão para maravilhar o público. Outra característica muito forte da obra é a simbologia. Edwards Gwynne (1973, p. 25-26), menciona o símbolo da prisão e da caverna escura como associados a Amón, que em sua primeira aparição está situado num quarto escuro. O símbolo do labirinto que segundo Edwards reflete a confusão e a complexidade humana, estaria associado a Absalão, emaranhado nos galhos, e também a David que se refugia em uma montanha de muitos caminhos. Para Edwards, o principal símbolo seria o cabelo, presente no título da peça, que simbolizaria a vaidade e o narcisismo que cega não só Absalão, mas todos os outros personagens que também acabam obnubilados, absorvidos e perturbados pela imagem mental da realização de seus desejos: Amón é cegado pela autoimagem em posse de Tamar; Absalão cega-se com a imagem mental dele próprio no poder; Tamar fica cega com a imagem de si mesma se vingando, etc. Evangelina (1989, p. 78-86) também fará menções à simbologia da obra, falará do círculo, como representante da família, do labirinto como símbolo da paixão, do espelho e da coroa simbolizando a ambição e a beleza. Menciona também as metáforas gastronômicas que se referem tanto à paixão incestuosa e à paixão pelo poder, bem como as metáforas feitas com o léxico do jogo de naipes simbolizando a estratégia. Associa o incesto às imagens de sangue e fogo. Associa a cegueira simbólica às imagens de luz e sombra. E mostra como Calderón conecta Absalão e David aos símbolos solares, enquanto Amón aos símbolos telúricos. Toda a simetria e equilíbrio simbólicos, junto a procedimentos de paralelismo sintático, e à própria metrificacão, conferem uma beleza geométrica, em contraste com seu conteúdo sinistro, ao texto que impressiona por sua constância organizativa que poderia ser continuada infinitamente.

Embora a peça *Los cabellos de Absalón* tenha sido composta por volta da década de 1630, ela só foi impressa pela primeira vez por volta da década de 1670. A primeira edição data de 1677, é a chamada edição de Toledo, já a segunda, de 1684, é a edição de Vera Tassis. Uma das questões mais espinhosas quando se pensa no debate acerca de *Los cabellos de Absalón* é a questão de sua autoria. Até 2024 acreditava-se que ao compor a peça, Calderón teria tomado todo o terceiro ato de *La venganza de Tamar*, peça atribuída a Tirso de Molina, e utilizado ele para ser o segundo ato de *Los cabellos de Absalón*. Ao longo dos anos a crítica justificava o

plágio dizendo que Calderón teria perdido o interesse pela peça e por isso teria tomado o trecho da obra de Tirso; outras versões justificam a cópia dizendo que o dramaturgo, pressionado pelas exigências e prazos do contrato feito com o diretor da companhia de teatro, se viu obrigado a copiar a obra de Tirso; outra justificativa seria a aversão de Calderón ao tema do incesto, preferindo a cópia integral; outra hipótese defende que a obra foi na verdade uma parceria entre Tirso e Calderón. O que sabemos é que em carta ao Duque de Veragua, em 18 de junho de 1680, Calderón, um ano antes de morrer, listou as peças de sua autoria e dentre elas mencionou *Los cabellos de Absalón* (Sliwa, 2008, p.294). Por outro lado, o que não sabemos é a data da possível composição: López-Vázquez, por exemplo, em sua edição crítica, a mais recente edição crítica da tragédia, situa o quinquênio 1625-1630 (López-Vázquez, 2024, p.11), outros situam a data de composição entre 1633-1635. Não sabemos também quando ocorreram as primeiras representações da peça, mas através da base de dados CATCOM ficamos sabendo que o registro mais antigo de representação de *Los cabellos de Absalón* data do mês de novembro de 1641, quando a companhia teatral dos diretores Pedro de Cobaleda, Francisco Vélez de Guevara e Francisco Álvarez de Vitoria representou a tragédia no Corral de la Monterís de Sevilla¹. O manuscrito original foi perdido, mas sabemos da existência de *suektas* datadas do XVII.

Entretanto, em julho de 2024, quando eu já iniciava a tradução do segundo ato, uma nova edição crítica de *Los Cabellos* foi publicada: a de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Nela, o editor defende uma nova hipótese: a de que o texto original de *Los Cabellos* sofreu modificações feitas pela companhia de teatro que ao longo dos 50 anos deteve o manuscrito original, isto é, de quando a companhia comprou o texto de Calderón, por volta dos anos de 1625-1635, até o momento em que o texto foi vendido aos impressores, em algum momento de 1670, pois é de 1677 a primeira edição impressa da obra. López-Vázquez defende, portanto, que nesse intervalo de 50 anos o texto escrito por Calderón, deteriorado pelos vários anos de uso, recebeu um enxerto, alheio a Calderón, feito por alguma companhia teatral. O objetivo de López-Vázquez com sua edição crítica é a fixação de um texto depurado das deturpações de transmissão. Ele busca um texto próximo, ainda que inevitavelmente incompleto, daquela redação primitiva. Assim, a edição crítica de *Los Cabellos* feita por Evangelina Rodríguez Cuadros possui 3231 versos e a de López-Vázquez 2297. A diferença entre os dois textos

¹ CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM: <http://catcom.uv.es>.

fixados, grosseiramente falando, é que o de Evangelina possui o segundo ato atribuído a Tirso e o de López-Vázquez não o possui.

Concordo com a hipótese de López-Vázquez, mas uso a edição de Rodríguez Cuadros para a tradução porque toda a fortuna crítica existente de *Los cabellos* está baseada na versão “deturpada”. Além disso, penso que com as práticas modernistas de colagem e com a atual normatização de procedimentos de apropriação formal, descritos por Fredric Jameson em 1991 como o modo nostalgia que caracteriza a arte feita na sociedade pós-moderna pelo retorno no presente de formas consagradas do passado, referindo-se a procedimentos tais quais colagem, citação, pastiche, refundição, adaptação e remixagem, os leitores de hoje não veem a refundição como um problema que afete a autenticidade da obra. Seguindo uma via de interpretação que a hipótese de López-Vázquez abriu, e que ele não seguiu, penso que agora é possível olhar para *Los Cabellos de Absalón* como sendo uma obra composta por três ou mais autores: Calderón (ato 1 e 3), Tirso (ato 2), e por mais uma pessoa, ou pessoas, responsáveis pela refundição e por outras pequenas modificações. Para o leitor de hoje, acostumado com a iluminação da vida dos autores oferecida pelo mercado através de biografias, filmes, entrevistas e redes sociais, essa falta de um nome pode presentificar uma ausência esquisita, pois não saberemos nunca quem fez essas modificações, ao passo que também significa a presença estranha de quem não deveria estar.

1.2 — As metamorfoses ou a fortuna crítica de Calderón de la Barca.

O ritmo do debate crítico à volta da tragédia de *Los cabellos de Absalón* começa a ser definido por volta de 1881. Entretanto, antes de iniciar aqui uma análise da história da crítica da peça (análise que visará delinear um contorno que represente os temas e argumentos mais trabalhados pela crítica desde o século XIX até hoje) buscarei mostrar como a obra de Calderón, como um todo, foi recepcionada após a morte do dramaturgo em 1681. Para a apresentação desse panorama parto de livros, artigos e capítulos dos seguintes autores: Sullivan (1998) para a recepção de Calderón na Alemanha; Fausta Antonucci (2023) para a recepção na Itália; Cioranescu (1999) para a França; e Durán e Echevarría (1976) para a recepção na Espanha e nas demais nações.

Calderón morre no ano de 1681, diz-se que seu reconhecimento e fama na Espanha em vida foi superada apenas pelo de Lope de Vega, seu antecessor no cargo de dramaturgo da corte real e modernizador do teatro espanhol. Contudo, o início da queda da fama de Calderón na Espanha começa a acontecer ainda no século XVII, quando já é possível detectar na cultura espanhola uma reação, crescente ao correr do século seguinte, contra as manifestações culturais do século anterior: com a monarquia dos Bourbon, iniciada em 1700, as novas instituições, como Academia Española (1714) e o *Diccionario de Autoridades*, passam a adotar os padrões do “gosto” francês: numa primeira fase ataca-se os “excessos barrocos”, numa segunda onda ataca-se o próprio teatro². Durán e Echevarría mencionam esse movimento como uma dupla ofensiva: por um lado, a “*extrema derecha*” atacava o teatro, em especial a comédia

² Vários exemplos dessa atitude antiteatral podem ser vistos no livro de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), em que estão compilados tantos os ataques como os elogios feitos ao teatro durante os séculos XVII e XVIII na Espanha. A antiteatralidade é uma constante em todas as épocas, mas é notável como há uma intensificação de tal postura durante momentos que desejam passar uma imagem racional de si mesma, tal como vemos durante os tempos do Iluminismo. Coisa parecida ocorre no Modernismo quando o teatro e a teatralidade são atacados por agentes de fora do teatro sob o pretexto de proteção da “especificidade” das artes. Na visão de críticos modernistas como Clement Greenberg e Michael Fried, o teatro seria uma arte do “entre”, isto é, ele seria uma arte em que o limite de todas as outras artes se confundiriam: essa alegada capacidade de absorver e subordinar as outras artes é chamada por eles de “teatralidade”. Na concepção desses críticos, tal capacidade do teatro seria nociva ao ideal utópico de pureza e sanitização modernista que via na separação entre as artes, na delimitação de fronteiras entre elas, o terreno ideal para que cada uma delas, em separado, desenvolvessem sua própria “especificidade”, isto é, a sua essência, aquilo que seria exclusivo a cada uma delas, numa espécie de mistura entre darwinismo e teologia artísticos que objetivava uma progressão continuamente evolutiva, clara, linear e diagramável. Ainda que não trate do caso espanhol, uma história da reação contra o teatro desde Platão até Nietzsche pode ser encontrada em Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press, 1981. Um desdobramento do livro de Barish pode ser visto em: Ackerman, Alan e Puchner, Martin (eds.), *Against Theatre – Creative destructions on the Modernist Stage*, New York, Palgrave MacMillan, 2006.

calderoniana e simultaneamente, por outro lado, os “*liberales*”, os ilustrados neoclássicos, reprovavam o estilo barroco alegando falta de lógica, exageros, irracionalidade e fantasia (Durán e Echevarría, 1976, p.16). Nessa união dos espectros políticos contra o inimigo comum, em que se atacava de Lope de Vega a Góngora, a intensidade do ataque foi mais forte contra Calderón, formando uma espécie de calderofobia. Pode-se compreender essa fobia a Calderón e a suas obras tanto por conta de o dramaturgo ter sido representante da produção contrarreformista, como por suas obras apresentarem o código artístico do século XVII, que passava a ser então reprovado pela nova hegemonia cultural que se formava. Ignacio de Luzán (1702-1754), tradutor de Horácio, Ovídio e Anacreonte, após viagem à Itália em que teve contato com as ideias tanto italianas como francesas, é quem introduz na Espanha através de sua *Poetica* (1736) as ideias de Muratori (1672-1750), Boileau (1636-1711) e Aristóteles. Luzán reprova em Calderón principalmente uma suposta falta de unidade, contudo, elogia a capacidade imaginativa do dramaturgo. Será a geração seguinte, que absorveu sua *Poetica*, que atacará frontalmente o teatro calderoniano. De modo geral, os ataques, que se acumularão até o fim do século XVIII, são desprovidos de consciência histórica sobre o teatro calderoniano: acusam-no por falta de verossimilhança na ação dramática, por falta de fidelidade geográfica e anacronismos, por composição de argumentos complicados, pelo uso exagerado de metáforas, alusões e alegorias, por fantasiar demais, por misturar o sagrado com o profano, e chegam até mesmo a imputar às peças de Calderón a presença de ‘moral defeituosa’. E as coisas pioram para o teatro: com a subida de Carlos III (1716-1788) ao poder, em 1759, a doutrina racionalista que já era apoiada por poderosos, religiosos, artistas e críticos espanhóis, passa a ficar muito mais dominante; assim, com tal aliança, em 1765 proíbe-se a representação de autos sacramentais. Em 1769, por exemplo, um predicador bane a representação de comédias em Sevilha, banimento que duraria um século; em Córdoba ocorre um processo similar. Durán e Echevarría acreditam que se tratava “de un proyecto más político que literario: reformar la sociedad a través de la censura y manipulación de los espectáculos” (Duran e Echevarría, 1976, p.23). De qualquer maneira, ainda que combatido pelos cultos, Calderón seguia sendo representado nos teatros populares da Espanha durante todo o século XVIII (ibid. p.14). Talvez a familiarização das obras de Calderón, representante da arte patrocinada pelos Habsburgos (que governaram a Espanha até 1700), pelo público popular tenha sido um dos motivos para o agravamento da calderoclastia. Haveria então por trás dessa luta contra o teatro e contra o estilo barroco uma luta ideológica em que se buscava a superação do antigo código artístico e da ideologia que o materializou. Uma das estratégias parece ter sido criar distinções que operavam

delimitando a fronteira entre o popular e o culto, entre o velho e o novo, e entre o teatro e as outras artes. Uma vez que as obras de Calderón já haviam sido absorvidas pela coletividade e seus procedimentos tornados familiares para o público, garantindo o sucesso de suas representações, elas eclipsavam as obras da nova leva de artistas alinhados à nova ideologia, sendo portanto um obstáculo para a aplicação dos projetos do novo grupo hegemônico que via em certo tipo de teatro (não no fantasioso, não no exagerado, não no barroco) um meio ideal para a propagação de suas ideias.

Fora da Espanha o que ocorre não é muito diferente. Para pensarmos na presença de Calderón nos países vizinhos é importante ter em nota que a *Primera Parte* das obras de Calderón foi publicada em 1636 e a segunda parte no ano seguinte, contudo é muito provável que suas obras tenham circulado anteriormente em versões manuscritas, as chamadas *sueitas*. Pode-se afirmar com segurança, portanto, que as obras do dramaturgo espanhol circularam fora da Espanha pelo menos desde o ano de 1636. Na França, antes da Espanha, o movimento anti-barroco também começou enquanto Calderón ainda era vivo. Entretanto, Calderón também teve seu auge na França também em vida. Por um lado, suas obras estiveram em alta na França durante os anos de 1640 e 1660: Cioranescu nos informa que metade das composições e representações francesas entre 1640 e 1648 se devem à imitação de modelos espanhóis, dentre as quais "50% eram formadas por argumentos sacados de Calderón" (Cioranescu, 1999, p.51), e que até 1659 pelo menos dez peças diferentes de Calderón já haviam sido representadas em Paris (ibid. p.38) e pelo menos vinte e duas traduções de peças do dramaturgo espanhol foram feitas dentro dessas duas décadas mencionadas (Durán y Echevarría, 1976, p.36); por outro lado, com Richelieu (1585-1642) à frente do poder francês e logo depois Luis XIV (1643-1715), um dos objetivos políticos passou a ser a libertação da hegemonia política dos Habsburgo, o que significava também uma libertação cultural, que na prática se deu, pensando no campo do teatro, com o processo de reforma do drama francês que aconteceu através de várias etapas, podendo-se pensar na fundação por Richelieu da Academia Francesa (1635), na *Querelle du Cid* (1637-8), na publicação da *Pratique du théâtre* (1657), na patronagem de dramaturgos, e na publicação de *L'Art poétique* (1676) de Boileau. A poética de Boileau, baseada na autoridade de autores da antiguidade greco-latina e no Aristóteles renascentista³, fornece, por fim, um claro conjunto de regras a ser usado e exportado por quem quisesse se aplicar à composição de peças

³Aristóteles renascentista porque durante o renascimento foram creditados a Aristóteles alguns conceitos inexistentes em sua *Poética*, tal como a unidade de lugar que não consta em Aristóteles, mas que está presente na poética de Boileau (*L'Art Poétique*, III: "qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / tiennent jusqu'à la fin le théâtre rempli.").

teatrais ou à supervisão delas. Calderón não deixou regras a serem seguidas, mas uma rápida comparação entre as duas poéticas paradigmáticas para a dramaturgia do século XVII e do XVIII, *L'Art poétique* (1676) de Boileau e a *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, nos deixa claro como a visão dos autores eram diferentes: a título de exemplo, vemos tanto nos versos de Boileau como nos de Lope que ambos defendiam que a composição teatral tinha que seguir o conceito de verossimilhança aristotélico, só que para se alcançar tal efeito cada um deles sugere meios diferentes: Boileau assegura que para se obter uma peça verossímil é preciso respeitar a regra das três unidades (v. III 36-46), enquanto Lope diz que é preciso seguir apenas a unidade de ação (v. 181-210). Como veremos, a questão das unidades será um dos principais motivos tanto para quem atacará como para quem defenderá a dramaturgia do XVII nos séculos seguintes.

Na Itália, de modo parecido com a França, Calderón foi bem recebido durante o século XVII: vinte e cinco títulos de Calderón foram traduzidos e adaptados (Antonucci, 2023, p.17), dentre os quais *Los cabellos de Absalón* adaptado numa obra chamada *Il figlio ribello ovvero Davide dolente* por Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), publicado postumamente em 1668; por outro lado, ao mesmo tempo em que as primeiras peças de Calderón eram traduzidas para o Italiano (a primeira é de 1656) começava a ocorrer na Itália as primeiras reações contra a hegemonia cultural: se organizava então as primeiras academias literárias que resgatavam autores renascentistas e da antiguidade, as chamadas Arcádias. Contudo, no século XVIII, mesmo durante a dominância do racionalismo, as fantasias Calderonianas receberiam uma acolhida pelo teatro operístico italiano⁴: Metastásio (1698-1782) fez uso de argumentos e situações dramáticas desenvolvidas por Calderón em suas óperas (Sullivan, 1988, p.302-303).

⁴ A ópera, que teve seu início na Itália durante o século XV, chegou na Espanha no XVII e se desenvolveu de tal maneira nas mãos dos dramaturgos espanhóis, em especial nas mãos de Calderón, que se transformou em outro gênero, o chamado teatro palaciano, que influenciaria de volta a própria ópera italiana, como vemos com esse caso de Metastásio. A diferença mais clara entre a ópera e o teatro palaciano é que nela a música subordina a ação dramática, a dança, a pintura, a escultura, a cenografia e a arquitetura em um procedimento de mescla à época ainda denominado, mas que mais tarde seria conceituado, durante o romantismo alemão, de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total; diferentemente, no teatro palaciano é o diálogo dramático que subordina as demais artes. A música, no teatro palaciano, acompanha e reforça os afetos presentes no verso. A palavra subordinação, embora pareça forte, é adequada, uma vez que temos registro de embates travados entre os artistas pelo controle e rumo do espetáculo: em carta de 1635 (Sliwa, 2008) Calderón menciona que não submeterá sua dramaturgia às ordens da cenografia de Cosimo Lotti, o cenógrafo italiano contratado pela corte espanhola para levar a ópera italiana para a Espanha. Outro exemplo de embate é o de Leonardo Da Vinci, que no século XV desenvolveu as primeiras cenografias das primeiras óperas da corte de Milão, e que escreveu seu tratado sobre a pintura para provar a superioridade da pintura sobre as demais artes, em resposta à então vigente ideia do *ut pictura poesis* responsável por subordinar a pintura à poesia (o segundo golpe que o *ut pictura poesis* sofrerá será dado por Lessing, crítico e teórico que, como veremos, foi o iniciador do hispanismo na Alemanha e diretamente responsável pela calderomania do romantismo). Com o tratado, Da Vinci inaugurou um dos debates mais extensos da história da arte, o *paragone*. É importante ter em vista, para que não se perca em embates teóricos ahistóricos, que tais embates

Na Alemanha do XVII teatros e bibliotecas encontravam-se desorganizados não só por causa da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), mas também por causa da Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648) entre a Espanha e os Países Baixos. Uma vez que a principal rota de transmissão cultural entre Alemanha e Espanha era realizada através dos Países Baixos, somente com o fim de ambas as guerras, que ocorreu graças ao tratado de Westfalia (1648), o contato cultural entre os territórios pôde ser restaurado; portanto, será a partir de 1648 que a obra de Calderón, através de Flandres e Amsterdã, poderá chegar na Alemanha (Sullivan, 1998, p. 47-82). Sabemos que durante a segunda metade do século XVII, nos Países Baixos do Sul e do Norte, território que atualmente compreende a Holanda e a Bélgica, doze obras diferentes de Calderón foram traduzidas em múltiplas traduções. Essas traduções chegaram até a Alemanha e foram representadas nos teatros itinerantes imediatamente após o fim da guerra em 1648. A partir de 1678 uma nova leva de representações ocorreu, com a adaptação e refundição das comédias de capa e espada para a ópera da cidade de Hamburgo, assim, muitas peças de Calderón receberam música e tornaram-se libretos (ibid. p.101-111); simultaneamente, obras de Calderón também chegaram a Viena, mas no caso da capital austríaca as obras foram enviadas por correio a pedido da princesa Margarida (a retratada no famoso quadro de Velázquez) que após mudar-se para a Áustria para se casar com Leopoldo I, sentia falta da música e das comédias madrilenhas (ibid. p.112). Diferentemente de Hamburgo, onde as obras de Calderón eram representadas numa ópera comercial patrocinada pela burguesia, em Viena as representações eram financiadas pela própria corte, o que permitia que se encenasse as peças palatinas de Calderón, que precisavam de um maior aparato cênico e sonoro.

O início do fim do domínio da razão começa na década de 1740, ainda durante seu apogeu na França, a partir do debate teórico entre a Escola de Zurique e a de Leipzig no qual se questionava a então vigente preponderância da razão na composição poética: no lugar da razão passava-se a acreditar que antes seria a imaginação que arbitraria a composição (ibid. p.141-142). Gotthold Lessing (1729-1781), estudante de Leipzig à época, através de sua atividade teórico-crítica sobre o drama alemão em *Hamburgische Dramaturgie* (1767) e sobre estética em *Laocoon* (1766), questionará as regras neoclássicas e evocará, dentre outras

tinham uma finalidade muito prática: a autonomia profissional. Pensando no caso de Da Vinci, naquele tempo o pintor era tido com inferior por a pintura ser considerada uma arte menor, uma vez que não fazia parte das artes liberais; isso significa que mudar o status menor da pintura acarretaria mudanças reais na vida desses trabalhadores. Curiosamente, Calderón defendeu no tribunal em 1667 a transformação da pintura em arte liberal. O dramaturgo acreditava pessoalmente na superioridade da pintura sobre todas as outras artes, inclusive sobre a que praticava, mas não é possível levar essa posição como gosto pessoal separado da convenção de seu tempo, uma vez que a doutrina contrarreformista tinha como de propagação a imagem, em oposição à doutrina reformista que a evitava.

manifestações, o drama espanhol na Alemanha (ibid. p.143-156). Essa primeira tomada de consciência crítica sobre a literatura hispânica pavimentaria o caminho pelo qual Calderón pôde ser recebido nas décadas seguintes pelas futuras gerações de artistas e escritores alemães, tanto pelos discípulos do próprio Lessing, como pela Escola de Gottingen e pelo *Sturm und Drang*.

Outro fato dentre os vários que fazem parte da cadeia de acontecimentos responsáveis pelo retorno de Calderón ao imaginário europeu que merece ser destacado é um fenômeno de dimensão continental que começa em 1768: nesse ano, é publicada na França, como parte de uma antologia de traduções de peças do teatro espanhol, uma tradução d’*Al Alcalde de Zalamea* por Simon Nicolas Henri Linguet: a época, marcada pela reivindicação de direitos e justiça social que culminaria nas revoluções haitiana, americana e francesa, identificou-se com o drama de Calderón⁵. Nos anos seguintes à publicação francesa, ocorreu a aparição de traduções, adaptações e refundições do *El Alcalde de Zalamea* em outras línguas, bem como representações da peça por todas as capitais europeias, sendo encenada em 1789 no Théâtre de la Nation de Paris (Sullivan, 1998, p.162-177). Curiosamente, *El Alcalde de Zalamea* não fez tanto sucesso em seu próprio tempo.

Na Universidade de Jena, centro cultural da época, surgia em 1798 a revista *Athenaeum*; nela foram publicados os textos fundadores do romantismo alemão; em volta dela, muitos nomes hoje conhecidos se reuniam, como Novalis (1772-1801) e os irmãos August Schlegel (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829). Ludwig Tieck (1773-1853), ex-aluno da Universidade Gottingen, tradutor de Cervantes e Shakespeare, e que fazia parte do círculo de Jena, foi quem apresentou Calderón a August Schlegel; é dito que Tieck, com sua defesa de *La devocion de la cruz*, em 1798, impressionou August de tal maneira que em 1801 ele começou a traduzir o dramaturgo espanhol. As traduções de August, publicadas em 1813, seriam as primeiras traduzidas diretamente do espanhol ao alemão, e as primeiras a buscar uma aproximação com a letra do original mimetizando sobretudo sua polimetria; em 1811, Schlegel chegaria a se considerar “o primeiro missionário de Calderón na Alemanha” (ibid. p.184): data de 1808 as *Conferências de Vienna*, obra em que Schlegel coloca Calderón como a figura central do teatro espanhol. As *Conferências de Viena* seriam difundidas por toda a Europa após sua tradução para o francês feita por Mme. Necker de Saussure (1766-1841) em 1814, completando o percurso iniciado por Lessing (ibid. p. 184-197). Goethe, em Weimar, não só

⁵ Resumidamente, a peça conta o caso de um capitão nobre que após estuprar a filha de um lavrador acaba sendo morto por esse mesmo lavrador que, ao fim da peça, não é punido pelo assassinato porque recebe o perdão do próprio Rei. Com esse desfecho Calderón parece apontar que a honra é uma dignidade imanente à alma e não à classe que o indivíduo pertence.

montou quase vinte vezes Calderón, como também lhe dedicou ensaios, menções em poemas, e elogios em diversas cartas (ibid. 199-208). Nessa época, Calderón também seria figura presente nos diversos sistemas estéticos dos filósofos idealistas (ibid. p.230). E é também desse período a publicação do primeiro livro escrito apenas para tratar de uma só obra de Calderón: *Primen des Don Pedro Calderón de la Barca*, de Johannes Schulze (1786-1869), publicado em Weimar, no ano de 1811, e que se volta para a obra *El principe Constante* e para a questão da possibilidade de uma tragédia católica (ibid. p. 235-236).

Será entre esses anos de 1793 a 1830, durante o apogeu do romantismo alemão, que se formará a imagem de um Calderón fervorosamente contrarreformista cristão e defensor da monarquia. Essa imagem de Calderón, que ainda ecoa prejudicialmente nos dias de hoje, foi criada pelos românticos alemães e representa mais a projeção sobre a figura do dramaturgo da imagem que eles tinham de si mesmos do que ao que o autor foi de fato em vida: a maior parte da geração romântica fazia parte de uma nobreza aristocrática que a cada ano perdia seus privilégios por conta das revoluções do tempo e da mudança de costumes tradicionais; esse grupo, de forma reacionária, encontrou no resgate do medievalismo e do cavalheirismo um lugar de identificação. Tal como vimos recentemente, facetas do conservadorismo tendem a se manifestar sempre quando há no horizonte de expectativa de um grupo a mudança dos valores que o formou e a perda dos privilégios herdados graças a tais valores.

Por causa do movimento romântico alemão Calderón deixa de ser um dramaturgo de comédias de intrigas interessantes para passar a fazer parte da primeira divisão de dramaturgos europeus. Fruto dessas décadas foi a produção de muitas traduções diretas de suas obras (Sullivan, 1998, p.222). Se ao falar de sua recepção no XVIII falei em *calderofobia*, no XIX trata-se de uma verdadeira *calderomania* que ecoou na literatura e na crítica de outros países: Shelley na Inglaterra, Victor Hugo na França, e na Rússia Puchkin, todos prestaram suas homenagens ao dramaturgo espanhol. Na Espanha, durante essa primeira parte do século XIX, Calderón também foi motivo de disputa nas discussões sobre a formação da identidade nacional (Manrique Gómez, 2011).

Com o surgimento do positivismo na década de 40, coetâneo à primeira revolução industrial e tecnológica, muitas mudanças na sociedade aconteceram. Parecia um momento desfavorável para a obra de Calderón em comparação à avalanche das décadas anteriores, e de fato o foi. Entretanto, tal como nos anos de neoclassicismo, quando a obra do dramaturgo continuou presente nas óperas, na segunda metade do século XIX os libretistas alemães viram nas obras de Calderón uma fonte para suas obras (ibid. 301-328) fazendo com que elas

continuassem circulando. Ainda que o fervor em volta de Calderón tenha esfriado com a vigência do positivismo, a crítica literária positivista fez bem aos estudos Calderonianos: baseada na coleção de dados concretos, esmaeceu o mito romântico; agora, Calderón passava a ser visto, de modo técnico, como o apogeu do teatro espanhol, como um aprimorador da comedia nova de Lope de Vega (ibid. 331) ainda que, por causas morais, volte a ser visto como católico agressivo e defensor do absolutismo monárquico, claramente uma reação à imagem exagerada criada pelos românticos (ibid. p.356).

Considera-se que a crítica moderna de Calderón se inicia no ano de 1881, durante o auge do positivismo na Espanha, com a comemoração do bicentenário do dramaturgo. Dentre os muitos trabalhos publicados nesse ano (ver Duran e Echevarria p.82-83) destaca-se *Calderón y su Teatro* (1881) do então jovem crítico literário Menéndez y Pelayo. O livro de Pelayo será o marco inicial para a crítica calderoniana moderna tanto por causa da popularidade do livro — em 1884 já estava em sua terceira edição, mas, principalmente, por pautar o debate que ocorreria na década de 1930 em torno da obra de Calderón. Em resumo, a crítica de Pelayo feita em 1881 ataca tanto o plano ético quanto estético da obra de Calderón: se por um lado, sua crítica é um arremedo da crítica neoclássica—Pelayo cita diretamente a *Poética* (1737) de Luzan, e repete os ataques neoclássicos ao criticar o uso da linguagem hiperbólica, a existência de múltiplas tramas e argumentos, e a falta de verossimilhança em relação à “verdade” histórica nas peças de Calderón— por outro lado, a posição de Pelayo também reflete a crítica feita em seu tempo, que preconiza valores tais quais o “realismo”, por isso vemos o crítico atacar também os anacronismos históricos e uma suposta falta de verossimilitude na psicologia dos personagens calderonianos. O discurso de Pelayo se alega neutro e livre de uma escola crítica ou estética sistemática e cerrada, mas ao mesmo tempo retoma dicotomias ideológicas:

No hablare de Calderon en el sentido de ninguna escuela de critica o de estetica, sistematica y cerrada; voy, en lo posible, a aprovechar todo lo que haya de bueno, todo lo que haya de util en la crítica calderoniana antes de nuestra edad, y a exponer lo que tengo por últimos resultados de la ciencia literária [...] En Calderón predomina la manera y lo convencional; nadie ha pagado tanto tributo a las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar a sus persona [...] es de un modo mas contrario a la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales [...] (Pelayo, 1881, p.90-91)

Em Pelayo fica exposto o ponto cego de toda crítica que se vê pura de ideologias. Não obstante, é no mesmo livro o lugar em que encontramos a primeira tentativa de análise total dos autos sacramentais calderonianos (Pelayo, 1881, p.131-167), é também o livro em que pela primeira vez se sistematiza a história da crítica calderoniana (ibid, p.89-107), e também o primeiro que cruza os dados biográficos do autor com o contexto social do XVII (ibid, p.108-

130). A despeito das críticas, surgirão nos anos seguintes trabalhos que desenvolvem investigações que Pelayo começou: *Ensayo sobre la vida y obras de Pedro Calderón de la Barca* (1924) por Cotarelo y Mori e *Los Autos Sacramentales de Calderón (Clasificación y Análisis)* (1924) por Valbuena Prat, por exemplo.

Virado o século, refutar as asserções Menéndez y Pelayo será o ponto de partida para as gerações de críticos que renovarão a imagem de Calderón. A resposta às críticas de Pelayo e a revisão da obra de Calderón se darão simultaneamente e serão feitas a partir da geração espanhola de 1927 e da crítica inglesa de Cambridge, que surge na década de 1930.

Na Inglaterra, Edward M. Wilson e Alexander A. Parker serão os calderonistas ingleses responsáveis pelas respostas às críticas de Pelayo através de uma crítica voltada para a análise temático-estrutural, tal como a denominam Durán e Echevarría (1976, p.86-90). Terry Eagleton (2006 [1985]) faz uma interessante crítica à revista *Scrutinity*, influenciada pelo idealismo de Ezra Pound e T.S. Elliot e que influenciou os calderonistas ingleses. Vale destacar que E.M. Wilson havia passado uma temporada na *Residência de Estudantes de Madrid* e lá tinha tido contato com Dámaso Alonso e outras figuras da Geração de 27; fruto imediato desse contato foi a tradução que Wilson fez das *Soledades* de Góngora para o inglês (Durán e Echevarría, 1976, p.95). Num segundo momento a crítica inglesa ganha novos matizes com os trabalhos dos hispanistas Bruce W. Wardropper, responsável pela principal biografia de Calderón (2009) e Sloman, autor de *The Dramatic Craftsmanship of Calderón* (1958) um dos primeiros livros a abordar *Los cabellos de Absalón*.

Simultâneo ao trabalho dos hispanistas ingleses, na Espanha também acontecia uma revisão de Calderón, mas à diferença da escola inglesa, que possuía mais ou menos um núcleo comum de investigação alegadamente voltado para a estrutura, na Espanha os trabalhos não possuíam um denominador comum, podendo-se considerar que se tratava de um fenômeno mais heterogêneo, indo da abordagem estilística de Dámaso Alonso presente no clássico *La correlación en la estructura del teatro calderoniano*, até a abordagem filosófica de Eugenio Frutos em *La filosofía de Calderón em sus autos sacramentales: las potencias del alma y el libre albedrío*, e dos já mencionados estudos positivistas de Cotarelo y Mori e Valbuena Prat, ambos de 1924.

Feito esse breve panorama da recepção de Calderón durante os anos em que a crítica iluminista neoclássica, romântica e depois positivista foram hegemônicas, chama a atenção o fato de as obras do dramaturgo não deixarem de ser representadas nos momentos de “baixa”: como vimos, em diferentes momentos foram feitas adaptações para que as peças escritas para

os *corrales*, em que o público era o povo, se tornassem ópera, onde o público era a corte e a burguesia. Sullivan, ao falar da presença das obras de Calderón nos palcos durante esses momentos (Sullivan, 1998, p. 328) menciona a qualidade “operística” nas obras do dramaturgo; conjecturo que é mais do que apenas uma qualidade operística, mas um conjunto de procedimentos presentes tanto nos autos como nas comédias que podem ser vistos como responsáveis pela capacidade de suas peças agregarem diversas linguagens artísticas. Ainda que o teatro se caracterize por ser uma linguagem compósita, uma plataforma multimídia, que tende a unir diversas linguagens, a obra de Calderón parece explorar essa capacidade de uma maneira incomum se comparada a de outros dramaturgos. E, claro, isso se deve menos ao gênio, ou o *furor*, do autor do que às circunstâncias em que ele esteve inserido: Calderón era o dramaturgo oficial de uma corte hegemônica, incumbido a criar e a reforçar símbolos e imagens que propagassem o poder real para uma sociedade iconófila na qual a visualidade possuía importância central para o que sua época acreditava ser a outra finalidade da arte: o maravilhamento por meio dos sentidos (a outra finalidade era o ensinar, mas ensinar os símbolos e as imagens que o poder permitia).

1.3 — A fortuna crítica de *Los Cabellos de Absalón*.

Volto-me agora para a análise da fortuna crítica de *Los Cabellos de Absalón*. A análise terá como foco mapear os principais temas e argumentos que formam a discussão e será feita baseada em livros e artigos publicados ao longo do século XIX, XX e XXI que mencionam a peça. Como se verá, durante o XIX e o início do XX o tema principal abordado pela crítica é o da refundição, do suposto plágio cometido por Calderón; no XX, a investigação se volta para a estrutura, discutindo se quem seria o personagem central e qual seria o tema central da obra; essa discussão de desdobra no debate em torno do personagem de David: questiona-se se o rei é negligente ou não por ter distribuído perdões ao longo da peça; ganha força também o tema da razão do estado. Já a partir do final do XX ao início XXI, o interesse crítico passa a se voltar também para investigação de figuras que estão à margem do poder: as personagens femininas, de Tamar e Teuca, o personagem do gracioso Jonadab. Temas até então ignorados, como o humor, passam a ser discutidos.

É importante começarmos a análise da fortuna crítica de *Los cabellos de Absalón* a partir da *Historia de la literatura y el arte dramáticos en España* (1845) do hispanista alemão A. F. Schack (1815-1894) por dois motivos; o primeiro é porque em sua história da literatura o tema da refundição e do plágio será pela primeira vez debatido à volta de *Los Cabellos*. O segundo motivo é que os discursos de Menéndez y Pelayo publicados em 1881 irão partir dos apontamentos de Schack. Vale mencionar que Schack, por sua vez, está dialogando diretamente com os diálogos de Schlegel, já mencionados anteriormente; Schack inclusive opõe a muito do Schlegel escreveu. Não recuo até os textos de Schlegel porque até onde pude examinar o autor não faz menções a *Los Cabellos de Absalón*. Vejamos o trecho de Schack em que pela primeira vez se fala sobre as refundições em Calderón:

Convieni ampliar la indicación que hemos hecho de haber utilizado Calderón, con frecuencia, los trabajos literarios de otros, pudiendo asegurarse que muchas comedias suyas, y alguna de las mejores y más famosas que compuso, son tan sólo arreglos de obras de poetas anteriores. Robusta prueba de este aserto ofrece *La venganza de Tamar*, de Tirso [...] la segunda jornada de la comedia de Calderón, desde el principio hasta el fin, no es más que una repetición literal de la tercera de Tirso. (Schack, A. F., 1887 [1845] p.206).

Ainda que Schack detecte uma ‘repetición literal’, ela não causa um rebaixamento da obra. Em oposição à preocupação romântica acerca da originalidade, tendência muito forte à época, Schack não viu no que ele chamou de ‘plágio’ um motivo para ignorar a peça:

Nuestro objeto no puede ser ahora formar un catálogo completo y exacto de todas estas copias, plagios é imitaciones, no sólo porque es poco grato perder un tiempo precioso en averiguar este linaje de hurtos, sino también porque investigaciones prolijas de esa especie no tienen su oportuno asiento en una historia del teatro español. Bástanos, por tanto, tratar de este saqueo sólo de un modo sumario, y señalar los plagios más notables que han hecho los poetas franceses á Lope y a sus contemporáneos. (ibid. p.110)

Quando o historiador propriamente detém sua análise em *Los Cabellos de Absalón*, ao colocar os prós e contras lado a lado, Schack termina elogiando a peça:

“pero ¿a qué señalar sus perfecciones aisladas, cuando este drama, en la construcción simétrica de tan escogidos materiales, forma un todo perfecto?” (ibid. p. 397)

Essas últimas palavras sobre a peça, que elogiam a estrutura de *Los Cabellos de Absalón* tornam a história de A. F. Schack determinantes para fortuna crítica da peça, pois nela ele toca nas duas questões centrais no debate que se formará ao longo do século XX à volta de *Los Cabellos*, como se verá: a questão da refundição e a questão da estrutura da obra.

Como vimos, ainda que Marcelino Menéndez y Pelayo tenha muito a falar sobre Calderón, ele fala pouco sobre *Los Cabellos de Absalón* em seu livro *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, de 1881:

“*Los Cabellos de Absalón* (aunque Calderón la puso en la lista de sus comedias) no es propiamente comedia suya; no es más que refundición de una tragedia del maestro Tirso de Molina, titulada *La Venganza de Tamar*, una de las obras de más brioso empuje [...] La obra de Calderón no tiene de bueno más que lo que tomo de Tirso; es mera refundición de *La Venganza de Tamar*, y hay hasta una jornada entera literalmente copiada. [...] Dejemos, pues, a un lado esta obra, que en realidad no es de Calderón mas que muy a medias, perteneciendo todo lo bueno y todo lo admirable que tiene, al Maestro Tirso de Molina.” (Menéndez y Pelayo, 1881 p.171-172)

As várias menções a A. F. Schack não deixam dúvidas da influência do hispanista alemão sobre o juízo de valor de Pelayo. Entretanto, diferentemente de Schack, o crítico espanhol dá um peso completamente diferente para a refundição que Schack “detectou”. Pelayo, sem duvidar da hipótese de Schack a toma como verdadeira e em seguida, utilizando o motivo do plágio, escolhe ignorar *Los Cabellos*. Dada sua influência como crítico essa questão ganhou uma proporção que não tinha em Schack.

O declarado “gosto” pelo “realismo” (por determinado realismo) de Pelayo o torna avesso à estilização “fantasiosa”, característica de Calderón, e mais propenso a dramaturgos “realistas” (conforme sua concepção de realismo, que busca o universal) tal como Lope de Vega por exemplo.

De 1881 também é o livro *Calderón de la Barca* de Ángel Lasso de la Vega, em que apresenta a obra do dramaturgo. Nele, diferente de Pelayo, o crítico ao menos faz menção a *Los Cabellos*, ainda que brevemente, quando fala dos dramas bíblicos. Mas, apesar de abordá-la, a obra de Calderón é subordinada e vista sob um juízo de valor que a coloca como inferior à de Tirso:

“Los dos genios de nuestra antigua escena (Tirso y Calderón) comprendieron, el uno de la energía de la expresión que exigía situación tan dramática (el incesto de Amón en la persona de Tamar), y el otro que no podía ya mejorarse, y la adoptó, por lo tanto. (A. Lasso de la Vega, *Calderón de la Barca* (Madrid: Tello, 1881), p. 193.

Em *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro. Calderón de la Barca* (1924), continuando Pelayo, Cotarelo y Mori chega a tentar uma hipótese do motivo que pudesse justificar o já especulativo “plágio” de Calderón:

“Calderón, como todos los autores de aquel tiempo, escribía a veces con prisa, ya por exigencias de Palacio o ya por compromisos con los autores, o empresarios de los teatros, y entonces echaba mano de obras ajenas, ya olvidadas, o acudía a la colaboración de los poetas cómicos más propincuos o más desocupados.” (Cotarelo y Mori, 1924 p. 120-121)

Muitas especulações psychologizantes surgem para justificar o “plágio”. O mesmo Cotarelo, em outra passagem, diz que na verdade a peça de Tirso era tão perfeita que Calderón não pode senão reproduzi-la literalmente. Otto Hank, especula que na verdade Calderón possuía tanta repugnância pelo tema que por isso preferiu copiar Tirso. Todas essas hipóteses psychologizantes, marcas de uma época, no fim das contas fazem com que a efetiva discussão sobre a peça seja ignorada.

Cotarelo também se uniria ao grupo que negaria originalidade à obra de Calderón:

“No conocemos tampoco las fechas exactas de *Los cabellos de Absalón*, tomada, en parte, de *La venganza de Tamar*, del maestro Tirso de Molina, y un acto copiado literalmente.”. (ibid. p. 120.)

O primeiro estudo que não se restringe a uma descrição da peça e que não se apegava somente à questão da refundição é publicado em 1958 no livro *The Dramatic Craftsmanship of Calderón — His use of earlier plays* do hispanista americano A. E. Sloman. É importante lembrarmos que sua posição crítica está ligada ao estruturalismo, em voga por volta dos anos 30 na Inglaterra, que se voltava para aspectos formais do texto, muitas vezes ignorando o contexto da obra. Compreendendo que era uma época de formalismo, espanta menos quando

no prefácio Sloman expõe seus objetivos: “I shall try to reconstruct the process of their creation”.

Metade do capítulo em que Sloman reserva para tratar de *Los Cabellos de Absalón* é voltado para tratar do problema das refundições. Contudo, Sloman é o primeiro a questionar as hipóteses psicologizantes anteriores, mencionando contradições, por exemplo, na conjectura de Otto Hank e Cotarelo. Sloman não chega a negar a hipótese da refundição, e acaba até recorrendo ao que critica quando resolve criar sua própria especulação psicologizante: para Sloman, a causa do plágio de Calderón poderia ter sido uma falta de interesse do dramaturgo: “Only a lack of interest, probably after work on it had begun, can account, in my opinion, for the unsatisfactoriness of the play as a whole and for the wholesale appropriation of Tirso’s act.” (Sloman, 1958, p. 127)

O dado de novidade no texto de Sloman está no fato de que é nele onde pela primeira vez se vai além dos problemas da refundição. Primeiramente, indo em direção àquela característica positiva da peça detectada por Schack: “la construcción simétrica de tan escogidos materiales, forma un todo perfecto” Sloman é o primeiro a sugerir que a unidade temática da peça é sustentada pelo personagem de David, apesar de o título da obra carregar o nome de Absalão. Segundo Sloman, David é quem confere unidade à peça: “He it is, with the quality which he represents, who gives Calderon’s play the degree of unity which it possesses” (ibid. p.112). Mas Sloman crê também que há uma superposição de temas:

Amon’s incest and murder, and Absalon’s conspiracy and death, are two different, though related, stories. David alone and the theme of forgiveness could have given unity to the play, and this was perhaps Calderon’s intention since he includes a number of passages commending forgiveness. (ibid. p.116)

E essa superposição daria à peça uma suposta falta de unidade, tornando-a inferior às outras do dramaturgo espanhol: “But it lacks the unity and the attention to detail of his best work.” (ibid. p.126). Portanto, como vemos, ainda que Sloman não pretenda realizar um estudo exclusivo de *Los Cabellos de Absalón*, emite juízos de valor sobre a obra.

Vale mencionar que o texto de Sloman será o primeiro a realizar uma breve análise da linguagem utilizada por Calderón (ibid. p.116-124), e também o primeiro em que se mencionará a importância do recurso musical para a ação da tragédia (ibid. p.126). Contudo, todas as asserções de Sloman são feitas em comparação ao texto de Tirso de Molina, o que, a meu ver, mostra que até então a peça de Calderón ainda não havia adquirido certa autonomia.

Já nas obras completas de Calderón publicadas pela Aguilar sob os cuidados do calderonista Angel Valbuena Briones, de 1959, o hispanista escreveu notas preliminares que

antecedem cada uma das obras. Na nota que antecede o texto de *Los Cabellos de Absalón* ele primeiramente destaca a questão das refundições, questionando as hipóteses mas ao mesmo tempo aceitando-as (Briones, 1969 [1959] p.827); em seguida, Valbuena Briones segue a ideia de suposta falta de unidade dita por Sloman: “La tragedia, em efecto, adolece tal como há llegado a nosotros, de unidad. La estrutura no es el resultado de esa cuidadosa elaboración típica de la estilística del poeta” (Ibid. p.828); Briones vê também que o centro da ação não gira em torno do incesto, mas que “Lo que da cuerpo a la tragedia son las disensiones familiares del último período del reino de David.” (Ibid. p.828). Por fim, o que mais interessa em sua nota é sua percepção de que “el énfasis dramático desliza de um personaje a outro.” (Ibid. p.828), mas o hispanista vê essa falta de centralidade como problemática: “Esta falla de la estructura de la pieza —que pudiera ser devida a apresuramiento- se compensa con el acento humano y pungente que acción y versos destilan.”

O livro de Everett Hesse, *Calderón de la Barca* (1967), embora possua intenções introdutórias, é bem completo no sentido de apresentar para o público geral o contexto da época de Calderón e também as características do seu teatro que mais soariam estranhas para um leitor do XX. De maneira geral, os estudos presentes no livro compõem uma apresentação geral da obra do dramaturgo espanhol; são textos curtos (ele dedica apenas sete páginas a *Los cabellos de Absalón*) que tratam telegraficamente de diversos aspectos do assunto, mas que por isso possui sua própria qualidade. Ao tratar de *Los Cabellos de Absalón*, o que primeiro se detecta no texto de Everett é a desimportância que o autor dá para a questão da refundição gerando, por causa disso, uma sensação de que pela primeira vez estamos lendo uma crítica direcionada mais para a obra de Calderón do que para a de Tirso. Everett faz uma análise da peça voltada para a psicologia dos personagens, dando foco aos seus afetos: a maior parte de sua análise é constituída por uma sessão intitulada “Character Portrayal” (Everett, 1967, p.66-68). Everett difere também de Sloman ao tratar da ação principal que estrutura a peça: Everett não dá centralidade aos acontecimentos de David, ainda que reconheça nele o personagem mais trágico da obra, mas a Absalão e sua ambição.

Os estudos que Giacoman faz sobre *Los Cabellos de Absalón*, que antecedem sua edição crítica de *Los Cabellos de Absalón*, de 1968, (a primeira edição crítica de *Los Cabellos* feita até então) irão desenvolver ponto a ponto as características abertas pelo estudo de Sloman e de Everett Hesse, mencionados anteriormente, bem como divergirão em certos pontos dos intérpretes anteriores. Uma característica do estudo de Giacoman é o uso da perspectiva sociológica para desenvolver alguns assuntos, como vemos por exemplo quando aborda o

assunto do incesto (Giacoman, 1968, p.44). Utiliza-se também da psicologia para desenvolver seu pensamento sobre os afetos que envolvem os personagens, como quando aborda a ambição, que na interpretação de Giacoman é o tema principal da peça e que tem como causa motora o narcisismo de Absalão (Ibid. p.47). Assim, a divergência principal está em relação ao que Schack e Sloman dizem sobre David: Giacoman não concorda que o personagem central, o que confere unidade à *Los Cabellos*, seja David, mas sim Absalão (Giacoman, 1968, p.47), seguido por Teuca (p.48) e Tamar (p.49).

Outro ponto importante a ser observado no estudo de Sloman, a que pese sua concordância com as hipóteses de plágio, será o fato de ser o primeiro a abertamente descolar a obra de Calderón da de Tirso: “Dados estos precedentes de critica general, debemos terminar aclarando que Los cabellos de Absalón tiene un valor independiente de la influencia de Tirso de Molina.” (Giacoman, 1968, p.31). Serão fundamentais alguns pontos que Giacoman faz em relação a David: o primeiro é o anacronismo⁶ que Giacoman detecta na representação do rei David é caracterizado por Calderón como um monarca cristão, não como um rei hebreu tal como ele é na narrativa antigo testamentária; o segundo ponto, que encontramos no artigo *El Rey David en Los Cabellos de Absalón de Calderón* é, na verdade, uma defesa da atitude de David: ao contrário da interpretação até então vigente, que via nos sucessivos perdões de David um caso exemplar de como um rei negligente pode causar a derrocada de seu próprio reino, Giacoman sustenta que os sucessivos perdões: “No se trata de negligencia en su conducta sino de una actitud cristiana. (Giacoman, 1971, p. 43). Além disso, diferente de Sloman, Giacoman compreende que o tema principal da tragédia é a ambição política de Absalão (Giacoman, 1968, p.33) e também não escolhe um personagem principal, mas elege um círculo de personagens centrais: Absalão, Amón, David, Teuca e Tamar; e personagens secundários: Salomão, Adonías, Joab, Aquitofel.

Poucos anos após a edição de Giacoman, em 1973 surge uma nova edição crítica da obra, a de Edwards Gwynne. Nos estudos que antecedem o drama, Gwynne se posiciona primeiro à roda da questão da autoria:

“My analysis of Calderón's play will, I hope, show that he had a very clear idea of what he was about and that in terms of theme it is a coherent and balanced work. Seeing Tirso's third

⁶ Como mostrei anteriormente, o uso do recurso do anacronismo é um motivo para os críticos racionalistas criticarem as obras do XVII, principalmente as de Calderón. Contudo, é interessante notar como no último século o anacronismo veio a ser revisto: na produção cultural da pós-modernidade Jameson (1991) detecta o anacronismo como um dos principais procedimentos utilizados; no campo teórico, após a rejeição total do anacronismo pela Escola dos Anais, dado como o principal perigo do historiador, recentemente o anacronismo deixou de ser um inimigo da historiografia da arte: por exemplo, Didi-Huberman (2000) faz um elogio e defende o seu uso.

act as the centrepiece of his own play, Calderón reworked Tirso's first two acts for his own Act I." (Gwynne, 1973, p.14)

O objetivo inicial de Gwynne é dissolver a ideia até então vigente de que *Los cabellos* seria uma tragédia inferior, opondo-se aos críticos que consideraram *Los Cabellos* uma tragédia atípica dentro da extensa obra do dramaturgo: Gwynne defenderá que, apesar de inacabada, ela não é atípica, pois segue o conceito geral das outras tragédias de:

The play, as we have it, remains in this unfinished form, lacking the customary polish and care of Calderón's best plays. But its defects do not, in my opinion, outweigh its merits or conceal its essentially Calderonian themes. (Gwynne, 1973, p.14)

Segundo Gwynne, esse conceito geral é definido como a falha da razão em detectar a realidade (Ibid. p.16), a falha de leitura que leva à catástrofe trágica daqueles que autocentrados em seu mundo privado veem o que desejam nas ações alheias (alheamento da realidade que lembra bastante o personagem cômico definido por Bergson que menciono em 1.4). Grande parte do estudo de Gwynne será mostrar como esse padrão comportamental se repete em cada personagem. Gwynne também se posicionará em relação ao que acredita ser o tema central da peça, a luta da razão contra a paixão:

This contradiction within the individual, the clash between reason and passion—to put it in its simplest form—is at the very heart and centre of the play and is unfolded from the very beginning with unerring clarity. (ibid. p.16)

Gwynne, à diferença da maioria dos críticos anteriores, não elege um personagem central, mas o personagem ao qual dedica mais linhas em seu estudo é David. Gwynne também vai contra o argumento de que a presença de Absalão no título da peça confira a ele qualquer centralidade: argumenta que os cabelos de Absalão estão ali porque é o melhor símbolo da cegueira ambiciosa e apaixonada que obnubila a razão, comportamento presente em todos os personagens, que os unifica (ibid. p.25). Faz também uma rápida análise simbólica da caverna, do labirinto e da montanha, relacionando-as com os personagens (ibid. p.25-26).

Contudo, destaca-se negativamente o juízo do crítico em relação à responsabilidade de Amón pelo estupro de Tamar: uma vez que Gwynne afirma que os personagens possuem livre-arbítrio e controle sobre seus atos, em vez de Gwynne julgar Amón de maneira similar a que julga Absalão (ibid. p.22), o crítico justifica o estupro de Amón utilizando o argumento da falta de controle do personagem, por mimo de David, pela influência de Jonadab, e, o que soa esquisito, por parte da própria Tamar:

The breaking-down of Amón's resistance is there after a gradual if inevitable process for which he is not entirely responsible. On the one hand, Jonadab has a hand in it, and Tamar

herself, though perfectly innocent, agrees to play the game in which she enacts the role of his beloved, thereby unconsciously fanning the flames of his passion. (ibid. p.20)

O juízo soa mais esquisito porque o crítico diz que Absalão é menos passível de compaixão que Amón: “Of the three children, Absalón is the most deliberately evil and invites least sympathy” (ibid. p.22). Como Absalão, que se volta contra o poder paternalista hegemônico, merece menos compaixão do que Amón, príncipe e filho preferido do rei, o segundo na hierarquia do poder de Israel, e esturpador de uma mulher que é sua própria irmã?

Fechando a década de 70, temos o texto *El heróe trágico de Calderón en Los Cabellos de Absalón* (1978) de Ruiz Ramón cujo objetivo é definir o herói trágico de *Los Cabellos de Absalón*. E para isso parte de onde Edwards Gwynne parou. Gwynne detectou que a tragédia, em *Los Cabellos*, ocorre, como mencionei acima, por uma cegueira na razão dos personagens que faz com que a leitura da realidade resulte falha; para Edwards, tal cegueira é uma falha ligada ao livre-arbítrio apegado às paixões egoístas que levam o personagem a seu destino trágico. Só que Ruiz Ramón acrescenta que além do livre-arbítrio, haveria ao mesmo tempo uma força sobrenatural também responsável pela agência do destino dos personagens. O crítico portanto, analisará a tragédia a partir da dialética entre a responsabilidade individual e o poder transcendente, isto é, entre a luta entre a razão e a paixão (já mencionada por Gwynne) e a luta entre a agência humana e a agência divina. O paradoxo trágico, segundo Ruiz Ramón, está no fato de a agência divina agir através da agência humana (Ruiz Ramón, 1978, p.106-107). Ao longo de sua análise veremos, portanto, uma análise das misteriosas, se não sinistras, manifestações do ambíguo poder transcendental do divino, oposto ao poder humano e imanente do livre-arbítrio.

A origem da agência sobrenatural, que é o princípio básico estrutural da peça, segundo Ruiz Ramón (ibid. p. 97), está na maldição divina contra David, que antecede a ação representada na peça, e que era bem conhecida na cultura popular dos XVII. Ruiz Ramón nos diz que a presença desse poder transcendente, dessa agência estranha, pode ser vista em *Los Cabellos de Absalón* através da linguagem de Amón, quando o personagem menciona a presença de um “outro” que o controla (I, 308-309), pela linguagem de Teuca nas cenas de vaticínio, em que um espírito toma a personagem (I. 687-790), bem como pela *anagnórisis* de David no fim do terceiro ato. Essa centralidade que Ruiz Ramón dá ao tema da maldição e à cena de vaticínio faz com que Teuca pela primeira vez receba uma análise dedicada (ibid p.108-114).

Por fim, Ruiz Ramón coloca David como personagem central da peça, defendendo que ele é o herói trágico pois os diversos perdões que David concede são os motores do conflito da obra: seu perdão é ambíguo, pois a cada vez que é concedido, a fim de evitar o destino adverso, acaba causando contraditoriamente cada vez mais conflitos:

En todo caso, no hay nunca, por parte del dramaturgo negación o anulación de la libertad humana de sus personajes: la caída del héroe es causada por la misma libertad, en su propio centro operativo. La culpa trágica es siempre culpa del hombre libre, precisamente por ser libre. (ibid. p.97-98)

Una vez más Calderón muestra que la voluntad divina se cumple siempre, no contra la libertad humana, sino a través de ella, único núcleo trágico de la tragedia cristiana de la libertad y el destino.

A abordagem de Ruiz Ramón é baseada em conceitos da dramaturgia da história do teatro ocidental: Ruiz Ramón utiliza termos técnicos do fazer dramático, e tece eruditos paralelos entre *Los Cabellos* e as tragédias gregas, indo além das conexões tradicionalmente feitas ao Velho Testamento e à tragédia de Tirso de Molina. Uma das interessantes correlações é a feita entre Teuca, Natan, do antigo testamento, e Cassandra, da *Orestia* (ibid. p.112), e também a conexão feita entre a casa de David e a casa dos Atridas de *Sete contra Tebas* (ibid. p.102).

Um importante artigo da década de 80 é o de Silvio Sirias: *En torno al tema de la misericórdia en Los cabellos de Absalón* (1987). Importante porque detecta na história da crítica da obra duas tendências entre os intérpretes: um núcleo crítico que vê a piedade de David com seus filhos como falha e causa da tragédia, e outro núcleo de críticos veem a piedade de David como elemento virtuoso. Num segundo momento, Sirias discrimina, personagem a personagem, caso a caso: os capazes de perdoar (David e Ensay) e os incapazes (Absalão, Tamar, Aquitofel, Joab, Semey) e por fim nota que os incapazes têm destinos trágicos, enquanto os capazes de perdoar não.

O artigo de Sirias também mostra uma virada crítica para a discussão sobre quem seria o personagem mais trágico da obra: opondo-se à tendência majoritária de considerar David o personagem mais trágico, Sirias defende Tamar como “Indiscutiblemente, el personaje más trágico del drama de Calderón. Ella ha sido sumamente maltratada en tres fronteras: como mujer, como hija, y como hermana.” (p.269).

No mesmo fim de década, em 1989, é publicada outra edição crítica de *Los Cabellos de Absalón*, dessa vez por Evangelina Rodríguez Cuadros que escreve dez estudos que antecedem o texto da peça: em *De Aristoteles a Hegel: Eurípides o la posibilidad de la tragedia en Calderón* (p.26-36) e *Tragedia y lenguaje* (p.49-55) a autora mostra como a tragédia em *Los*

Cabellos de Absalón está diretamente ligada à incapacidade de a linguagem exercer sua função comunicacional e dissuasória: Amón, na dificuldade de verbalizar seu desejo, recorre à violência; Absalão, por não interpretar o literal, morre; David, ao falhar em dissuadir Absalão, perde ambos filhos. No texto seguinte, em *La dialéctica irónica como unidad estructural de lo trágico* (p.36-41) Evangelina defenderá que essa dificuldade com a linguagem é justamente a ironia trágica da obra responsável por dar unidade estrutural à peça. Ademais, Evangelina sustenta a centralidade de David (p.49-55). E também mostra (p. 41-49) como a transgressão amorosa (tanto a transgressão de Amón, como a de David cometida antes dos fatos representados na peça) é o primeiro motor da tragédia. Em *La diáspora de la casa de David* (p. 64-73), Evangelina interpreta a função de cada um dos personagens da peça; e em *Razão de estado* (p.73-78) trata rapidamente sobre a tensão entre a razão católica de estado e o maquiavelismo. Há ainda um estudo sobre a simbolização (p.78-86), um sobre o estilo (p.86-91), e outro sobre as refundições da obra (p.13-26), sendo portanto uma das edições mais completas da obra publicada até hoje.

Sobre o tema da razão de estado, os artigos de Peláez (2003) e Cuervo (2020) aprofundam aquilo que os críticos do XX começaram. Peláez (2003) nos mostra como a ideologia cristã da Espanha seiscentista se apropria, ao fazer uso do anacronismo, da narrativa velho testamentária para se fortalecer, enquanto Cuervo (2020) aprofunda-se nos textos políticos do XVI e XVII para nos mostrar que os personagens como Absalão e Amón têm finais trágicos pois se aproximam da característica do tirano maquiavélico que põe seus desejos a frente da moral e da virtude, incapazes de controlar a própria paixão, ou seja, o oposto do príncipe exemplar idealizado pela razão de estado católica.

Por fim, reduzindo em muito a crítica escrita no século XXI, menciono a mais recente edição crítica de *Los Cabellos de Absalón*, publicada em 2024, feita por Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Nela além do texto de *Los Cabellos de Absalón* ser antecedido por vários estudos críticos, ele é editado com os textos das entremeses representadas nos intervalos dos atos da obra principal. O principal aporte à discussão crítica da obra é a defesa de uma hipótese sobre a questão da autoria e da transmissão da obra segundo a qual o texto de Calderón teria sido interpolado por uma companhia de teatro e não pelo dramaturgo. A consequência da defesa dessa hipótese é a fixação de um novo texto final de *Los Cabellos de Absalón*. Os estudos que acompanham a edição buscam, sobretudo, a responder o que haveria no ato perdido e a reforçar a hipótese referida. O objetivo de López-Vázquez com sua edição crítica é a fixação de um texto depurado das deturpações de transmissão. Ele busca oferecer um texto próximo, ainda

que inevitavelmente incompleto, daquela primeira redação “primitiva”. Assim, a edição crítica de *Los Cabellos* feita por Evangelina Rodríguez Cuadros possui 3231 versos e a de López-Vázquez 2297. Resumindo bastante, a diferença entre os dois textos fixados é que o de Evangelina possui o segundo ato atribuído a Tirso e o de López-Vázquez não o possui.

1.4 — Jonadab como agente cômico.

O objetivo desse texto é compreender a função de Jonadab, o agente cômico da tragédia *Los Cabellos de Absalón*, a partir da análise das características da fala do personagem em diferentes situações. Buscar-se-á descrever as estratégias e mecanismos que o autor emprega com a finalidade de gerar os diversos efeitos humorísticos e compreender sua função em cada cena. Finalmente, depois de analisar as intervenções de Jonadab, concluirei com um intento de resposta à pergunta: qual é a função da comicidade efetuada por Jonadab em *Los Cabellos de Absalón*? Tomarei como referência teórica para a análise conceitos sobre o cômico e o humor de tratados clássicos e contemporâneos: Aristóteles (1974), Cícero (2002), Freud (2017), Bergson (1983) e Critchley (2010).

Jonadab representa o tipo literário do gracioso. Convencionalmente, no teatro áureo, o gracioso atua fazendo contraponto ao discurso sério do cavaleiro ou do galã. Diz Ignacio Arellano que o gracioso: “opone una visión del mundo grosera y materialista explícitamente dicha a la idealización” (Arellano, 2012, p.128) “utilizando un estilo bajo, "burlesco", en contraste con los demás personajes, los discretos, que hablan en un estilo serio, elevado” (ibid., 2012, p.457). Também observamos com frequência nas palavras do gracioso o uso do recurso da agudeza (recordemos que a agudeza, como afirmam poetas como Marino e tratadistas da época como Gracián, tem como um dos propósitos causar maravilha: gerar prazer, mas um prazer de origem intelectual, tecido pela engenhosidade, que é a faculdade responsável por identificar de maneira perspicaz similitudes entre elementos que naturalmente estão distantes, como na metáfora⁷)

Amón.	Oye, que hay aquí serranas.
Jonadab.	Y no de mal talle y brío. (vv. 1658-1659).

Dado que o tipo do gracioso tende ao fisiologismo hedonista, Jonadab não poderia deixar de ser jocoso neste sentido específico. Por isso, o prazer gerado por esse tipo de riso tem conotações de baixeza moral, de quem não se importa demasiado com os códigos espirituais associados ao estamento superior (sobre o riso e o baixo corporal, Bakhtin expôs bem seus fundamentos que servem para caracterizar aos muitos graciosos do teatro áureo hispânico).

Essa busca pelo riso poderia ser pensada a partir do “princípio do prazer” (Freud, 2014, p.123) freudiano, como um universal antropológico, que interpreta a busca pelo prazer a partir

⁷ Enquanto o engenho detectaria semelhanças, o juízo seria a faculdade responsável por detectar as diferenças.

de um comportamento instintivo que proporciona alívio *contra e para* suportar a violência da realidade. Uma realidade que, para o gracioso, sempre resulta adversa: observando o contexto que rodeia Jonadab, vemos que apesar dele ser sobrinho de David, o rei, em comparação com os personagens que o rodeiam —os filhos da David e os altos mandos de sua corte— Jonadab ocupa claramente uma posição inferior, subordinada.

Portanto, antes de adiantar uma resposta à hipótese da pergunta levantada anteriormente, analisarei a seguir algumas intervenções de Jonadab e as vincularei a certos conceitos que a preceptiva clássica utilizava para caracterizar o fenômeno cômico.

I. Turpitude et deformitas

Como primeiro caso, veremos um modo clássico de alcançar a comicidade: por meio do feio, do torpe, do disforme. Trata-se de uma teoria presente na *Poética* de Aristóteles (p.142), retomada por Quintiliano (2015, p.467) e Cícero (2002, p.310), em que se afirma que é risível tudo aquilo que é incongruente. Em outras palavras, é risível tudo aquilo que ao distanciar-se de uma expectativa padronizada de harmonia e equilíbrio, gera um choque surpreendente pelo dissímil e irreconciliável da forma, seja imagem ou conceito. Por exemplo, no último ato de *Los cabellos de Absalón*, Jonadab, durante um aparte, faz bromas contra Teuca quando ela vai disfarçada falar com o rei David com o objetivo de convencê-lo a perdoar Absalão pela morte de Amón:

Jonadab.	(Aparte.) (Bien alabarme puedo de haber tenido a ratos lindo miedo: que como el de agora, yendo con esta antípoda de aurora, jamás le he de tener ni le he tenido.)
Teuca.	¿En qué vas, Jonadab, tan divertido?
Jonadab.	¿Yo divertido? En nada. (Aparte.) (Pues es ir con el diablo a camarada.) (vv. 2362-2369).

Jonadab lança ataques dirigidos à cor de pele e ao rol de Teuca: negra e profetiza, respectivamente, por meio da metáfora “antípoda de aurora” e por sua associação com o diabo: “pues es ir con el diablo a camarada”. Esses insultos estão em consonância com a teoria da incongruência mencionada anteriormente: Jonadab assinala as dissonâncias internas e externas que Teuca possui em relação ao padrão social. Dado que se trata de um aparte, é bastante seguro afirmar que era causa de riso para o público.

II. Riso frente a Dor

Como foi dito, o apego material é próprio da convenção que define o tipo do gracioso. Essa ideia se manifesta em Jonadab, por exemplo, através do uso excessivo do verbo “comer” e do frequente emprego de metáforas gastronômicas por parte do personagem:

Jonadab. Príncipes, alto, a comer. (vv. 1763)

Essa característica alcança seu ponto culminante quando, no primeiro ato da tragédia, Jonadab não só sugere a Amón que tome Tamar por meio da força, senão que, pior ainda, o faça de maneira perversa utilizando um tom de burla/sarcasmo.

Jonadab. Yo, que coma, y aun de todo,
le estaba ahora diciendo.
Pero no me entiende (v. 643-645).

Neste segundo fragmento observamos a presença polissêmica do verbo “comer”, o que gera uma ironia que provavelmente só provocaria riso no próprio Jonadab. Ouso crer que aqui o riso se vê impedido porque o espectador sente repulsão ante a falta de compaixão em relação a Tamar, expressada por Jonadab.

Aqui ocorre o que, seguindo a tradição antiga, Aristóteles menciona na Poética: “Pois o risível é um defeito e uma fealdade que não causa dor nem ruína” (p.142). Essa produtiva ideia foi retomada por Cícero, Quintiliano e os tratadistas do século XVII. Segundo eles, o risível não deveria provocar dor nem ruína. Na situação descrita, o riso não se concretiza no público porque o espectador sente empatia por Tamar e repugnância por Jonadab. Certamente, esse feio defeito que move o riso espirituoso, ao causar dor em um personagem inocente moralmente como Tamar, bloqueia a liberação do prazer associada ao riso, conforme explicação posteriormente Bergson (1983, p.67) e Freud (2017, p.195) com seu argumento dos afetos.

III. Economia das Emoções

Seguindo os desdobramentos do verbo “comer”, mas gerando um efeito diferente, ao final da obra, vemos a Absalão perder o controle de seu cavalo, enroscado pelos cabelos nos

galhos de uma árvore, a ponto de ser assassinado. Ante essa situação, Joab, Ensay e Teuca reagem com seriedade. Jonadab, o quarto personagem a reagir à imagem de Absalão em tal situação, diz o seguinte:

Jonadab. Bellotas de aquesta encina
 no comeré, aunque soy puerco (vv. 3173-3175).

A broma fora de lugar que faz Jonadab pode ser interpretada através da teoria da economia de emoções, ou teoria do alívio, associada a Freud (2014, p.123). Com esse mecanismo, o gracioso evita gastar energia emocional com o sofrimento. Assim, protege-se da realidade adversa estendendo, por meio da comicidade, seu próprio prazer e, neste caso específico, quiçá também o do público.

Para o público, o riso não se vê bloqueado pela compaixão, como no caso apresentado anteriormente. Agora, de maneira inversa, será a repulsão que permitirá a liberação do riso, pois o espectador que não esteve de acordo com as ações desmedidas de Absalão em sua busca de poder irá rir junto a Jonadab. Como em todo riso subjaz um juízo sobre o objeto risível, a virtude ofendida por Tamar não pode gerar o prazer do riso, de maneira diferente, a traição homicida de Absalão, que mediante a agudeza jocosa e grotesca de Jonadab libera uma espécie de justiça poética.

IV. Humor e Superego

No quarto caso, que inclui vários exemplos, se chega ao riso porque Jonadab, consciente de seu desvio comportamental e da adversidade de sua situação, saca da sua própria desgraça um motivo de celebração burlesca: faz humor sobre si mesmo e sobre sua condição de fiel oportunista alheio por completo ao valor da lealdade:

Unos. Viva David!
Jonadab. David viva!
Otros. Viva Absalón!
Jonadab. Viva y reine.
 Que yo no pienso matarme
 porque viva aquél ni éste. (vv. 2875-2881)

Outro exemplo vemos quando Jonadab, de forma metateatral, adverte que ao tipo que ele mesmo interpreta, o gracioso”, não é permitido a sensatez:

Jonadab. No está en mi mano ser cuerdo. (vv. 287)

Ou quando condenado à morte por Tamar, diz:

Jonadab. Yo fui un criado, usé de mis marañas,
pero ya un santo soy. (vv. 2394-2395)

À diferença do chiste, que gera prazer por meio da agressão, o humor, qualificado por Freud como rebelde e libertador (1992, p.58) é a terceira via criada pelo superego para se preservar o ego (sendo as outras vias a mania e a melancolia). O humor não fere o outro, se dirige contra si mesmo. Humor gerado por um superego que não julga o ego, mas que o consola. Superego que nas palavras de Simón Critchley: “se converteu em um pai sábio e generoso, embora de maneira lenta” (2010, p.136).

Conclusão

É destacável que em nenhum momento Calderón faz com que riamos de Jonadab, exceto quando ele mesmo deseja que riam dele, tal como o último caso que vimos. Se isso ocorre, deve-se precisamente a sua consciência de si como agente cômico. Justamente porque Jonadab não ignora os aspectos detestáveis de seu caráter e de suas ações, e pelo uso da técnica da autopromoção através de falas ridículas e amorais, quando Jonadab faz rir, jamais se ri contra ele, senão com ele. Jonadab é o oposto ao caráter cômico que Bergson (1983, p.17) definiu como aquele que é motivo do riso alheio por carecer da consciência do papel que desempenha. Também é o oposto a aquele que se fecha em seu próprio espaço e em suas próprias regras, como um autômato ou um sonâmbulo, e se aliena da realidade adversa que o rodeia, como dom Quixote. Jonadab, para quem a realidade não é menos adversa, reage de outro modo: de maneira líquida, flexível, autoconsciente e autoparódica.

Nesse sentido, o riso já não é somente um dos recursos que Jonadab utiliza para buscar prazer pessoal. É algo mais: a capacidade de agenciar a comicidade assegura sua permanência no meio aristocrático do qual não participa plenamente por não ser filho de David. Assim, o fazer rir, unido à engenhosidade, à agudeza e à astúcia, é o que garante sua participação nessa alta corte. Ao utilizar os ardis da comicidade, Jonadab consegue circular, e que lhe tolerem, em espaços nos quais, sem ela, não poderia justificar sua existência. Terminei esse estudo citando o que o professor Zamorano disse em uma de suas classes sobre os graciosos de Calderón: “A comicidade é uma argucia da inteligência subalterna para sobreviver em um entorno hostil”.

Capítulo 2

2.1 — Das traduções de Calderón de la Barca feitas no Brasil durante o século XX e XXI.

Apresentarei a seguir uma análise das traduções em verso das obras de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) publicadas no Brasil durante os séculos XX e XXI. São cinco as traduções que se adequam a esse recorte, a saber: a de João Cabral de Melo Neto, do auto *Os Mistérios da Missa* (1963), a tradução de Maria de Lourdes Martini do auto *O grande teatro do Mundo* (1988), a feita por Renata Pallottini, do drama *A Vida é Sonho* (1992), a tradução de Newton Cunha novamente do drama *A vida é Sonho* (2012), e por último a tradução da peça breve *As Carnestolendas*, feita por Silvia Cobelo (2020), totalizando 5 traduções de 4 obras únicas. O objetivo do estudo é detectar consonâncias e dissonâncias entre o discurso dos tradutores sobre a tradução e a tradução em si.

O auto “Os Mistérios da Missa”, por João Cabral de Melo Neto (1963)

Das cinco traduções que serão analisadas, a única que possui fortuna crítica é a de Cabral. Entretanto, dentre as cinco traduções, a de Cabral também é a única que não temos nenhuma palavra do tradutor. Começo, portanto, minha análise dialogando com o único trabalho que até hoje se voltou para a tradução de Cabral: o artigo de Philippe Humblé publicado no ano de 1987, *João Cabral de Melo Neto, traductor de Calderón de la Barca*. Uma vez que o tradutor não diz nada sobre a tradução, em seu artigo Humblé pretende apontar as mudanças que Cabral fez em relação ao texto de partida com a finalidade de através da comparação descobrir as intenções de Cabral com a tradução (Humblé, p.41, 1987).

Ao longo do texto, Humblé fará algumas afirmações à volta das características da tradução de Cabral: 1) que a tradução “respeto la trama general” (*ibid.* p.41), 2) que “respeto también la forma métrica y el tipo de versificación.” (*ibid.* p.42), 3) que “es cierto que faltan en la traducción unos sesenta versos, pero el traductor inventó otros.” (*ibid.* p.42), e 4) que a mudança fundamental que o texto de Cabral tem em relação ao texto de Calderón está no uso da linguagem coloquial e no distanciamento do divino: “Los cambios que introduce João Cabral alcanzan precisamente esos dos rasgos particulares: el lenguaje y la manera como se encara lo

religioso. En la traducción se usará un lenguaje coloquial y se acercará lo divino." (*ibid.* p.42). Por fim, Humblé termina o texto asseverando que João Cabral, através dos procedimentos que utilizou, intentava uma “brasileñización” (*ibid.* p. 44) do auto calderoniano e para apoiar sua asserção cita passagens de *Raíces do Brasil* nas quais Sérgio Buarque de Holanda afirma que os brasileiros tratam com intimidade e proximidade as divindades (*apud.* p.138-141), dando-nos a entender que na prática tradutória Cabral ecoaria essa suposta marca da identidade brasileira definida pelo sociólogo. A seguir, analisarei as afirmações e os argumentos de Humblé, ora concordando ora discordando deles. Conforme teço o diálogo com o trabalho de Humblé, farei apontamentos e acréscimos.

Começo a partir da quarta afirmativa de Humblé, na qual o autor afirma que a mudança fundamental que Cabral faz em relação ao original é o uso da linguagem coloquial e o distanciamento do divino. Para sustentar sua afirmação sobre a linguagem coloquial, Humblé destaca alguns procedimentos de Cabral: “el uso sistemático de la abreviación ‘pra’ en vez de ‘para’ se refleja también en el vocabulario y en los giros.” (*ibid.* p.42). Outro procedimento que Cabral utiliza, segundo Humblé, para criar uma linguagem coloquial é o da “concretización de lo abstracto” (*ibid.* p.42) por meio da substantivação de adjetivos e da transformação de substantivos abstratos em verbos. Segundo Humblé, tal procedimento é “gusto de las massas”. Já para sustentar o distanciamento do divino, também Humblé destacará, sempre a partir de exemplos, os procedimentos de supressão das maiúsculas em palavras como “Piedade” e “Glória”, que são traduzidas por minúsculas pelo tradutor, e também o uso de adjetivos concretos por Cabral, como no caso de adjetivação da Sabedoria que em Calderón é uma “divina belleza”, mas em Cabral uma “radiante beleza”, em vez de adjetivos abstratos tal como vemos no original.

Quanto ao processo de concretização dos abstratos, devemos ter em conta que Cabral intensifica um procedimento que é próprio do auto sacramental. Os autos têm como recurso estruturante a alegorização. E é próprio da alegoria a materialização daquilo que é gasoso justamente para que o público melhor possa visualizar os ensinamentos da igreja. Sendo assim, o recurso da concreção de abstrações utilizado por Cabral não parece ter como fim a brasileirização do texto, tal como Humblé coloca, mas sim a fidelidade procedural em relação ao original. Também não convence o argumento do uso da linguagem coloquial, que Humblé utiliza para justificar a “brasileñización” do texto de Calderón: Cabral flexiona os verbos da segunda pessoa do plural: “Os que então houverdes crido” (p.94), bem como utiliza colocações pronominais pouco usuais: “Dir-te-ei todo o ocorrido” (p.85) e, de modo geral, não contrai, tal

como Humblé afirma, a preposição ‘para’ em ‘pra’. Vejamos a seguir, por um rápido levantamento, como a afirmação de Humblé “el uso sistemático de la abreviación pra en vez de para” (p.42) está errada: por várias vezes vemos a preposição ocupar duas sílabas tanto na grafia como na enunciação: “que importância para mim” (p.35), “para as suas profecias” (p.62), “para mostrar dessa forma” (p.68), “da luz e para o efeito” (p.70), “tão só para dar-te exemplo” (p.78), “E para mais assombro” (p.88), “mas para que estou a repetir” (p.90), “consumado na cruz para vencer-te” (p.90), “ireis para onde e sempre” (p.94). Há casos em que se permite dupla enunciação: “Sim, para que eu me convença” (p.77). E, finalmente, há casos em que Cabral contrai: “pra que vejas os caminhos” (p.26), “pássaros pra mim cantavam” (p.34), “Orai, Irmãos, pra que seja” (p.78), “pra tua imaginação” (p.81). Por último, não convence o argumento do distanciamento do divino: Cabral não efetua esse distanciamento tanto quanto poderia, caso distanciar-se do divino fosse um objetivo consciente do tradutor: Cabral utiliza a maiúscula em diversos momentos, por mais de duas dezenas de vezes: “é preciso venerá-Lo” (p.36) e na mesma página: “precisas Lhe oferecer.” (p.36).

Entretanto, Humblé tem razão ao apontar que o texto de chegada respeita a trama original e também que Cabral acrescenta alguns versos e omite outros versos. Só que Humblé se equivoca quando afirma que a versificação do original é seguida por Cabral: já a primeira rima do auto, “ella” (v.2) e “media” (v.4), é ignorada pelo tradutor:

Todo el año voy a misa
e yendo y viniendo a ella,
al cabo del año no
sé de la misa la media.

O ano inteiro vou à Missa,
mas nem por ir o ano inteiro
acabo por conseguir
entender metade dela.

E muitas outras rimas não serão seguidas por Cabral. Acrescento, portanto, como característica da tradução de Cabral a não tradução de rimas. E acrescento também o aumento e a diminuição de alguns versos: no texto de Cabral certos versos possuem ora sílabas a mais, ora sílabas a menos em relação ao texto de partida. Por exemplo, vemos um hexassílabo: “foi o nome que deram”, onde deveríamos ter um heptassílabo: “mi nombre dije, fue fuerza” (v.6). Pelos exemplos de inconstância rímica e métrica vistos acima, podemos dizer então que uma das características da tradução de Cabral é a versificação oscilante, contradizendo o segundo ponto de Humblé. Esse acúmulo de asserções que não se verificam no texto de Cabral, que são equívocos da interpretação de dados factuais, invalidam a asserção final de Humblé, porque a base de seu argumento está no uso da linguagem coloquial e no distanciamento do divino, que não se verificam na tradução. Humblé coloca a tradução de Cabral sob uma camisa-de-força

para chegar em sua conclusão e citar Sérgio Buarque de Holanda. A mesma camisa que Sérgio Buarque de Holanda colocou no “povo brasileiro” ao reduzir a manifestação religiosa do povo a um lugar comum. Penso que Humblé não investiga aquilo que junto ao texto deveria ser investigado caso quisesse de fato se aproximar das intenções do tradutor: documento da publicação, da coleção e da editora que publicou a tradução. Penso que para além dos procedimentos linguísticos seria preciso investigar o contexto material e político que possibilitou a tradução.

Olhemos agora para como Cabral lida com algumas figuras sintáticas características do texto de Calderón. No trecho a seguir há uma figura de paralelismo sintático, que Calderón usa com a finalidade de intensificar o enunciado:

Bien villano el traje muestra
mi rustiquez y este velo
mi ceguedad. Qué tinieblas
tan pavorosas me ciñen,
tan horrosas me cercan!

Meu traje muito bem mostra
como sou rude e grosseira
e esta venda indica a noite
em que me debato cega.
Ah! como são pavorosas
essas trevas que me cercam! (p.25)

Como se lê, Cabral nega a figura presente no material de partida ao de chegada, e ao mesmo tempo acrescenta no material de chegada um verso que contém uma imagem que não está no texto de partida: “em que me debato cega” (p.25). Nesse mesmo trecho, os cavalgamentos que faz Calderón são seguidos pelo brusco ponto final no meio do verso. Em Cabral, por outro lado, os cavalgamentos e as cesuras não são seguidos e a compreensão é muito mais fluida.

Mas Cabral também se utiliza das repetições com finalidade de intensificação emotiva, mesmo quando elas não estão no texto de Calderón:

Las plumas de mi tocado
son aquí exteriores muestras
que solo dicen lo real
de mi física presencia

As plumas do meu cabelo
estão aí pra que entendas
minha presença real,
minha física presença. (p.28)

Assim, podemos dizer que, mesmo quando Cabral desvia do original, ele utiliza o arsenal procedural da época de Calderón. Prova disso é que notamos a presença de recursos característicos de Calderón mesmo quando eles não são usados por Calderón. Prova disso também é o acréscimo da imagem mencionada acima que não figura no texto de partida “em que me debato cega” (p.25) que está de acordo com a importância que o século XVII dá para a visão acima dos outros sentidos, estando também de acordo com as características do gênero.

Cabral não abdica de traduzir o código formal do texto de partida, mas nos momentos de escolha entre manter a convenção formal ou a convenção da mensagem prefere manter a fluidez narrativa. Isso fica claro se analisarmos o exemplo abaixo:

Y eres tú, dime, el que trae testimonio de todo eso? Que muy cierto no será, si tú lo traes de ti mismo y tú solo me lo dices.	E és tu mesmo quem garante a verdade do que dizes? Não mereces muita fé se és tu mesmo a testemunha de tudo o que dizes que és. (p.56)
--	--

Por exemplo, a reordenação sintática tornada mais simples e direta, unida ao abandono de certos recursos de condensação, como a elipse, e o uso de um esquema não padronizado de rimas no lugar da monorrima em e-o, são recursos que aumentam a fluidez narrativa do trecho acima. Talvez essa busca pela fluidez seja o que motive Cabral a remover grandes pedaços do original, tal como o seguinte:

y entre el que sabe e ignora
solo halló una diferencia
el Ecclesiastés diciendo
que el que sabe en la derecha
mano tiene el corazón
y el que no sabe en la izquierda,
dando a entender que del alma
igual es la suficiencia;
sino que la ponen unos
donde puedas usar de ella
àgilmente y otros donde
se la embargue la torpeza
del ocio, significando
del que sabe y del que yerra
torpeza y agilidad
en la diestra y la siniestra.

Ainda que o tradutor tome muitas liberdades, o resultado final é uma tradução que dá ao leitor um texto e uma imagem que correspondem às convenções do original.

O Auto, “O Grande Teatro do Mundo”, por Maria de Lourdes Martini (1988).

A segunda tradução é a de Maria de Lourdes Martini. A tradutora fala brevemente sobre suas intenções na apresentação de sua tradução do auto sacramental *El gran teatro del mundo* publicada em 1988 pela editora Francisco Alves:

“A tradução se destinava à leitura de alunos dos cursos optativos de literatura espanhola na Universidade Federal do Rio de Janeiro, alunos que não estudavam o espanhol. Pensando neles e nas suas dificuldades de leitura na língua estrangeira tentei construir o tom e o clima de um texto, tal como seria em português um texto contemporâneo ao de Calderón. Daí, o léxico e a estrutura sintática fortemente marcados como de época.” (1988, p. 9).

Maria de Lourdes declara então que sua intenção é “reconstruir” o “tom” e o “clima” do texto de partida de modo que sua tradução soe “em português” como “um texto contemporâneo ao de Calderón”. Na sequência, ela mesma avalia que o “léxico e a estrutura sintática” de sua tradução são “fortemente marcados como de época”. Comparemos as palavras acima com os versos de abertura da peça:

Hermosa compostura	Formosa compostura
de esa varia inferior arquitectura,	dessa vária inferior arquitetura,
que entre sombras y lejos	que, entre sombras distantes,
a esta celeste usurpas los reflejos,	a esta celeste roubas seus brilhantes,
cuando con flores bellas	quando com flores belas
el número compite a sus estrellas,	o número compete com as estrelas,
siendo con resplandores	sendo, com resplendores,
humano cielo de caducas flores.	humano céu, pois de caducas flores.
Campana de elementos,	Campanha de elementos,
con montes, rayos, piélagos y vientos:	com montes, raios, pélagos e ventos:
con vientos donde graves	com ventos, onde graves
te surcan los bajeles de las aves;	e ágeis te sulcam os baixéis das aves;
con piélagos y mares donde a veces	com pélagos e mares, onde frotas
te vuelan las escuadras de los peces;	de peixes vão por águas tão ignotas;
con rayos donde ciego	com raios, onde rouco
te ilumina la cólera del fuego;	te ilumina com ódio e fogo louco;
con montes donde dueños absolutos	com montes, onde donos absolutos
te pasean los hombres y los brutos:	te passeiam os homens como os brutos:
siendo, en continua guerra,	sendo, em contínua guerra,
monstruo de fuego y aire, de agua y tierra.	monstro de fogo e ar, e de água e terra. (v. 1-20)

Vê-se que Maria de Lourdes Martini mimetiza cerradamente em cima da superfície de chegada as convenções da superfície de partida: a silva de rimas pareadas e consoantes, que inicia o texto original, é seguida de perto em seu trabalho; do mesmo modo, ela segue de perto o recurso de distribuição e recolha dos substantivos “montes”, “rayos”, “piélagos” e “vientos”; segue de perto paralelismos, repetições e simetrias, muito frequentes em Calderón. Entretanto, quando a rima em espanhol não é dada de graça, isto é, quando as palavras finais dos versos em espanhol não possuem equivalentes fonético-semântico em português, quem paga pela preservação da rima consoante é não só a semântica, mas também a estrutura sintática, tal como vemos na cúspide dos versos 16 e 17 do trecho acima: as palavras “rouco” e “louco” traduzindo “ciego” e “fuego”: nesse exemplo, para que se cumpra o objetivo de manter a rima consoante, modifica-se o conteúdo semântico do trecho. Vemos também a cadência rítmica do verso ser deixada de lado para que se mantenha a rima: “con vientos, donde graves/ te surcan los bajeles

de las aves” traduzido por “com ventos onde graves/ e ágeis te sulcam os baixéis das aves” (v. 11-12).

Nesse trecho vê-se como a sintaxe é complicada para que se efetue a rima consonante: “hoy, de un concepto mío/ la ejecución a tus aplausos fio” torna-se “hoje, de um meu conceito/ a execução em tuas mãos eu deito.” (v. 38-39): a fluidez narrativa é interrompida pelo hipérbato violento “um meu conceito” que se acumula ao hipérbato do verso seguinte para que se preserve a rima consoante entre “conceito” e “deito”. Noutro caso, a supervalorização da rima faz com que o verso “Qué pides tú, di, grosero?” (v. 549) seja traduzido por “Que pedes tu, tão sem esmero?” (v. 549), no qual “grossero” é traduzido por “sem esmero”, e a informação semântica do verbo no imperativo é removida.

Outra intenção de Maria de Lourdes declarada no prefácio, a de fazer com que seu texto se pareça contemporâneo ao de Calderón, também é responsável pela geração de conflitos entre sua teoria e sua prática, tal como vemos no fragmento em que “amante cruel” (v. 565) é traduzida por “amante novel” (v. 565). O uso do arcaísmo “novel”, não motivado pela rima, tampouco pelo texto de partida, não condiz com a intenção da própria tradutora de traduzir o “clima” e o “tom” do texto do original, ainda que a tradutora declare querer que sua tradução soe como um texto contemporâneo ao de Calderón, porque ao traduzir a palavra “cruel” por “novel” força-se no texto de chegada um arcaísmo inexistente no texto de partida. Essa quebra de “tom” causada pelo uso de um arcaísmo não motivado pela rima, nem pelo texto de partida, ocorre também nos versos: “Qué haré yo para ostentar/ mi riqueza?” (v. 805-806), traduzidos por “Que farei por ostentar/ tanta riqueza” (v. 805-806): aqui, a preposição “para” é traduzida pela preposição “por”. Em ambos os casos, a tradução literal seria mais adequada, contudo força-se o arcaísmo para satisfazer uma exigência prévia, feita antes e fora do ato tradutório, de manter um suposto léxico de época, exemplo de quando a teoria subordina a prática.

A supervalorização da rima também afeta a declarada intenção de seguir de perto o léxico do texto de partida: “Qué haré yo para emplear / bien mi ingenio?” (v. 733-734) se torna “Que farei para empregar/ bem meu ser?” (v. 733-734), em que se omite a palavra-conceito “ingenio”, palavra fundamental para o léxico seiscentista. Essa supervalorização da rima se verifica em outros versos ao longo da tradução, principalmente nos trechos em que Calderón utiliza a décima. Décima que é a estrofe mais trabalhosa de se traduzir por conta do curto espaço de trabalho do heptassílabo e pela grande quantidade de rimas:

Autor mio soberano
a quien conozco desde hoy,

Autor soberano meu,
a quem por tal grato sou,

a tu mandamiento estoy
 como hechura de tu mano,
 y pues tú sabes, y es llano
 porque en Dios no hay ignorar,
 qué papel me puedes dar,
 si yo errare este papel,
 no me podré quejar de él,
 de mí me podré quejar.

a teu mandamento estou
 como obra de um gesto teu;
 e pois tu sabes, não eu,
 que a Deus ignorar não vem,
 que papel a mim convém,
 se este papel eu errar,
 dele não vou me queixar,
 mas de mim, de mais ninguém. (v. 309-318)

Na décima acima, a supervalorização da rima consoante cria um texto de partida com diferenças significativas em relação ao texto de chegada: a informação semântica do verso 310 e depois dos versos 313 ao 318 é mais opaca que no original; no verso 312 remove-se a imagem que nos mostra precisamente uma mão para em seu lugar utilizar a abstração do “gesto”; acrescentam-se hipérbatos, como no verso 316, acrescentam-se elipses, como a do verbo em 318, e entre tudo isso espalha-se um ritmo truncado. Truncado porque omite cavalgamentos, aumenta o número de vírgulas e aumenta o número de conjunções, deixando exposto que toda a construção está pensada sob a tutela da rima. A essa altura fica claro que as obrigações de manter o esquema métrico e rímico são as prioridades absolutas da tradutora, pois para segui-las de perto deixa em segundo plano tudo aquilo que atrapalhe sua mimetização, mesmo a custo de tornar o sentido do texto de chegada mais opaco que o sentido do texto de partida:

Não é coincidência que seja justamente nos trechos em romance que a tradução de Maria de Lourdes se aproxime mais de suas intenções. No romance, sistema a-estrófico em que os versos ímpares são brancos, sem rima, e os pares são monorrímicos, o tradutor tem mais liberdade. Mas, ainda assim, mesmo nos trechos em que a estrutura dá mais espaço e maleabilidade para se trabalhar a rima, Maria de Lourdes toma decisões que vão contra suas intenções: “Para eso tengo ya/ mi lismonero mayor.” (v. 887-888), é traduzido por “Para isso tenho eu/ nomeado o esmoler-mor.” (v.887-888). Novamente, o uso do arcaísmo, “esmoler-mor” para traduzir “lismonero mayor”, não se justifica.

Outra característica da tradução de Maria de Lourdes é que nela vemos os provérbios e expressões idiomáticas serem traduzidos de maneira literal, assim, “El al fin se está en sus treces” (v.793) é traduzido por “Ele nos seus treze está” (v.793): por não buscar um provérbio equivalente em português gera-se uma opacidade na tradução que é resolvida pela tradutora através da feitura de uma nota de rodapé explicativa. Ademais, outra característica da tradução de Martini é justamente o uso das notas de rodapé: no total, há vinte e seis notas distribuídas pelos 1572 versos traduzidos; parte delas substitui a ida ao dicionário, outras são hermenêuticas e outras referenciais. De modo geral, suas notas não falam sobre o processo de tradução. Por fim, destaco sua preocupação em traduzir os modos de tratamento de jeito que reproduza a

hierarquia social daquela Espanha, prática que está em sintonia com sua intenção de manter o “tom” do original.

O que se pode afirmar a partir da leitura do texto de partida, do de chegada, das intenções da tradutora e da análise dos procedimentos empregados pela tradutora é que a tradução de Maria de Lourdes Martini tem como preocupação principal ser verso a verso, e a seguir a polimetria do texto de partida, mais do que preservar o “léxico” e a “estrutura sintática”, que declara em seu prefácio. Quanto ao “tom” e o “clima” aos quais a tradutora se refere, pelo vago dos termos, é difícil falar sobre, uma vez que o “tom” e o “clima” de uma obra são compostos por uma pletora de recursos nomeáveis. Desses recursos, Martini nomeia apenas o léxico e a estrutura sintática, mas sabemos que ela segue, sem nomear, e com mais rigor, o recurso métrico e rímico durante todo o texto. Metro e rima que são apenas alguns recursos responsáveis por formar o “tom” e o “clima” da obra. Portanto, o que caracteriza e diferencia sua tradução em relação a todas as outras que veremos aqui é a obstinada tentativa de reproduzir a polimetria do original.

O drama “A vida é Sonho”, por Renata Pallottini (1992).

É na edição fora de catálogo, publicada em 1992, onde podemos ler em *Sobre a tradução* as intenções de Renata Pallottini em relação a sua tradução. Entretanto, é através da conhecida edição, publicada pela editora Hedra desde 2007, que a maior parte do público brasileiro teve o primeiro contato com uma peça de Calderón. À primeira vista, é incompreensível a ausência na edição publicada pela editora Hedra do longo texto em que a tradutora, dramaturga e professora da Universidade de São Paulo, escreveu sobre a peça e sobre as intenções que tinha ao traduzi-la. Mais incompreensível ainda é notar que no lugar em que poderiam também estar o texto da tradutora há um outro texto, sem o dela antes ou em seguida. Só se compreende o apagamento das palavras da tradutora quando se nota que a editora Hedra vende o texto de Pallottini como se fosse uma tradução, ao passo que a tradutora nos diz expressamente que se trata de uma adaptação:

“Na adaptação, posso me permitir praticamente tudo, mas nunca trair o espírito do autor original, basicamente em suas ideias centrais, na razão pela qual esse homem, um dia, sentou-se para escrever uma obra.” (p. 95).

Por ser uma adaptação, fica implícito que grandes trechos do texto de partida são modificados, quando não ignorados, tal como vemos acontecer no texto de Pallottini.

Analisarei, portanto, apenas os trechos em verso. Mas, antes, olhemos o que diz Pallottini à volta de sua tradução, pois dentre todos os tradutores aqui analisados, ela é a que mais fala sobre suas intenções:

“Assim, minha primeira preocupação, quando comecei a traduzir, foi a de passar, com dignidade, para o português, um texto de alta qualidade, tanto dramática quanto literária, sem castrá-lo, mas também sem impor ao público vivo de uma arte viva duas horas de frustração.” (p.96)

“Procurei fazer com que o texto fosse passível de uma fácil dicção, que fluísse livremente no jogo entre os atores. Sabe-se que textos belíssimos, literariamente ricos, perdem-se quando são ditos em cena; aqui, tinha-se a oportunidade de experimentar; logo de início, pareceu-nos, por exemplo, que "hipogrifo", para o público atual, era palavra rara e, portanto, perdida pelo entendimento. O "hipogrifo" se transformou em "centauro", sem prejuízo do sentido e, creio eu, sem prejuízo do barroco que é o cerne da peça. Não se pode transformar um texto do Século de Ouro, um texto com mais de trezentos anos de idade, que corresponde a um período, a uma Idade, a um espírito, em brincadeira inconsequente, ainda que seja em nome da comunicação.” (p.97-98)

Como vemos, Pallottini traduz para o palco. Ela afirma, como se vê, que sua primeira preocupação ao traduzir foi manter a “dignidade” (p.95) do original sem “castrá-lo” (p.95). Procurava também dar ao texto uma “fácil dicção” (p.97). Pallottini também fala sobre uma busca por manter o “espírito” do original (p.96). Contudo, exemplos não são dados para que entendamos melhor o que significa na prática esses objetivos. O único exemplo dado é sobre sua escolha em traduzir “hipogrifo” por “centauro” para alcançar a “fácil dicção” no palco, pois, segundo ela, hipogrifo era uma palavra rara demais para seu público, defendendo, assim, que a transformação do hipogrifo em um centauro não gera “prejuízo do sentido” (p.98).

Na preocupação de Pallottini com o “sentido” ecoa sua outra preocupação: a de traduzir o “espírito da obra”. Sua preocupação com “sentido” e com o “espírito” é uma tomada de posição dicotômica. Em consonância, tais preocupações sintonizam-se com sua escolha prática de traduzir certos trechos da peça em prosa: só a tradução em prosa, crê certo grupo de tradutores, seria capaz de transmitir adequadamente a mensagem do original, seu espírito. Contudo, sua grande preocupação em atingir uma “fácil dicção” faz com que se simplifique a estrutura da sintaxe do texto de partida. Fica difícil, após tantas simplificações, não perceber que seu objetivo de manter uma “fácil dicção” entra em total conflito com seus outros objetivos: o de manter o “espírito da obra”, e o de não “castrá-la”:

“A solução que encontrei foi transpor a peça, que é toda feita em versos metrificados e rimados e com rima soante, para um texto final, parte em prosa e parte em verso, neste último caso metrificado e rimado de acordo com o original. A escolha dos trechos que deveriam ser mantidos em versos não foi aleatória. Inicialmente, foram mantidas assim as partes de verdadeiro conteúdo lírico, as mais subjetivas, de confissão, de perquirição interior. Também aquelas que, embora narrativas, perderiam muito com a mudança de estilo; há trechos que, tradicionalmente, ao longo dos seus mais de trezentos anos de vida, mantêm uma música e

um ritmo próprios. Também se conservaram em versos certos trechos que contribuíam para a criação de um clima de sonho (fundamento da peça), um clima de irrealidade, que servia ao texto e às intenções da direção.” (p. 96-97)

O argumento que Pallottini utiliza para defender a escolha dos trechos que serão em verso e os que serão em prosa é inteiramente subjetivo: como se explica a afirmação de que o galanteio de Segismundo (v.190-242) é possuidor de “verdadeiro conteúdo lírico” e o galanteio de Astolfo (v. 475-494) não, traduzindo o primeiro e reduzindo o segundo a poucas linhas de prosa? Contudo, analisemos o monólogo de abertura:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas,
te desbocas te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente
que arruga el sol el ceño de la frente.

Ah, centauro violento
que correste parejas com o vento!
Já que por estas penhas
te enfureces, arrastas e despenhas
fica-te neste monte
que eu seguirei sem ti a minha sorte!
Mal, Polônia, recebes
a um estrangeiro, pois com sangue escreves
sua entrada em tuas pedras
e aterras a quem chega em tuas terras!
Bem minha sorte o diz.
Mas quando achou piedade um infeliz?

Menciono duas modificações que Pallottini faz, que entram em contradição com a defesa do “espírito” que ela faz: em primeiro lugar, a interjeição “Ah” que não existe no texto de partida intensifica desnecessariamente a teatralidade da abertura. É significativo que tal interjeição passe a abrir a peça no lugar da palavra “hipogrifo”, que Pallottini exclui com as escusas que já vimos acima. De qualquer maneira, a crença de Pallottini de que o público desconheça um hipogrifo e conheça um centauro me parece muito questionável. Na “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo” de Lope de Vega, a poética de qualquer dramaturgo daquele tempo, Lope propõe que se evitem vocábulos esquisitos e cita como exemplo de tais vocábulos exatamente o hipogrifo e o centauro; ou seja, a palavra “centauro” é tão rara quanto a “hipogrifo”:

No traiga la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros. (Vega, vv. 264-268)

A rede semântica é completamente deteriorada por Pallottini, que exclui palavras significativas, quais: “labirinto” e “Faetonte”; exclui o metaforismo composto pelos epítetos que Rosaura dá ao seu cavalo. A tradutora remove também a imagem final que situa o monólogo de Rosaura. Tais mudanças não estão de acordo com o objetivo de Pallottini de manter o “espírito da obra”. Chama atenção, ainda, a decisão de modificar o trocadilho entre “pena” e “apenas”, utilizando outro bem menos eficaz feito com “terra” e “aterras”. Sobre essa mudança, Erik Cohen, no artigo “*Las traducciones al portugués de La vida es sueño*” sugere que há probabilidade de Pallottini ter feito a tradução de seus versos com apoio da tradução de *La vida es Sueño* feita por Orlando Neves, publicada somente em Portugal, em 1968.

Passando para uma breve caracterização da versificação do fragmento referido, vemos que a métrica segue o padrão da silva em rimas pareadas, mas Pallottini modifica a qualidade das rimas utilizando rimas toantes, além de simplificar a sintaxe. Já nos trechos em que o texto de partida está em décimas, estrofe de difícil tradução, Pallottini ignora o esquema rímico, e muda a qualidade das rimas. Será nos trechos em que o texto de partida está em romance, estrofe que mais dá margem ao tradutor, em que a tradução de Pallottini mais se aproxima de seu objetivo; só que são raros os trechos em romance que a tradutora vê “verdadeiro conteúdo lírico” e decide traduzi-los. Por fim, fica claro como a adaptação de Pallottini (vendida pela editora Hedra como tradução) entra em contradição com seus objetivos apresentados no texto *Sobre a tradução* (1992).

O drama “A vida é Sonho”, por Newton Cunha (2012).

Já a tradução de Newton Cunha é um grande projeto editorial que inclui em um só volume as traduções de várias peças de diversos autores do século de ouro espanhol. A intenção da tradução nos é dada no texto que abre o livro, “Nota da Edição”, assinado pelo tradutor Newton Cunha e pelo diretor da coleção Jacó Guinsburg, no qual lemos:

“A versão da editora Perspectiva teve o cuidado de manter-se a mais próxima possível do original espanhol, conservando, do ponto de vista formal, suas métricas e rimas. A intenção, e não podia ela ser outra, foi a de conservar e trazer para o leitor atual, na medida do possível, as características literárias e de pensamento presentes na criação barroca.” (p.10)

Mais importante do que destacar a intenção de seguir a métrica, a rima, e o pensamento do texto de partida, é destacar que tais intenções se assumem flexíveis se atentarmos ao “mais

próxima possível” e ao “medida do possível” declarados. Na prática, isso significa que as intenções de Newton Cunha terão certa maleabilidade, que essas intenções serão temporizadas. Para ver como o tradutor lida com suas intenções durante o fazer, analisarei o monólogo de Rosaura (v. 1-22), monólogo que abre a peça:

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas,
te desbocas te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la cabeza enmarañada
deste monte eminente
que arruga el sol el ceño de la frente.
Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas;
y apenas llega, cuando llega a penas.
Bien mi suerte lo dice;
mas ¿dónde halló piedad un infelice?

Hipogrifo violento
que parêlho correeste com o vento,
de onde raio sem chama,
pássaro sem matiz, peixe sem escama
e bruto sem natural instinto
ao confuso labirinto
nessas desnudas penhas te desembocas,
te arrasta e te despenhas?
Fica neste monte
onde tenham os brutos seu Faetonte,
que eu, sem mais caminho
que o que me dão as leis do destino,
cega e desesperada
descerei da cabeça emaranhada
deste monte eminente
que ao sol enrug a sua frente.
Mal, Polônia, recebes
o estrangeiro, pois com sangue escreves
sua entrada em tuas arenas
e apenas chega, quando chega, com penas.
Bem minha sorte o diz;
mas onde achou piedade um infeliz? (1-22)

Composto no texto de partida em silva de rimas consoantes pareadas, vemos que Cunha faz uma rima toante quando no original há consoante (v. 11-12); que ignora a rima dos versos 7 e 8; que faz um eneassílabo quando o texto de partida faz um hexassílabo (v. 5) aumentando o número de sílabas, e que faz um pentassílabo quando o original pediria um hexassílabo (v. 9) diminuindo o número de sílabas. Desta perspectiva, podemos fazer uma correlação com uma das traduções mostradas anteriormente: a maleabilidade que o texto de Newton Cunha tem em relação à forma do texto de partida faz lembrar a tradução de Cabral. No monólogo referido, a maior dificuldade para o tradutor estaria em manter a enumeração dos epítetos do cavalo de Rosaura: “hipogrifo violento”, “rayo sin llama”, “pájaro sin matiz”, “pez sin escama” e “bruto sin instinto natural” enquanto se segue a métrica e a rima do texto de partida, mas como Newton Cunha não acompanha as rimas nem a métrica de maneira cerrada, acaba ficando mais fácil de seguir as metáforas de perto e de manter assim a proximidade semântica entre o texto de partida e o de chegada. Assim, Cunha confirma o que colocou como sua intenção: a de “conservar para o leitor atual as características literárias” na “medida do possível” (p.10). Contudo, por vezes o ritmo do diálogo é negligenciado: podemos perceber que a tradução da fala de Rosaura segue

alguns padrões do original, mas poucos versos depois, sem justificativa, podemos notar uma sobra e depois uma falta na contagem silábica e na métrica em relação ao original que não são justificadas: quebra-se o padrão, e, logo então, sem mais, vemos o retorno ao padrão métrico e rítmico do original.

Volto-me para outra passagem, agora descritiva, e também enunciada por Rosaura para reaveriguar o que afirmei:

Rústico nace entre desnudas peñas	Rústico nasce entre fragais
un palacio tan breve	um palácio tão breve
que el sol apenas a mirar se atreve;	que o sol a olhar mal se atreve.
con tan rudo artificio	De tão rude artificio
la arquitectura está de su edificio	é a arquitetura deste edificio
que parece, a las plantas	que parece à sua planta,
de tantas rocas y de peñas tantas	que uma pedra a outra suplanta,
que al sol tocan la lumbre,	e que o sol toca com seu lume,
peñasco que ha rodado de la cumbre.	um penhasco rolado desde o cume.

(v. 56-64)

No fragmento acima vemos versos de seis, sete, oito, nove e dez sílabas, enquanto no original só há versos de seis e de dez sílabas, pois trata-se de uma silva. O efeito visual da descrição que faz Rosaura aparece reduzido no texto de chegada, pois há uma supressão semântica: não vemos a imagem das “desnudas peñas” nem das “tantas rocas y de peñas tantas” representadas no texto de partida. Efetua-se também uma simplificação sintática que reduz os vários braços da oração de partida, que no texto de partida vão se multiplicando conforme a intensificação emocional do personagem.

E se olharmos para o famoso monólogo de Segismundo composto em décimas (v. 2148-2187), já no fim do segundo ato, as práticas anteriores se confirmam, e se detecta mais claramente algumas adições de conteúdo semântico que não se explicam em relação ao texto original, nem se pensarmos em caso de alongamento motivado pela métrica:

y la experiencia me enseña	E a experiência, sem recato ou vergonha,
que el hombre que vive sueña	ensina que o homem que vive sonha
lo que es, hasta despertar	o que é, até despertar. (2155-2157)

À volta do texto, notamos ainda o uso dos arcaísmos: “volantim” (p. 707), “quem ma deu” (p.713), e de hispanismo em “alas” (p.705). Nota-se ainda a tradução literal do termo jurídico “ley del homenaje” (v. 432), que traduzido literalmente por “lei de homenagem” faz o leitor sentir a falta de nota de rodapé que cubra seu sentido, pois sem elas o segmento fica incompreensível, o que fere o declarado na intenção.

Por fim, pelas escolhas que o tradutor faz é possível afirmar que o código formal do texto de partida é colocado em segundo plano para que se traduza seu sentido. É importante

lembrar que dentro do “sentido” há as descrições, as imagens mentais, e, como vimos, elas muitas vezes são cortadas pelo tradutor. Assim, ainda que a imagem do texto de partida e as descrições não sejam completamente ignoradas, Cunha apenas se aproxima delas quando não afasta o texto de chegada do significado do texto de partida.

A peça breve “As Carnestolendas”, por Silvia Cobelo (2020).

A única entremez de Calderón que temos em português é *Las Carnestolendas*, traduzida por Silvia Cobelo e publicada em 2020 pela Editora Perspectiva em outro grande projeto organizado por Miguel Ángel Zamorano, na qual encontramos peças breves de diversos autores do Siglo de Oro traduzidas por diversos tradutores. O organizador é quem nos dá a pauta:

“Pretendeu-se, desde o princípio, que os tradutores e os revisores levassem em conta as características formais dos textos fontes, a singularidade de sua linguagem, o léxico, a organização sintática e as cadências rítmicas, sem esquecer o sentido, que nas interações dialogais do teatro vai atrelado à compreensão do comportamento dos *dramatis personae*. No diálogo do teatro, de forma evidente, revela-se que falar é uma forma de ação e, como tal, uma interação de condutas em situações comunicativas “reais” para as “pessoas” que falam na peça. Falar revela mundos individuais e sociais que devem ser captados pelos tradutores. Quando as falas possuem forma em verso acontece algo formidável: o grau máximo de artifício comunicativo – com rima, cômputo silábico e distribuição acentual – se expressa mediante uma aparente e espontânea naturalidade oral, criando esse efeito tão característico e denso de sonoridade e significado, música e conceito, unidos. Nesses casos também tentamos reproduzir os efeitos suscitados nos textos fontes e aproximá-los nas traduções sem fazer demasiadas concessões à tradução etnocêntrica, que trata de domesticar as estranhezas idiomáticas e culturais, tornando-as mais familiares à cultura do destino e atuando às vezes de maneira um tanto servil, procurando a todo custo a clarificação. A proximidade dos dois sistemas linguísticos envolvidos, espanhol-português, ajudou na tarefa; no entanto, cada equipe de tradutores, junto com cada tradutor particular, tomou suas decisões. O processo, em alguns casos, gerou múltiplas versões, que foram discutidas durante meses: quando as peças puderam repousar, como os vinhos, as revisões se prolongaram por um ou dois anos. (2020, p12-13)

Como veremos a seguir, a tradução de Silvia segue o princípio de estranheza buscado pelo organizador, ao mesmo tempo que toma particular liberdade. A principal característica da tradução de Silvia, e que distingue sua tradução das anteriores, é a proximidade sintática e léxica que seu texto trava com a sintaxe e com o léxico do texto de partida. Entretanto, sua escolha de não seguir a polimetria do texto de partida faz com que sua tradução se distancie do texto original, reduzindo o efeito de estranhamento. O resultado da leitura de sua tradução, ao ouvido,

é parecido com o que vimos ocorrer na tradução de Newton Cunha, irregular; e o resultado ao entendimento é o de uma sintaxe e um léxico estranhos, porque próximos do original. E, talvez ao contrário do que se espera, ainda que Silvia reproduza em seu texto as mesmas classes de palavras nas mesmas posições e com sentidos próximos, vemos um texto acabado que atinge um efeito muito diverso do de Calderón. Isso ocorre porque a sintaxe Calderoniana não funciona isoladamente: o encadeamento das palavras, do qual o leitor extrai o significado, possui ligação simbiótica com significantes que Cobelo não segue, como a marcação dos acentos, como o isossilabismo, como a melodia das rimas, dentre outros:

No hay quien no tema en las Carnestolendas:
 el capón tome muerte supitaña,
 el gallo ser corrido en la campaña,
 el perro, de la maza el desconcierto,
 las damas, de que el perro sea muerto,
 las estopas de verse chamuscadas,
 las vejigas de verse aporreadas,
 la sartén si su tizne alguno pringa,
 el agua que la sorba la jeringa,
 el salvado de andar siempre pisado,
 siendo a un tiempo salvado y condenado,
 Cercadas nuestras ganas estos días
 de ejércitos de mil pastelerías,
 y tal hambre en el cerco padecemos
 que hasta las herraduras nos comemos.

Não há quem não tema nas Carnestolendas:
 o capão, a tomar morte repentina,
 o galo, ser corrido na campina,
 o cão, da maça o desconcerto,
 as damas, de que o cão seja morto,
 as estopas, de se ver chamuscadas,
 as bexigas, de se ver aporreadas,
 o tacho, se seu tisne alguém untar,
 a água que a seringa juntar,
 o danado, de andar sempre pisado,
 sendo a um tempo salvo e condenado.
 Cercadas nossas ganas, esses dias,
 de exércitos de mil docerias,
 tal fome no cerco padecemos
 que até as ferraduras nós comemos. (vv. 52-65)

Silvia segue a ordem das palavras e busca seguir o léxico, só que não rima, nem metrifica. Se por um lado Silvia reproduz a acumulação de imagens que vemos no texto de partida, por outro, ela não as geometriza. O ritmo fica bem diferente do original. Outra característica da tradução de Silvia é a tradução literal de algumas expressões e provérbios, como no verso 106 em que a expressão "hombre de digo y hago" é traduzida literalmente por "homem de digo e faço". Seu léxico também causa certo estranhamento nos momentos em que escolhe traduzir literalmente certos verbos, substantivos e adjetivos que, embora dicionarizados no português, são raramente vistos em atividade na língua, como "rabia" (v.89), "ensarta" (v.115), "bochorno" (v.72), "pandorga" (v.287). Também vemos a criação de neologismos por parte da tradutora para emular o mesmo ato de criação de Calderón encontrado no texto de partida. Uma dessas invenções emuladoras é o neologismo "bordaricar" (v. 74) que Silvia cria, como explica em nota de rodapé (2020, p.234), a partir do neologismo "fregonizabas" (v.74) criado por Calderón. Silvia faz uso de notas de rodapé, mas não são notas que substituem a ida ao dicionário.

2.2 — Traduzindo uma tragédia de Calderón.

A seguir irei discorrer sobre alguns processos que pautaram a tradução de *Los Cabellos de Absalón*. Buscarei, ao longo do texto, mostrar por etapas 1) os pressupostos teóricos da tradução, 2) as intenções da tradução, e 3) as resistências que a plástica do material de partida manifesta quando se tenta continuá-la em outro material, e os instrumentos utilizados para esse procedimento. Também é objetivo deste texto, como se verá desenvolvido na seção de conclusão, defender o uso das notas de rodapé como sendo o lugar no qual o tradutor mostra aquilo que está por trás das tomadas de decisão claramente vistas pelo leitor na superfície bem acabada do texto de chegada: as marcas dos processos que ocorrem quando o tradutor se depara com as resistências que o material impõe. Assim, nas notas de rodapé estarão as marcas desse processo, inseparáveis do trabalho de tradução, resultantes de um conjunto de esforços tanto mentais quanto braçais (a cozinha do ofício: folhear dicionários, compor cadernos com os mais variados esquemas), que compõem o todo de qualquer tradução, mas que são apagadas, e que por estarem geralmente excluídas do produto quando acabado, fechado, pronto para o consumo, acabam contribuindo para o apagamento do tradutor e para que mais facilmente o subordine.

1. Pressupostos sobre os quais baseio a tradução.

Iniciarei falando sobre os pressupostos teóricos que pautam a tradução: que definem e são definidos tanto pelas intenções da tradução como pelas resistências que se apresentaram durante o ato tradutório. A escolha dos pressupostos sobre os quais baseio a tradução foi feita tendo como fundamento a observação e a experiência que tive ao traduzir de modo intuitivo trechos de algumas tragédias de Calderón. Inicialmente, através desses exercícios notei que o que me movia a continuá-los era uma novidade percebida, inicialmente, em relação à diferença desse teatro, que se utiliza intensamente dos recursos da poesia e da música, em comparação ao teatro de hoje. Mais tarde, tal percepção ganharia superfície após o contato com alguns textos teóricos, dentre os quais os de Antoine Berman em que se defende um tipo de ética da tradução estritamente ligada à letra: “O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado às letras da obra” (2007, p. 70); tal objetivo passa por “reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (2013, p. 95), tendo assim o tradutor dever de “abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (2013, p. 97).

Sabemos que o diálogo teatral do tempo de Calderón é todo composto em versos rimados e metrificados que compõem estrofes que vão da quintilha ao romance, da silva à oitava rima; sabemos também que nele a escolha das formas, resultado de uma convenção sempre mutável, está estritamente ligada ao conteúdo que o personagem transmite: “O tom para cada cena, a progressão das ações e sua inter-relação, deverão se ajustar ao metro apropriado. Esse aspecto doutrinal da comédia espanhola barroca levou ao estabelecimento duma correlação entre função comunicativa e tipo de metro” (Zamorano, 2019). Digo que está estritamente ligada ao conteúdo porque vemos no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) Lope de Vega dizer (em tradução de Wagner Monteiro (2022, p.49):

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas

Acomode os versos com prudência
aos assuntos de que vá abordando:
as décimas são boas para queixas;
o soneto está certo nos que aguardam;
as relações demandam os romances,
embora em oitavas luzam vivamente;
são os tercetos para coisas graves,
e para as de amor as redondilhas (v. 305-312)

E digo que a convenção é sempre mutável porque, se por um lado, Lope de Vega (2022, p.47) diz:

No traiga la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.

Não trava a escrita, nem a linguagem
ofenda com vocábulos estranhos,
pois, se há de imitar àqueles que falam,
não há de ser por Pancaias, por Metauros,
hipogrifos, semideuses, centauros. (v. 264-268)

Por outro lado, Calderón começa a peça barroca por excelência, *La vida es sueño* (1629), com uma silva cuja primeira palavra é justamente “hipogrifo”. Logo, é imprescindível, por parte do tradutor, a tentativa de colocar na obra de chegada as convenções da obra de partida, para que através do choque entre os diferentes mundos abram-se questionamentos sobre os valores estéticos e ideológicos dominantes, mostrando que esses valores dominantes são convenções que mudam ao tempo. Assim, a obra de partida passa a ser vista como um produto histórico: texto e imagem codificados. Essa atitude implica em colocar em segundo plano as dicotomias do discurso tradutório fundadas nas antinomias do *ut pictura poesis*, texto-imagem, forma-conteúdo, natureza-convenção, significante-significado, para que se possa pensar a tradução como o resultado, controlado pelo tradutor, da modulação de procedimentos de identidade e diferença em relação ao código da obra de partida. Tanto Hansen (2019, p.40) como Pécora

(2001, p.12), em suas análises das convenções formadoras das Letras brasileiras do XVII, apontam que uma das funções dos códigos artísticos historicizados era compor o decoro entre obra e público. Por isso, e em sincronia com o princípio ético de Berman, ao ignorarmos essas características da obra de partida, o tempo da obra é ignorado e ignora-se a diferença que a distingue e singulariza. Assim, ao olhar para o material de partida, o texto de Calderón, gostaria de visualizá-lo sob as convenções de sua época, e sob certos conceitos do XVII, como os de verossimilhança, agudeza, engenho, juízo, autoridade, decoro e emulação, que refletem a ideologia dominante desse tempo. Para isso, idealmente, é preciso que o tradutor coloque as convenções do original em sua tradução; na prática, frente às resistências materiais, o tradutor terá que modular o uso de seus recursos, ora mais domesticando, ora mais estranhando a obra de chegada, a depender da resistência material e das intenções que tem com a tradução. Assim, a dicotomia ahistoricizante significante-significado passa a ser pensada sob termos de identidade e diferença, que são definidos historicamente de acordo com a posição do tradutor.

Essa preocupação também foi motivada por conta do surgimento das IA's que traduzem. Diz-se geralmente que as IA's traduzem o conteúdo de maneira "fiel", mas que não traduzem a forma do texto de maneira "fiel". Por isso, é normal depararmos-nos com a afirmação de que as IA's traduzem o conteúdo, mas que são "incapazes" de traduzir a forma. Entretanto, pensando segundo os mesmos termos dicotômicos, é possível afirmar que na verdade as IA's preservam a essência do original e, ao mesmo tempo, renovam-lhe a forma. O que a dicotomia esconde é que não traduzir a forma pode não ser uma incapacidade ou uma limitação das máquinas, como se afirma frequentemente, mas sim uma escolha delas, seja essa escolha programada ou não em seus algoritmos. Por trás da discussão entre forma e conteúdo esconde-se sobretudo uma posição ideológica: o deliberado apagamento e domesticação que adentra (ou renova) o corpo da cultura estranha, transformando-o em um corpo familiar para cultura de chegada. Isso faz com que as traduções feitas por IA's possam ser classificadas como traduções culturais. Mas traduções culturais feitas para culturas maquínicas. E que por trás de suas práticas logocêntricas e iconóforas esconda-se seu etnocentrismo. Contudo, o etnocentrismo pode se esconder atrás de outros procedimentos: no caso do *make it new* de Ezra Pound, popularizado pelos irmãos Campos no Brasil, o etnocentrismo se esconde atrás da iconofobia, em relação à cultura de partida, e da iconofilia, em relação à cultura de chegada: nesses casos, seja por desprezo ou medo, a forma do original é substituída por outra imagem: a preocupação com a imagem existe, mas se apaga a forma do passado para em cima dela colocar uma forma do presente.

2. Intenções da tradução.

Reforço que as intenções da tradução, bem como os pressupostos, ajustaram-se conforme ocorria o trabalho tradutório, pois percebeu-se por meio da detecção de repetições, que ocorriam durante a tradução, de determinados procedimentos a existência de intenções que agiam sobre grande parte das decisões tomadas no ato de traduzir, e que tais procedimentos e intenções aproximavam-se do pressuposto de busca pela diferença.

Início meu argumento ressaltando que a diferença só pode existir se posta entre duas coisas ou mais, logo, que a diferença só pode ser pensada em relação. Penso então na relação entre o texto do teatro barroco e o texto do teatro feito hoje: as diferenças entre o teatro desses dois tempos são inúmeras; se focarmos em alguns aspectos textuais, notaremos que o teatro de hoje não é em versos e não rima; o teatro barroco é em versos e rima. Traduzir *Los Cabellos de Absalón* em versos livres sem rimas, hoje, causaria tanto estranhamento, novidade, ou, aliás, seria tão diferente, quanto traduzi-lo em versos rimados: o primeiro caso causaria desidentificação no leitor que conhece o texto de partida; o segundo, causaria desidentificação no leitor que desconhece o texto de partida, leitor que está acostumado com o teatro como ele atualmente é. Assim, o pressuposto da busca pela diferença funciona para os dois lados: ele pode justificar diferentes tomadas de decisão a depender da perspectiva que o tradutor se posiciona. Por isso, a necessidade de o tradutor deixar às claras as intenções que motivam suas escolhas. Somente desse modo seu trabalho poderá ser considerado autodeterminado e, portanto, livre.

No caso específico dessa tradução, o objetivo de ressaltar a transformação do gênero através do reforço das diferenças entre o teatro daquele tempo e o de agora respondia a um contexto social de estagnação que envolveu tanto o período de idealização do projeto como seu processo de produção; nessa longa situação, que lembrou que se a agência individual de fato existe é impotente, restaram os exemplos de transformação: pois se até mesmo um teatro que era pautado por regras e imposições que legitimavam se uma obra era apta ou não à circulação, isto é, por um sistema rígido que absorvia as mais variadas e inventivas construções sintáticas com uma metrificação vigilante e controladora ao mesmo tempo que deleitava com a musicalidade de suas rimas distrativas, foi transformado, então por extensão o nosso sistema, que tem outras regras e imposições bem menos aparentes, também muda.

Certo é que sendo impossível abarcar todos os aspectos do texto de partida, parece-me necessário deixar definido a qual deles dar prioridade. Priorizo continuar, para além do significado semântico das palavras, as características formais do original, isto é, tanto a estrutura do plano simbólico, das convenções retóricas, que dependem de um costume e que apontam para fora do material, mas, principalmente a estrutura icônica, isto é, sua materialidade: a superfície do material. Assim, com o pressuposto de manter a identidade icônica do texto de partida, que é o que constitui sua diferença em relação às obras que temos no teatro de hoje, surge a primeira intenção da tradução, que é a de fazer com que a superfície do material de chegada represente a plástica da superfície do material de partida. Isso será feito, tal como desenvolvo na terceira parte deste texto, a partir da hierarquização e seleção das partes que compõem o todo icônico do material de partida, e da decisão de escolher quais partes sofrerão uma tentativa de correspondência e quais partes não. Para exemplificar, e adiantando o que será visto com minúcia na terceira parte: se, por um lado, busco mimetizar a métrica que há na superfície do material de partida, por outro lado, não busco sempre mimetizar a rima, pois por diversas vezes faço uso de rimas toantes quando no original há rimas consoantes. O resultado é um paramorfismo, que aproxima o distante sem domesticá-lo, sem colar pretensas semelhanças sobre o espaço vazio que é deixado quando se faz o apagamento das diferenças.

Para introduzir a segunda intenção que tenho com a tradução cabe mencionar que o século XVII causa, não só pela dominação de Portugal, reprovação recorrente em nossos historiadores da literatura: sintoma. E não só nas de literatura: Gonzaga Duque, autor de *A Arte Brasileira* (1888), primeiro livro que propõe historiar a escultura e pintura brasileiras, buscando sinais da identidade na arte nacional, e utilizando-se de uma metodologia positivista, escolhe investigar somente o que foi feito depois da vinda da família real portuguesa, pois, segundo o autor, para a colônia só vieram "judeus e degredados" (Duque, p.53), e assim pula os tempos de colônia; por metodologia semelhante, Silvio Romero, autor da *História da literatura brasileira*, publicada também em 1888, reduz o século XVII à figura de Gregório de Mattos, e não pelo que Gregório possui de sua própria época, o século XVII, mas pelo que ele possui de romântico; assim, Romero conclui que Gregório é "a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro" (p.31). Antônio Cândido na *Formação da literatura brasileira* (1956) também ignora o XVII pelo motivo de não detectar nas letras desse tempo um sistema contínuo constituído (2013, p.26). Cândido ainda utiliza o velho argumento do "mau gosto" (2013, p.212) contra as traduções barroquizantes de Odorico Mendes. Frequentemente, essas Histórias da Literatura tratam o arsenal procedural seiscentista como floreio.

Ainda nos 50, inicialmente no campo das artes plásticas, uma pequena mudança ocorre: a prática da interpenetração das linguagens artísticas, tal como vimos ocorrer nas artes do século XVII, especialmente no teatro cortesão de Calderón, e depois no romantismo, ressurgirá em resposta à especificidade modernista, que buscava delimitar as fronteiras de cada umas das linguagens artísticas. Assim, no *Ballet Neoconcreto* (1958) de Lygia Pape, vemos dança, poesia e escultura se mesclarem; no *Poema Enterrado* (1959) de Ferreira Gullar, poesia, escultura e arquitetura. A partir dos anos 60 podemos pensar em Hélio Oiticica a partir da *Homenagem a cara de cavalo*, e de suas telas dobradas (Aguillar, 2016, p.176) e em Haroldo de Campos, com as *Galáxias* (1964), além, é claro, da generalização do termo *neobarroco* para encerrar numa caixa o que vinha ocorrendo na América Latina. Entretanto, essas aproximações com o século XVII não chegaram, como poder-se-ia pensar, a ecoar em criação de novas traduções dos autores do dezessete. Conjecturo que analisando o obscurecimento sintomático do século XVII no campo da historiografia da literatura brasileira seja possível se aproximar do motivo das poucas traduções de autores do XVII, dentre os quais Calderón.

A segunda intenção que tenho com a tradução é a de trazer para o presente a obra de Calderón. Tendo em vista a quantidade e a qualidade das traduções publicadas aqui no Brasil durante o primeiro quartel do século XXI (faço aqui um rápido levantamento dos autores greco-latinos publicados por aqui durante esse período de tempo: vemos Homero recebendo diversas traduções, Hesíodo, Píndaro, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Lícofron, Apolônio de Rhodes, Safo, Anacreonte, Calímaco, Teócrito, Catulo, Virgílio, Horácio, Ovídio, Lucrécio, Propércio, Marcial Sêneca, Plauto, Terêncio, além de antologias; e é importante mencionar que a maioria dessas traduções atualmente se encontram disponíveis no mercado) e que durante esses profícuos vinte e cinco anos foram publicadas por aqui apenas uma segunda tradução do drama *La vida es sueño* (2012) e a tradução de uma peça breve, *Las Carnestolendas* (2020), dentre as mais de 120 peças escritas pelo autor, fica patente o quão pequeno é o número das traduções de Calderón feitas nesse período.

E pouco muda se adicionarmos a essa conta as traduções de Calderón feitas durante todo o século XX aqui no Brasil: uma adaptação de *La vida es sueño* (1992) e a tradução de dois autos: *El gran teatro del mundo* (1988) e *Los misterios de la misa* (1963). E se acrescentarmos as feitas em Portugal durante o século XX acharemos só mais três traduções: três de *La vida es sueño*, uma de *El Alcalde de Zalamea* e uma de *El mágico prodigioso*. Juntando Brasil e Portugal, ao longo dos séculos XX e XXI, totaliza-se, entre as mais de 120 obras escritas por Calderón, a tradução de apenas três dramas, dois autos e uma peça breve. Mais da metade de

todas essas obras há muito estão fora de catálogo. Esse sintoma poderia se estender a todos os autores do Siglo de Oro.

Não corresponde à constatação da falta de traduções dos autores do Siglo de Oro a experiência individual que tive como leitor. O acordar da atenção gerado pelo contato com a surpresa, logo, pela estranheza causada pelos textos do XVII, experiência que não se refere apenas a Calderón, mas ao contato com a literatura feita em sua época, que ao tentar condensar toda a bagagem da antiguidade clássica e de seus antecedentes imediatos *ad infinitum*, acabou por implodi-la. Era um golpe na ilusão de unidade. Com a descoberta de novos autores antigos e pela busca por diferenciação cultural em relação à Itália, dentro da nova potência econômica, na Espanha, foi rachado o bloco sólido da oitava, que ao vazar do quadrado geométrico fez-se silva, multiplicando os centros do verso, decompondo profundidade, perspectiva, unidade e linearidade. Como se vê, as imagens e conceitos são compostos pelo acúmulo de figuras previamente consagradas que selecionadas de fontes a serem superadas são recortadas e fragmentadamente acumuladas, retrabalhadas e amalgamadas pelo artista que ao perceber a impossibilidade de organizá-las sob a aparência lisa e de equilibrada solidez que a moldura renascentista da oitava fornece, entre paradoxos, ambiguidades e polissemias, acaba desmoronando os versos íntegros dos sucessivos decassílabos, dando lugar à silva. Silva que foi laboratório no qual se ampliaram as capacidades da língua espanhola. Esse rachamento do bloco sólido da oitava-rima é índice da crise científica e teológica renascentista, crise da representação, da mimese, que bem vemos em Cervantes, em Velázquez e no próprio Calderón. Não é por acaso que o poema paradigmático desse período, *Soledades* de Góngora, comece com o que viria a ser a mais comum metáfora para a crise tecnológica: um naufrágio, simbolizando a ambivalência da tecnologia mais alta da época, um naufrágio com suas ruínas, crise do humanismo, tal como ocorre também com o início do paradigmático texto de Mallarmé. Metáfora que hoje poderia ser atualizada pelo foguete explodindo no ar, como em *Koyaanisqatsi* (1982). Não é à toa que a silva seja considerada precursora do moderno verso livre.

Por fim, a meu ver, parece que falta, para justificar as intenções da tradução que faço, uma exposição crítica das traduções de Calderón já publicadas no Brasil para, singularizando cada uma delas, verificar a diferença da que faço. Essa exposição, contudo, desenvolvo em outro texto: *Das traduções em verso de Pedro Calderón de La Barca publicadas no Brasil durante o século XX e XXI*, ainda não publicado, que fará parte da dissertação a ser defendida em fevereiro de 2026.

3. Resistências do material: continuidades e descontinuidades.

Apresento agora um inventário no qual listo as resistências impostas pelo material de partida quando se busca continuar as figuras traçadas e pensadas em sua superfície sobre a superfície diferente de um outro material, e mostro os instrumentos utilizados para a tentativa de continuar a plástica do material de partida no material de chegada. O inventário a seguir formou-se a partir de uma espécie de diagrama que foi se fazendo durante a tradução, isto é, que ajustava a tradução ao mesmo tempo que por ela era ajustado.

Por exemplo, a partir da prática tradutória decidi que continuaria no texto de chegada a geometria do texto de partida. Contudo, como se verá, às vezes descontinuo o que busco continuar e continuo o que busco descontinuar. Essas continuidades e descontinuidades, portanto, surgiram inicialmente da prática, de testes sem regras e sem finalidades prévias, e, aos poucos, foram se sintonizando com as intenções e pressupostos que surgiam. Digo isso, porque a ordenação deste texto, organizado em sequência numérica, embora possa sugerir um sistema fixo, não reflete uma subordinação do fazer à ideia pensada previamente, à teoria. Outro exemplo: a manutenção da qualidade da rima do original sempre é tentada, mas quando seu resultado não se justifica, seja por motivos de compreensão (ter de torcer a sintaxe quando ela não o é), seja pelo tempo empregado para alcançá-la, a qualidade da rima é mudada. Que o ato de traduzir não se dá livre de desvios, e apesar do roteiro, apesar do diagrama esboçado, a tradução é e só pode ser feita na tradução. Busca-se o equilíbrio entre a ideia interior-anterior à prática do fazer e a ideia que surge durante o agir, aliás, que surge durante o contato direto com os materiais, que surge durante o momento de trabalho ativo, o momento da prática tradutória. Prática que deseje ser autodeterminada e autorreflexiva.

3.1 Número de versos.

A primeira resistência, para a qual não há solução a não ser sempre enfrentá-la a cada linha, é a do número de versos. Busco sempre manter, no texto de chegada, a forma e a semântica em correlação à forma e à semântica do texto de partida. Menciono ainda que há muitas traduções, algumas de Calderón, que adicionam, quando não reduzem, a quantidade de versos do original, tal como ocorre nas conhecidas traduções de Homero feitas por Odorico Mendes no século XIX, que diminuiu o tamanho do texto original suprimindo aquilo que

segundo o gosto literário de sua época era supérfluo. Me refiro às fórmulas homéricas: à época não se sabia que aquelas repetições, as fórmulas, eram, na verdade, técnicas mnemônicas e também recursos de controle do discurso e do saber fazer dos rapsodos.

Além da correspondência entre o número total de versos, que são 3231 na edição crítica de Evangelina Rodríguez Cuadros (1989), busco também manter a correspondência paralela do conteúdo icônico e do conteúdo simbólico entre os versos de ambos os textos. Entretanto, descontinuo esse objetivo na situação abaixo por conta da rima, assim, a tradução do verso 2620 do texto de partida se encontra no texto 2621 do texto de chegada; e a tradução do verso 2621 do texto de partida se encontra no verso 2620 do texto de chegada:

Salomón. [...]	Salomão. [...]
no sus sentidos estén	pra que em letargo pesado
en letargo tan pesado.	não residam seus sentidos. (v. 2620-2621)

3.2 Métrica

A métrica é outra resistência que se apresenta verso a verso. Nessa peça, Calderón utiliza três medidas de verso: o de seis, o de sete e o de dez sílabas (pensando na contagem portuguesa) que irão compor 7 formas diferentes que se revezam pela peça: a silva, o romance, a décima, a oitava, a redondilha, a quintilha e a canção. Procuro sempre manter o metro em correspondência, sem concessões. Entretanto, por duas vezes descontinuo essa intenção. O primeiro desvio só será desvio a depender da perspectiva:

Voces.	Al valle!	Vozes.	Ao vale!
Otros.	Al monte!	Otros.	Ao monte!
Soldados.	A la espesura!	Soldado.	À espesura! (v. 2425)

Segundo nota presente na edição crítica de López-Vázquez (2024, p.147), faltariam sílabas no verso do texto de partida para completar o hendecassílabo trimembre que compõe a silva. A primeira hipótese seria que o texto tenha recebido durante sua transmissão uma modificação; a segunda hipótese, de que Calderón teria errado a métrica do verso. Para o tradutor a causa não importa, o fato é que o metro do verso 2425 entraria em conflito com o padrão métrico utilizado na cena, resultando na presença de um verso não pertencente ao padrão métrico do trecho. Pelo verso trimembre estar situado no meio de uma estrofe de silvas pareadas, ele somente poderia ser heptassílabo ou um eneassílabo (em português, hexassílabo ou decassílabo, respectivamente), mas não é nem um nem outro. Decidi traduzir por decassílabo, pois na leitura que faço, divergindo da de López-Vázquez, penso que a execução desse verso trimembre comporta uma pausa breve após a fala de cada um dos grupos, e não

comporta sinéreses, justamente pelo verso ser executado por um coletivo de pessoas falando em uníssono e alto, que precisam ser compreendidas. Assim, penso numa possibilidade de execução do verso que seja sem as sinalefas entre as palavras finais e iniciais, “valle” e “al”, “monte” e “a”, computando um hendecassílabo completo. Mas poderia também defender outra escolha, dizendo que frente a resistência que se apresentou foi escolhido mimetizar o erro da superfície do texto de partida sobre a superfície de chegada, porque o verso permite perfeitamente outras possibilidades de execução.

A segunda descontinuidade métrica também ocorre numa silva, e trata-se da adição de “espelho exemplo” ao texto de chegada. A adição feita ao texto de chegada que remove uma elipse presente no texto de partida. Removo uma elipse, mas adiciono uma metáfora, utilizando a velha Lei da compensação (Campos, 1992, p.146): “A compensação por vezes justifica um acréscimo: como foi impossível recriar um determinado efeito, o tradutor cria um outro, que não está no original, para compensar a perda.” (Britto, 2012, p.146). Metáfora que está de acordo, tanto com a atitude do personagem Aquitofel, como com a tradição literária daquela época. Adiciono a metáfora “espelho exemplo”, porque subentende-se, pelo contexto da cena, que o objeto direto elíptico de ‘tenga’ está relacionado ao campo do exemplar, da aliança, do apoio: “que em mim seu dono tenha um ‘exemplo’/’aliado’/’apoio’ contra a malícia”; e porque a tradição literária da qual Calderón faz parte metaforiza com frequência a figura do herói, do exemplo a ser seguido, pela figura do espelho a ser imitado, bem como pela figura do farol a ser seguido. Aquitofel, cego pela hybris, acredita ser um desses exemplos de justiça a ser seguido mesmo, contraditoriamente, após conspirar e a trair seu rei. E essa é sua ruína. Acontece que a adição dessa metáfora transforma o metro, que no texto de partida é um hexassílabo, em um decassílabo no texto de chegada, o que não configura um grave problema já que a silva é composta por uma mistura de versos hexassilábicos e decassilábicos:

Aquitofel. [...]	Aquitofel. [...]
Que contra la malicia	Que um espelho exemplo contra a malícia
en mi su dueño tenga, pues justicia	em mim seu dono tenha, pois justiça
he de hacer: teman todos su castigo	farei. Temam todos o seu castigo,
que va al ministro del rigor conmigo.	que vai o ministro do rigor comigo. (v. 2510-2513)

3.3 Rima

Diferentemente, porém, é o modo de se enfrentar a resistência apresentada pelas rimas, espécie de ritmo vertical. No caso delas, faço a concessão de utilizar, quando necessário, diferentes tipos de rima, incluindo as imperfeitas, e as quase-rima. Por exemplo, o tipo de rima

que compõe a silva é a consoante, mas traduzo as silvas utilizando tanto rimas consoantes como rimas toantes. Na rima consoante a reiteração da sílaba tônica final é total; na toante, reitera-se apenas as vogais.

Aquitofel.	Aquitofel. [...]
porque a ignorado mal no se da medio	que a ignorado mal não se dá ré,
y sabido, se trata del remedio.	e sabido, se trata com remédio. (v. 85-86)

No trecho acima, para a retórica clássica, temos um epifonema, chamado também de conceito sentencioso pela retórica seiscentista, por Baltasar Gracián (Gracián, 2011, p.637). Nesse caso, para traduzir o epifonema conforme seu andamento sintático, faço uso, em português, da rima incompleta, imperfeita, rimando uma palavra aguda com uma palavra esdrúxula, mas ambas com tônica em “é”.

Já em outra passagem, situada no início do segundo ato, rima-se, no texto de partida, por mais de uma centena de versos, do verso 1154 ao 1369, com a monorrima toante em “ó”, isto é, rima-se utilizando apenas palavras oxítonas terminadas em “ó”. Em espanhol as oxítonas em “ó” abarcam todas as classes de palavras, entretanto em português são poucas as oxítonas em “ó”: temos poucos substantivos, pouquíssimos adjetivos e nenhum verbo. O instrumento para lidar com essa resistência foi utilizar não apenas as poucas palavras da nossa língua que são oxítonas em “ó”, mas também as paroxítonas em “o-o” e “o-u”. Ao agir dessa maneira amplifica-se o leque de rimas. Logo, fica possível se aproximar do desenho sintático original sem perder a sonoridade do texto.

Nos casos de desvio a seguir descontinuo a obrigatoriedade da rima que impus a mim mesmo. Isso ocorre em apenas dois versos. O primeiro desvio se encontra no verso 2087, que deveria rimar em “e-a”:

Teuca.[...]	Teuca. [...]
Los jueces, pues, de Israel	Logo, os juizes de Israel
haciendo mil diligencias	fazendo mil diligências
buscándole, han pronunciado	buscando-lhe, pronunciaram
contra mí aquesta sentencia:	contra mim esta sentença:
que entregue a mi hijo o que yo,	que entregue meu filho ou que eu
porque le he ocultado, muera.	por tê-lo ocultado, morra. (v. 2082-2087)

Nesse trecho da peça as falas estão na forma de romance, igual à silva essa forma é a-estrófica. Ela se caracteriza pelos versos de sete sílabas possuírem monorrimas que ocorrem nos versos pares. No caso do verso 2087, não rimo pois não foi encontrada solução satisfatória para o verso "porque le he ocultado, muera.". Nesse verso, a palavra ‘muera’, que está em posição de rima, faz parte de uma sentença. Traduzi-la por “morra”, como fiz, significa descontinuar a rima em “e-a” que a forma pede. E assim o fiz, porque a oração da qual essa

rima é parte, em conjunto, libera toda a tensão da fala de Teuca e de toda a cena que vinha se construindo desde o início do ato através da complexa rede de significantes. Por isso, me pareceu necessário traduzir por ‘morra’, mantendo a semântica e a sintaxe da sentença a custo da perda da rima.

A segunda descontinuidade relacionada à rima é semelhante à anterior e ocorre novamente em um trecho cuja forma está em romance. O que muda em relação ao caso anterior é que agora a monorrima é em “e-o”, e que o trecho envolve uma antítese entre ‘vivo’ e ‘muero’, e não uma sentença. Em espanhol, ‘centro’ rima com ‘muero’; já em português, “centro” não rima com “morro”. Por não ter encontrado uma palavra que desfizesse as duas resistências, isto é, que mantivesse a antítese entre ‘vivo’ e ‘muero’, e que ao mesmo tempo rimasse com ‘centro’, entre descontinuar a rima ou descontinuar a antítese e a sintaxe, escolhi descontinuar a rima:

Tamar.[...]	Tamar. [...]
iré a sepultarme viva	irei sepultar-me viva
en el más oscuro centro	no mais obscuro centro
donde se ignore si vivo	onde se ignore se vivo
pues que se ignora si muero.	já que se ignora se morro. (3190-3193)

3.4 Ritmo.

Quanto ao ritmo, dada a proximidade entre a forma e o significado de muitas palavras entre as duas línguas, é frequente que o acento da tradução fique nos mesmos lugares dos acentos do texto de partida. Acrescento ainda que faço uso, ora diferindo do original, ora não, da sinalefa e dos mais diversos recursos de acomodação silábica. Quanto a outros recursos que formam o ritmo horizontal da obra, como a paronomásia, ora são possíveis de tradução, ora não, como a que ocorre no verso 1594 entre ‘pecas’ e ‘pecados’. “Pecas” são sardas:

Pastor. Son pecas?	Pastor. São sardas?
Tamar. (<i>Aparte.</i>) Pecados son.	Tamar. (<i>Aparte.</i>) Pecados são. (v. 1594)

Para aproximar o ritmo do diálogo do texto de chegada ao ritmo do diálogo calderoniano, além, é claro, para não me distanciar da sintaxe do texto de partida, e para marcar as diferenciações da estrutura social daquela época que refletiam diretamente na língua, isto é, por um triplo motivo, é que utilizo, por vezes, colocações pronominais não indicadas pela norma culta brasileira. Pelo mesmo motivo, utilizo, para aproximar o ritmo do texto de chegada ao do de partida, os pronomes de tratamento vós e tu, e também faço uso de verbos flexionados na terceira pessoa do plural. Quando o diálogo se dá entre personagens que fazem parte do

mesmo estrato social, entre nobre com nobre, ou entre pastor com pastor, não só utilizo os pronomes de tratamento ‘vós’ e “tu”, como também me permito utilizar o “você”; já, quando o diálogo ocorre entre personagens que ocupam classes sociais ou gêneros diferentes, dou ao uso pronominal e à flexão verbal uma prioridade que normalmente não recebem, traduzindo-os de modo mais cerrado, sem fazer concessões ao uso do “você”, por exemplo, pois nessas situações a língua reflete a hierarquização da sociedade que eu gostaria de preservar. Um caso de dupla diferença é o diálogo que ocorre a partir do verso 1534 entre o Pastor I e Tamar: nesse diálogo, em que um dos lados está uma mulher nobre e do outro um homem subalterno, não apenas utilizo o pronome ‘vós’, como flexiono o verbo com mais rigor que o habitual.

3.5 Esquema rímico, rítmico, e a sonoridade.

Como visto na tabela acima, Calderón utiliza sete formas convencionais. Cada uma delas pede convencionalmente determinada configuração rímica. A silva, por exemplo, é a-estrófica e nela as rimas são emparelhadas: AABBCDDEEFF...; já a oitava, como sabemos, é a estrofe de oito versos que rima em ABABABCC, contendo rimas alternadas e emparelhadas. Sempre busco continuar a quantidade e a organização das rimas do texto de partida no texto de chegada, somente não as continuo nos casos mostrados em 3.3.

Mais variado é o esquema rítmico, horizontal: vemos para cada metro tantas possibilidades de acentuação que seria cansativo e sem função catalogá-los aqui. Posso dizer que quando o ritmo converge com a semântica para uma amplificação da ação do personagem a tradução do ritmo ganha prioridade absoluta, tal como ocorre no primeiro exemplo de 3.6 em que as tônicas, as pausas gráficas e os cavalgamentos criam um ritmo de destruição ao mesmo tempo que o significado das palavras dão a descrever a cidade igualmente destruída de Rabatá.

Sintetizando o que anteriormente analisei em separado: o metro, a rima e o ritmo, parece-me que só é possível efetuar uma proximidade sonora entre o texto de partida e o de chegada, se o tradutor seguir de perto cada um desses recursos em conjunto. Sem uma aproximação a esses aspectos, e também aos aspectos sintáticos, não fica possível causar no receptor do texto de chegada efeitos estéticos próximos aos causados pelo texto de partida. Reconhecidamente, uma das marcas diferenciais do teatro de Calderón é justamente sua sonoridade.

3.6 Isomorfia

Nos trechos de isomorfia entre o enunciado do significante e o enunciado do significado me parece estar mais um motivo para se buscar a aproximação entre a superfície do texto de partida, de seu desenho sintático, ou melhor de sua plástica, e a superfície do texto de chegada, que nessas passagens fica visível como a linguagem poética é absorvida pela linguagem do drama barroco de Calderón.

Vemos no seguinte fragmento como a variação métrica característica da silva unindo-se à técnica do cavalgamento e das pausas gera, tanto visualmente, na mancha gráfica do texto de partida, como sonoramente, através da reiteração das consoantes vibrantes e oclusivas, truncamentos e descontinuidades que estão em consonância com aquilo que enuncia o significado semântico do que é dito por David: a situação da cidade de Rabatá: destruída, faltando partes:

David.	David.
A Rabatá, murada y guarnecida	A Rabatá, murada e guarnecida
ciudad del fiero Amón, de jo vencida,	ciadela de Amón, de jo vencida,
sus muros excelentes	seus muros excelentes
demolidos, sus torres eminentes	demolidos, suas torres eminentes
deshechas y postradas,	desfeitas e prostradas,
y sus calles en púrpura bañadas.	e suas ruas em púrpura banhadas. (v. 35-40)

A capacidade da linguagem do teatro de Calderón absorver a linguagem da poesia, se pensarmos na poesia do XVII, é vista quando se faz uso da rima, da métrica, do ritmo, das figuras retóricas, e é claro, do conceptismo, e do isomorfismo entre significante e significado: características que definiam a linguagem poética do XVII. E poderíamos pensar também na absorção que seu teatro faz da pintura, pois a todo momento vemos seus personagens pensando por imagens e fazendo uso de dêiticos e de verbos *videndi*, de acordo com o *ut pictura poesis* (Arellano, 1995), além do uso de pintores e de seus conhecimentos, principalmente os de perspectiva, para a elaboração de elementos do cenário. Calderón, em 1667, na deposição pública que fez defendendo a transformação da pintura em arte liberal para que os professores pintores ficassem livres do pagamento de imposto, colocará a pintura como a principal das artes (Calderón, 1991, p. 541-546). Mas poderíamos pensar também na absorção da escultura, se olharmos para suas obras mitológicas, como *La estatua de Prometeo* ou *La fiera, el rayo y la piedra*, nas quais vemos a presença de estátuas no palco. Estátuas que se transformam em personagens e depois voltam a ser estátuas. Essa fusão entre teatro e escultura posteriormente será vista em várias manifestações artísticas da segunda metade do século XX (Krauss, 1998, p.240). E também poderíamos pensar na absorção da música: há personagens músicos e canções

em cada um dos atos de *Los Cabellos de Absalón*. E também na absorção da linguagem da arquitetura que vemos pelos desenhos feitos pelo próprio Calderón (Calderón, 1989b, p.315) para a encenação de *La fiera, el rayo y la piedra* no Real Coliseo del Buen Retiro: através desses desenhos sabemos que foram construídos cenários tridimensionais em perspectiva, mesclando conhecimentos de pintura, arquitetura e engenharia, para alcançar o efeito de espetáculo. Essa teatralização das artes se intensificará na fase madura de Calderón, fase que compreende suas peças mitológicas: a música e os efeitos sonoros passam a ser mais recorrentes, como vemos pelas partituras de *La estatua de Prometeo* (Calderón, 1986, p.73-92) e pelos relatos de efeitos sonoros representativos de tempestades e guerras. Tal fenômeno de interpenetração das linguagens artísticas mais tarde voltaria a ser buscada pelo romantismo alemão que cunharia o conceito de obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*. Romantismo alemão que sabemos responsável pelo resgate de Calderón para fora de um longo esquecimento (Durán e Echevarría, 1976, p.38-63). Já no século XX, Bertold Brecht, ao tratar das técnicas geradoras do efeito-e, o efeito de estranhamento, citará o uso da canção e da música para alcançá-lo (Brecht, 2004, p.229), bem como de outras técnicas que também poderíamos encontrar em Calderón: “Uma arquitetura bela e audaz das formas verbais estranha o texto” (Brecht, 2002, p.100). Não surpreende, pois, a citação de Brecht ao teatro clássico espanhol, reconhecendo que esse teatro foi um dos poucos, dentro dos vários momentos do teatro europeu do Antigo Regime, que fez uso de procedimentos de desidentificação (Brecht, 2004, p. 87).

Busco a mesma aproximação em outro caso de isomorfismo que ocorre nos últimos versos da peça, quando Absalão, durante a guerra contra seu pai, após perder o controle de seu cavalo, fica preso a uma árvore pela cabeça, porque seus cabelos se emaranharam nos galhos, e, assim, preso e prestes a ser morto por seus rivais, Absalão pronuncia uma fala cuja estrutura comporta um quiasmo. Irônico quiasmo, que possui, por sua disposição cruzada, trágica correspondência com seus cabelos que se encontram em disposição também emaranhada, prendendo-o entre os galhos, enquanto a morte chega por Joab:

Absalón.	Absalão.
Yo muero,	Se é desejo
puesto, como el cielo quiso,	do céu, então assim morro,
en alto por los cabellos,	no alto pelos cabelos,
sin el cielo y sin la tierra,	sem o céu e sem a terra,
entre la tierra y el cielo!	entre a terra e entre o céu! (v. 3159-3163)

Outro momento em que diversas figuras são manejadas pelo autor para que uma aproximação entre a matéria física do texto e seu conteúdo significativo ocorra está no segundo

ato, quando David pensa consigo se deve ou não punir Amón. Aqui, a proporção sintática é organizada divisorariamente em consonância com a dúvida que divide a fala de David:

David. Rey me llama la justicia, padre me llama el amor, uno obliga y outro impele: cuál vencerá de lo dos?	David. De rei me chama a justiça, de pai me chama o amor, um obriga e o outro impele: qual vencerá deles dois? (v. 1266-1269)
---	---

Essa dúvida também é refletida na fala igualmente paratática e pendular de Salomão. Porém, Salomão, ao decidir-se, ao sair da dúvida, deixa visível na forma de sua fala a decisão. As partes da oração, antes, divididas, refletindo essa dúvida, passam a ter uma forma unificada, longa:

Salomón. La infanta es hermana mía, del príncipe hermano soy, la afrenta de Tamar siento, temo el peligro de Amón. El Rey es santo y prudente, el suceso causa horror: más vale dar con el tiempo lugar a la admiración.	Salomão. A princesa é irmã minha, e do príncipe irmão sou, a desonra a Tamar sinto, temo o perigo de Amón. O Rei é santo e prudente; o amanhã sugere horror. Mais vale a balança ao tempo deixar: que decidam as horas. (v. 1302-1309)
--	--

Ou ainda na cena em décimas que Amón se declara para Tamar, encontrando-se em estado alterado de confusão, vemos como o personagem se expressa de maneira confusa:

Amón. Sí, yo, divina Tamar mi pena decir pudiera; si capaz de mi voz fuera el pesar de mi pesar; si me pudiera explicar, sólamente a ti, (ay de mí!) lo dijera; y siendo así, que a ti te callo, cree que a nadie se lo diré, pues no te lo digo a ti.	Amón. Ah, se eu pudesse, Tamar, tal pena dizer-te agora; se capaz minha voz fora de despesar meu pesar; se eu me pudesse explicar samente a ti, ai de mim, diria; mas sendo assim, se a ti te calo, é que sei que a ninguém nunca a direi dado que não a digo a ti. (v. 361-369)
--	--

Duplica-se o trabalho nesses momentos de transpor a arquitetura da linguagem. Arquitetura que é como o código genético do personagem. Retiro essa metáfora do artigo do professor Zamorano (2019, p.62): “Se ao personagem lhe roubas sua retórica ele se converterá em outro porque seu código genético é indissociável de seu estilo de pensamento e dicção, o efeito será análogo ao do seu assassinato literário.”.

3.7 Figuras de construção (hipérbato, hipotaxe, paralelismo, correlação, quiasmo, zeugma, elipse).

A linguagem dos diálogos das peças de Calderón é abertamente artificial, estranha, distante do natural, porque se apropriava da linguagem dos gêneros lírico e épico. Essa linguagem artificial, se olharmos para sua parte sintática, se constituía por inversões: anástrofes, hipérbatos e sínquises, aliadas a longos períodos repletos de zeugmas e elipses. Se hoje ela causa certa interrupção da fluidez narrativa durante a leitura, seguramente também causava choques no aparato perceptivo do público daquele tempo. Por isso, será mantida sempre que possível. Desinverter os hipérbatos ou desfazer as elipses gratuitamente, seria domesticar a tradução, desestranhá-la, automatizá-la, seria afastar o leitor de Calderón, afastar o leitor de como era o teatro naquele tempo.

Abaixo temos um caso de paralelismo sintático: são os primeiros versos da peça. A equivalência sintática só é interrompida na fala de Tamar. Nesse caso, o paralelismo funciona como um peso que modula a compreensão do público: de um lado, há o peso das metáforas e dos hipérbatos que obscurecem, do outro, há o do paralelismo que funciona como um recurso (muito presente na poesia oral) que equilibra a balança da compreensão clareando o todo do discurso. Equilibra, porque, nesse caso, padroniza a posição em que as metáforas aparecem ao mesmo tempo que avisa o hipérbato. Compreensão que não se dá instantânea em seus pormenores, em suas partes, mas que se dá quando pensamos no todo, no sentido geral da cena. Principalmente porque estaria acompanhada pela modulação das vozes, pela movimentação dos atores, gestos, cenário, etc, que convergem em sintonia para a criação do sentido:

Salomón.	Salomão
Vuelva felicemente	Volte luminariamente,
de laurel coronada la alta frente	de laurel coroad a alta frente,
el campeón israelita,	o campeão israelita,
azote del sacrilego moabita	chicote do sacrílego moabita.
Adonías.	Adonias.
Ciña su blanca nieve	Cinja sua branca neve
de la rama inmortal círculo breve,	que da rama imortal círculo é breve,
el defensor de Dios y su ley pía,	o defensor de Deus e sua lei pia,
horror de la gentil idolatria.	o horror da gentil idolatria.
Absalón.	Absalão.
Himnos la fama cante	Hinos a fama cante
con labio de metal, voz de diamante,	com lábio de metal, voz de diamante,
de Jehová al real caudillo	de Jeová o singular modelo,
de filistín al trágico cuchillo.	de Filisteu o trágico cutelo.
Tamar.	Tamar.
Hoy, de Jerusalén las hijas bellas,	Hoje, filhas de Jerusalém belas,
coronadas de flores y de estrellas,	coroadas por flores, por estrelas,
entonen outra vez com mayor gloria	entoem outra vez com maior glória
del Goliath segundo la victoria.	do Golias segundo a vitória. (v. 1-16)

Já no trecho abaixo temos um caso de correlação quadrimembre: técnica que serve para o dramaturgo dar multiplicidade de perspectivas sobre um só acontecimento ao mesmo tempo que dá profundidade a cada um dos personagens:

Joab.	Joab.
Qué estranha melancolia!	Que estranha melancolia!
Aquitofel.	Aquitofel.
Qué silencio tan impropio!	Que silêncio tão impróprio!
Adonías.	Adonias.
Qué violencia tan cruel!	Que violência tão cruel!
Salomão.	Salomão.
afecto tan poderoso!	Que afeto tão poderoso! (v. 207-210)

Outra figura sintática presente, já mostrada em 3.6, é o quiasmo. No caso abaixo é um quiasmo constituído pelo cruzamento entre “eu” e “ele”. Ensaí queixa-se porque serviu lealmente ao rei e não recebeu nada, enquanto Aquitofel, que ofendeu o rei, foi premiado:

Ensay.	Ensaí.
A Aquitofel la habéis dado?	A Aquitofel que foi dada?
Plegue a Dios que no suceda	Rogo a Deus, que não suceda
que él premiado, y yo quejoso,	ele premiado, eu queixoso,
yo os sirva, y él os ofenda!	eu vos sirva, ele te ofenda! (v. 2180-2183)

A anáfora é outra figura que se faz presente muitas vezes. Destaco esse uso pela extensão e por ocorrer em um momento crucial da peça:

Amón. [...]	Amón. [...]
tú eres el dueño que quiero,	tu és a dona que quero,
tú a la gloria por quien muero,	tu a glória por quem padeço,
tú la causa por quien lloro,	tu a causa por quem choro,
tú a quien explicar-me ignoro	tu a quem explicar-me ignoro,
tú la deidad a que aspiro	tu a deidade que aspiro,
tú la belleza que admiro,	tu a beleza que admiro,
tú la hermosura que adoro.	tu a escultura que adoro. (v. 454-460)

3.8 Semântica

Indo agora em direção às resistências de natureza semântica vemos o caso da palavra letargo:

Absalón.	Absalão.
Qué frenesí, qué letargo	Que frenesí turbulento
dio a la etiopisa?	deu na etiopisa?
Salomón.	Salomão.
Que es esto?	O que vejo!?
Aquitofel.	Aquitofel.
Sus cabellos y sus ropas	Seus cabelos e suas roupas
está arrancando y rompiendo.	vai arrancando e rompendo. (v. 757-760)

Para nós, a palavra denota uma falta de controle corporal associada ao sono, por exemplo; para o século XVII, embora a palavra significasse falta de controle, era uma falta de controle sem especificação de sua origem, sem conexão exclusiva com o sono.

O contexto nos revela que essa falta de controle está ligada a um excesso de atividade, de gestos, assim traduzi-la por “letargo”, para o leitor atual, não significaria o que ocorre. No lugar de “descontrole” escolhi traduzir por “Que frenesi turbulento” em causa da harmonização continuativa que há entre o substantivo ‘frenesi’ e o adjetivo concreto ‘turbulento’.

3.9 Provérbios, locuções, canção, polilinguismo, nomes próprios e toponímia

Feita a recusa de traduzir os provérbios e as locuções por equivalentes, descontinuando uma prática familiar popularizada pelos irmãos Campos que segue o preceito do *make it new* de Ezra Pound, pois buscar tal equivalência seria forçar a identificação removendo o estranhamento, seria recorrer ao etnocentrismo, assim, a melhor solução foi traduzi-los literalmente. A resistência maior aqui, como se pode ver, foi a monorrima em e-o, que se prolonga por centenas de versos, da qual faz parte a palavra ‘fuego’ e ‘proverbio’:

Amón.	Amón.	Amón.
Es verdad;	Amón.	É verdade;
pero si dice un proverbio		porém se diz num provérbio:
la sangre sin fuego hierve		se o sangue sem fogo ferve,
qué hará la sangre con fuego?		com fogo o que fará é incerto. (v. 959-962)

O mesmo ocorre no verso 2056 em que Jonadab utiliza a expressão “Qué fuera de ver”, equivalente ao nosso “que fora de hora”, e que traduzo literalmente por “que fora de ver”.

Opto por não traduzir para o texto de chegada a canção que vemos nos versos 887-894, nem a canção dos pastores 1534-1537; a tradução delas deixo nas notas de rodapé. Também não traduzo para o texto de chegada a expressão latina “me fecit” que vemos Jonadab dizer no verso 2818; contudo, adiciono uma nota explicando o significado da expressão latina. Traduzo os nomes próprios e os topônimos da forma mais aproximada possível em relação ao texto de Calderón, não ao texto bíblico. Tomo essas decisões pelo efeito de estranhamento que elas causam.

3.10 Conceptismo e agudeza.

Para falar sobre a resistência que frequentemente os conceitos apresentam cito a definição de “concepto agudo” articulada por Gracián, um dos principais preceptistas do século

XVII: “es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (Gracián, 2011, p.443), conceito que inclusive lembra bastante as “correspondências” de Baudelaire. No exemplo abaixo, para além da resistência do conceito, um conceito formado por uma rede de significantes baseada em metáforas da poesia amorosa do seiscentos, metáforas de herança petrarquista (que Petrarca herdou dos poetas do *dolce still nuovo* italiano; poetas que, por sua vez, buscaram no código da canção de amor cortês dos trovadores provençais tais metáforas que eram utilizadas para a proteção do próprio trovador, pois serviam de cifra para a preservação da identidade da senhora cantada, pois, como bem humoradamente diz Vossler, “os maridos desde sempre foram ciumentos”, 1960, p.144), há também a resistência semântica que ocorre pela falta de palavra no português que conjugue a complexidade da palavra “triaca”:

Amón.	Amón.
Esta hermosa mano blanca,	Esta formosa mão branca,
permite que, no haciendo	permita que, não fazendo
de lírios áspides, sirva	de lírios áspides, sirva
de triaca a mi veneno.	de antídoto ao meu veneno. (v. 941-944)

As correspondências que compõem o conceito acima podem ser traçadas a partir de dois recursos agudos. Amón, por identificar a semelhança tridimensional entre o talhe de uma mão e o talhe de uma áspide chama metaforicamente a “mão” de Tamar por “áspide”. Áspide que será adjetivada genitivamente por “lírio”. Lírio que, por sua vez, serve de metáfora para a cor da mão de Tamar, que Amón diz ser “branca”. Branco, que na lírica amorosa da época tinha como uma de suas metáforas fósseis (fóssil porque compartilhada convencionalmente) o lírio que, e assim retornamos a ela circularmente, é a cor da “mão” de Tamar. Essa figura sintático-semântica em que se atribui a um substantivo a qualidade de outro substantivo é chamada de hipálage, e neste caso ela está baseada no cromatismo: por meio da hipálage a “áspide” ganha a mesma cor da “mão” de Tamar: “branca” ou “de lírio”, mas só ganha a mesma cor da mão porque antes possui semelhança visual com ela. Assim, a hipálage se baseia na especificidade da escultura, a tridimensionalidade, e a metáfora no meio da pintura. A correspondência engenhosa que Calderón traça entre a “mão”, o “branco”, a “áspide” e o “lírio” é violenta porque não se utiliza da símile que através da partícula “como” prepara e diz para o aparato perceptivo do ouvinte processar uma comparação, mas porque se utiliza da hipálage e da metáfora, que são processos de aproximação que chegam ao ouvinte de surpresa causando nele um efeito de suspensão ou de curto-circuito do aparato de percepção responsável por processar o significado. Caso o ouvinte calcule com perspicácia e compreenda rapidamente os versos, o efeito de suspensão é sucedido pelo maravilhamento que é o fim de toda a agudeza: “É del poeta il fin la

meravilglia”, como disse Giambattista Marino. E é justamente pelo conceito estar baseado na metáfora, ou melhor, no acúmulo delas, que o chamamos de agudo.

A outra resistência à tradução desse trecho está na palavra “tríaca” que em espanhol significa um composto de vários medicamentos cáldos dentre os quais o próprio veneno da víbora, que é utilizado para tratar das mordidas de certos animais e inclusive os da víbora. A ambivalência da tríaca é bem sintetizada no verso 549 do “Sueño” de Sor Juana, que a define no decassílabo: “que assim do mal o bem talvez se saca!”, no original: “de admirable triaca, / que así del mal el bien tal vez se saca!”.

Nesses quatro versos rimados e metrificados vemos um pedido composto por diversas figuras: metáfora, hipálage e ambivalência, que servem para condensar e intensificar o conceito agudo. Amón pede que a mão branca de Tamar, que foi áspide de lírio que a ele serviu veneno, seja agora apenas a mão branca que sirva a ele o antídoto contra aquele veneno. A mão dela tem o poder de ser uma coisa e outra. Frente as resistências, não houve outra saída que não traduzir “tríaca” por “antídoto”, que não carrega em sua definição tão claramente a ambivalência de “tríaca”.

3.11 Homonímia.

Agora trataremos de um caso de homonímia, que é o que ocorre quando uma palavra carrega em sua grafia dois significados de classes distintas:

Absalón. [...]	Absalão. [...]
Que he de verme	Que irei ver-me,
si bien, Salomón, me acuerdo,	se bem, Salomão, me lembro,
por los cabellos en alto.	pelos cabelos no alto.
[...]	[...]
Luego justamente infiero,	Finalmente, então, percebo,
pues que mis cabellos son	porque meus cabelos são
de mi hermosura primeros	desta beleza os primeiros
acreedores, que a ellos deba	merecedores, que a eles
el verme en el alto puesto	o ver-me em tão alto assento
y así, vendré a estar entonces	devo e então assim estarei
en alto por los cabellos	no alto pelos cabelos. (v. 795-826)

Absalão, após ouvir as profecias de Teuca, como é comum aos personagens de tragédias, as interpreta do modo que melhor lhe convém, dono de si que é, ignorando completamente a possibilidade de ambiguidade da mensagem, que em sua outra acepção aponta para o revés, isto é, aponta para a morte do próprio. Porém, na análise das palavras de Absalón o reconhecimento de sua morte está ali, através da homonímia que há em espanhol entre o “verme”, verbo, e o

“verme”, substantivo: o gusano. Em português, sem outra aparente saída, traduzo simplesmente por “ver-me”, que, no entanto, não dá conta da ironia trágica presente no texto de partida.

3.12 Polissemia.

Já a polissemia é quando uma palavra possui múltiplos sentidos. A polissemia difere da homonímia porque na polissemia não ocorre mudança de classe:

Jonadab.	Jonadab.
Yo digo lo que yo hiciera,	Sabe o que eu faria se ela
si fuera mi hermana entera,	fosse minha irmã inteira?
llegado a encolerizar.	Iria me encolerizar.
Amón.	Amón.
Como la he de asegurar?	Como hei de a assegurar?
Que ya Tamar cosa es clara	Que de Tamar, coisa é clara:
que no vuelva aquí.	pra cá não volta. (v. 582-587)

Amón e Jonadab estão planejando prender Tamar no quarto de Amón, para que ele execute seu plano de violá-la. Em espanhol “asegurar” possui, dentre suas acepções, a noção de “garantir”, “confirmar”, e também a acepção de “prender”, “pegar”. Em português não há essa polissemia no verbo “assegurar”, impossibilitando a duplicidade de sentidos. Contudo, em português, através da elisão entre o “a” pronome e o “a” inicial de “assegurar” vemos surgir desse encontro uma homofonia que assegura a duplicidade, ainda que somente no âmbito sonoro.

3.13 Figuras de pensamento (paradoxo, ambiguidade, hipérbole, oxímoro, prosopopeia, metonímia).

Tratando agora da resistência que há em passar algumas figuras de pensamento vistas na superfície do texto de partida, por meio de outro material que o pensado, para a superfície do texto de chegada, falarei dos paradoxos. A seguir, em cena a qual já me referi anteriormente, as palavras de Amón flutuam entre as fronteiras do racional e do irracional. Isso parece ocorrer porque Amón tem plena consciência de que seu desejo transgressor será obstaculizado pela própria Tamar e pelas normas sociais:

Amón.	Amón.
Aunque es tan gran y tan rara	Que é muito grande e pesada
pena, y tanto se acrisola,	tal dor, que em mil se desdobra:
que a ti la dijera sola,	quero falar dela agora,
y a ti sola la callara:	mas frente a ti ela cala:
la contrariedad repara	tal contrariedade encara
de mis ansias, pues aquí,	das minhas ânsias, que aqui,

siendo tú sola, ay de mi!,
quien no sabe esta quimera,
a cualquiera lo dijera,
por no decírtela a ti.

sendo só tu, ai de mim,
quem não sabe essa quimera,
diria a qualquer um ela,
só pra não dizê-la a ti. (v. 361-380)

Passando para outro caso de paradoxo vemos, no terceiro ato da peça, ao escutar as trombetas que anunciam o início da guerra, David, como manifestação externa de seu desespero interno, falar paradoxos, porque desespera diante da possibilidade de que seus outros filhos, Salomão e Adonias, lutem, na guerra, que então se iniciará, contra seu outro filho, Absalão:

David.
Si os veo peligrar, hijos queridos,
nueva guerra daréis a mis sentidos;
pues si de todas partes considero
mis hijos en la lid, es cosa clara
que buen suceso para mí no espero,
pues el brazo que tira, el que repara,
uno es mismo; y así, con un acero
vendré a morir en confusión tan rara
si cualquier golpe contra mí se ofrece,
siendo persona que hace y que padece.

David.
Se eu os vejo perigar, filhos queridos,
nova guerra darei a meus sentidos;
pois se em múltiplos ângulos prevejo
meus filhos em batalha é coisa clara
que bom sucesso para mim não vejo,
pois o braço que tira e o que repara
são os mesmos; e assim, com um acero
irei morrer na confusão mais rara
se eu levar, de qualquer lado, um golpe,
sendo a pessoa que o dá e a que o sofre. (v. 3042-3052)

Vemos outras figuras que beiram o limite da lógica, como os oxímoros, figura do adjetivo que contradiz seu substantivo, por exemplo, no verso 2672 em “traidor leal”, ou, no verso 847 em “aflita calma”.

Entre os versos 795 e 826, já citados diretamente em 3.11, podemos ver a ambiguidade que aparece na locução “en alto”: da perspectiva de Absalão significa elevar-se, da perspectiva do público significa estar preso “no alto” pelos cabelos. Vemos ainda as antíteses, já mencionadas em 3.3.

A figura da hipérbole, uma das que mais aparece na arte da época, também é encontrada em muitos momentos. Por exemplo, na cena da súplica de Tamar por vingança contra Amón:

Tamar. [...]
Padre, hermanos, israelitas,
cielos, astros, luna, sol,
brutos, peces, aves, fieras,
elementos cuantos sois,
justicia os pido a todos de un traidor
de su ley y su hermana violador.

Tamar. [...]
Pai, irmãos, israelitas,
céus e astros, lua e sol,
brutos, peixes, aves, feras,
elementos quantos sois,
justiça os peço a todos de um traidor
da lei, e de sua irmã o violador. (v. 1254-1259)

Outra figura de pensamento muito utilizada é a prosopopeia. Calderón a utiliza em áreas determinadas da obra, e muitas vezes ao lado da figura da metonímia, para nos dar a imagem de autonomia das partes do organismo. Partes que concorrem entre si pelo controle do todo, a ponto de colocar todo o corpo em risco. Ocorrências dessa técnica podem ser vistas por toda a obra, mas destaco as que aparecem na cena situada entre os versos 361-560, na qual Amón e

Tamar dialogam, ou, na fala a seguir, na qual Amón procura dar uma imagem externa para o que sente internamente:

Amón.
 Tan en lo más retirado
 del pecho la causa pongo
 de mi pena, que tal vez
 al corazón se la escondo,
 porque el corazón no pueda
 sobresaltado al asombro
 de reconocerla, dar
 un golpe más recio que otro.
 Tan en lo más escondido
 de la vida le aprisiono,
 que aun este soplo que entra
 a dar vitales despojos
 no sabe della, porque
 no pueda el aire curioso
 decir por lo destemplado
 de algún suspiro que arrojó
 “Este sabe de la causa
 pues sale ardiendo este soplo”

Amón.
 Tão lá pra o mais afastado
 do meu peito a causa ponho
 da minha dor que até mesmo
 pra o meu coração eu a escondo,
 a fim de que ele não possa
 sobressaltado ao assombro
 de reconhecê-la, dar
 fortes golpes numerosos.
 Tão lá pra o mais escondido
 da minha vida a aprisiono
 que até este sopro que entra
 a me dar vitais reforços,
 não sabe dela, pra que
 não possa o ar curioso
 dizer pela assincronia
 de algum suspiro que solto:
 “Ah, este sabe da causa
 pois sai ardendo este sopro.” (v. 250-282)

O que ocorre é uma teatralização da interioridade. Originalmente, tal prática, oriunda do gênero lírico, em que o enunciador lírico ao ver determinada figura feminina passa a ter a unidade de sua voz desintegrada em múltiplos pedaços que assumirão sua voz, foi desenvolvida à exaustão pelos poetas líricos italianos do século XIII aos quais chamamos convencionalmente de poetas do *dolce stil nuovo*, e incorporada ao gênero dramático foi frequentemente utilizada por Calderón em suas obras: a personificação das partes do corpo é uma técnica, portanto, que dá visibilidade às ações invisíveis das diversas emoções que agem pelo psicológico do personagem.

Conclusão: notas de rodapé.

Acredito que a solução final às resistências do material, umas não solucionadas e outras sim, e quando solucionadas, umas plausivelmente e outras não, parece estar em fazer uso das notas de rodapé: não só as notas onomásticas, que são atalhos para o dicionário, nem as hermenêuticas, mas notas de rodapé que possuam a intenção de mostrar transparentemente, isto é, de modo técnico, o caminho não-limpo passado fora do verso para se chegar à solução final presente dentro do verso, tal como fiz na terceira parte deste texto. As notas de rodapé, contendo parte das marcas do caminho percorrido pelo tradutor, e o próprio texto de chegada, contendo a outra cota de marcas de seu trabalho, farão com que a tradução, notas de rodapé mais texto de chegada, se torne o lugar em que o processo de produção é exposto ao leitor. Leitor que ficará

vendo o que se passava no momento em que o tradutor, de frente para sua superfície de trabalho, fazia os movimentos de decisão. Mostrando-se, ao mesmo tempo que enfatiza a dificuldade do trabalho que é traduzir.

Esse tipo de nota de rodapé, que presentifica, se não a figura do tradutor, mas ao menos sua voz, visa tornar sua presença menos transparente e mais opaca, é uma das armas que o tradutor poderá usar contra o problema levantado no início deste texto, o de sua subordinação. Ela poderá ser o local em que a experiência do traduzir é transformada em discurso, será conhecimento: tradutologia; ao mesmo tempo que poderá ser a prova de que o trabalho feito é um trabalho livre: arte. Sua contribuição para os estudos acadêmicos: tradutologia. Sua contribuição para a sociedade: arte, porque trabalho livre. Penso no conceito de tradutologia que se encontra em Berman: “Tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência.” (2007, p.19). E no conceito de arte defendido por uma longa tradição que vai de William Morris: “art is man’s expression of his joy in labour” (Morris, 1999, p.144) a Sérgio Ferro: “arte é manifestação do trabalho livre [...] livre aqui significa sem nenhuma forma de subordinação. Trabalho integralmente autodeterminado.” (Ferro, 2021, p.104). Assim, a nota de rodapé poderá ser o lugar de mostrar se, nos momentos opacos do trabalho com a palavra, as escolhas tomadas pelo tradutor estão em alinhamento com a intenção que o mesmo tradutor tem com sua própria tradução, ou não, em caso de desvios conscientes, pois a autodeterminação do tradutor é que define se sua palavra é livre ou não.

Um caso do passado de autodeterminação em nossas letras que serve de paradigma é o de Odorico Mendes com suas traduções de Homero e Virgílio repletas de notas. Seus neologismos incomuns, que foram em grande medida responsáveis pelo esquecimento em que o tradutor descansou por mais de um século, e a sintaxe difícil de sua tradução, que em certa medida se assemelha à de Calderón, cheia de zeugmas, elipses, e hipérbatos, coisa que não se encontra originalmente em Homero, foram conscientes tomadas de liberdade que Odorico arriscou para levar ao fim sua intenção de mostrar que a língua portuguesa poderia ser mais sintética que o grego e que o latim. O que tanto incomodou a crítica foi a liberdade tomada por Odorico. Liberdade, ainda que sob o mecenato de D. Pedro II, tomada. A mesma atitude é vista nas obras de Haroldo de Campos, mais claramente a partir do momento que começa a desenvolver o conceito de “transcrição”. Ao ousar colocar-se nas traduções, como fez Odorico, Haroldo em audacioso ato de *hybris* “usurpa” o original. Usurpa porque põe-se nele. Assim, entre os neologismos macarrônicos da sintaxe carregada e entre notas sobre a tradução presentes

na *Iliada Brasileira*, publicada em 1862, acha-se Odorico, do mesmo modo que Haroldo é encontrado quando, principalmente se em voz alta, a *Iliada* por ele traduzida é lida.

Em que pese o elogio à estratégia utilizada por Odorico e Haroldo para se fazerem visíveis na tradução, isto é, por meio de transgressões e rupturas deliberadas em relação ao material de partida, a tradução que faço não tem como objetivo um tipo de recriação que insere no texto de partida recursos de outras épocas, nem que faça uso de estratégias de atenção que se sustentam no apagamento do outro. Busca-se aqui um texto de chegada que se aproxime do texto de partida, que mantenha uma relação de fidelidade com o leitor que procura uma tradução que se compromete abertamente em se aproximar do texto de partida, e que para isso não precise apagar nem o autor do original nem o tradutor, que se fará presente por meio das notas de rodapé, sem rasurar o outro tempo e afastando-se da dicotomia autor-tradutor.

Capítulo 3 – Tradução de Los Cabellos de Absalón

Primeira Jornada

(Tocan cajas, sale David por
una puerta y por la outra Absalón,
Salomón, Tamar e Aquitofel)

(Tocam tambores, entra David por
uma porta e pela outra Absalão,
Salomão, Tamar e Aquitofel)

Salomón. Vuelva felicemente

de laurel coronada la alta frente
el campeón israelita,
azote del sacrílego moabita

Salomão. Volte luminariamente,¹²

de laurel coroada a alta frente,³
o campeão israelita,⁴
chicote do sacrílego moabita.⁵

5

Adonías. Ciña su blanca nieve

de la rama inmortal círculo breve,
el defensor de Dios y su ley pía,
horror de la gentil idolatria.

Adonias. Cinja sua branca neve⁶

que da rama imortal círculo é breve,⁷
o defensor de Deus e sua lei pia,
o horror da gentil idolatria.

Absalón. Himnos la fama cante

com labio de metal, voz de diamante,
de Jehová al real caudillo
de filistín al trágico cuchillo.

Absalão. Hinos a fama cante

com lábio de metal, voz de diamante,
de Jeová o singular modelo,
de Filisteu⁸ o trágico cutelo.

10

Tamar. Hoy, de Jerusalén las hijas bellas,
coronadas de flores y de estrellas,

Tamar. Hoje, filhas de Jerusalém belas,
coroadas por flores, por estrelas,

¹ (1-134) **Encontro de David com seus filhos** — Calderón abre a tragédia com a silva em rimas consonantes pareadas. Era comum que o início das tragédias do período áureo fosse em silvas; essa é a forma com que se inicia *La vida es sueño*. A silva também é a forma das Soledades, de Góngora, poema paradigmático do XVII. A silva, precursora do verso livre, é o esquema estrófico que permite a variação entre decassílabos e hexassílabos, mesclando a solenidade do verso de dez sílabas à flexibilidade do de seis, em contraste quase ondulatório. Solenidade que adequa a situação do retorno de David e o anúncio de sua conquista de Rabatá. A silva que vemos no início de *Los Cabellos de Absalón* é de rimas pareadas; a rima pareada é a que se realiza por contiguidade (AABBCCDDEE...). No texto de partida, além das rimas serem pareadas elas são consoantes; chamamos de rima consoante aquela que reitera tanto as vogais como as consoantes da sílaba tônica final. Na tradução mantenho as rimas pareadas, mas não consoantes: uso majoritariamente a rima toante, o que me dá mais flexibilidade no trabalho. Exemplo das silvas consoantes pareadas em língua portuguesa vemos no poema *A Ilha da Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira.

² O sentido do advérbio “felizmente” do original é visual. O “felizmente” brasileiro de hoje não transmite visualidade. Por isso resolvi utilizar o advérbio “luminariamente”. Ele transmite melhor a imagem de uma figura que apresenta expressões corporais de felicidade por estar retornando ao seu país. Outro motivo para a escolha de tal advérbio são as associações que Calderón faz ao longo da peça entre a luz e David.

³ *alta frente*: metonímia para David. O mesmo recurso pode ser visto na fala seguinte: Adonias dirá “*branca neve*” para se referir aos cabelos de Davi. Ambas são metáforas convencionais do decoro do Seiscentos.

⁴ “*campeão israelita*”, “*chicote do sacrílego moabita*”: metáforas para David ditas por Salomão. Adonias, em paralelismo, fará duas metáforas: “*o defensor de Deus e sua lei pia*” / “*o horror da gentil idolatria*”; da mesma forma Absalão: “*de Jeová o real caudillo*” / “*de Filisteu o trágico cutelo*”. Tamar, porém, faz apenas uma: “*Golias segundo*”. Note-se a abundância de metáforas paralelas. Paralelismo quebrado pela fala de Tamar.

⁵ “*Moabita*”: aquele que é da terra ou país de Moab.

⁶ “*Branca neve*”: metáfora para os cabelos brancos de David.

⁷ “*Da rama imortal círculo breve*”: *círculo breve* é metáfora da coroa que David usa, participe de linhagem dita imortal: *rama imortal*. Coroa que simboliza na realeza o triunfo da batalha.

⁸ “*Filisteus*”: nome tradicional do povo situado ao sudoeste de Palestina.

15	entonen outra vez com mayor gloria del Goliat segundo la victoria.	entoem outra vez com maior glória do Golias segundo a vitória. ⁹
	David. Queridas prendas mías, báculos vivos de mis luengos días, dadme todos los brazos. <i>(Abraza David primero a Salomón después Absalón, después Adonias y a Tamar)</i>	David. Queridas prendas minhas, báculos vivos dos meus longos dias, deem-me todos os braços. <i>(David abraça primeiro a Salomão, depois Absalão, depois Adonias, depois Tamar.)</i>
20	Renuévase mi edad entre los lazos de dichas tan amadas, Ay dulces prendas, por mí bien halladas! Adonías valiente,	Renovem-se meus anos entre os laços de sortes tão amadas, Ai, doces prendas, por mim bem achadas! Adonias valente,
25	llega, llega outra vez. Y tu, prudente Salomón, otra vez toca mi pecho en amorosas lágrimas deshecho. Bellísimo Absalón, vuelve mil veces a repetir-me el gusto que me ofreces en tan alegre día.	venha, venha outra vez. E tu, prudente Salomão, outra vez toque meu peito por amorosas lágrimas desfeito. Belíssimo Absalão, volte mil vezes a repetir-me o gosto que me destes em tão alegre dia.
30	Y tú no te retires, Tamar mía que he dejado el postrero tu abrazo, ay mi Tamar, porque no quiero que el corazón em gloria tan precisa viendo que outro le espera, me de prisa.	E tu não te retires, Tamar minha, que se deixei por último teus braços, filha, é porque não busco que o coração em glória tão intensa vendo que outro lhe espera, me dê pressa.
35	A Rabatá, murada y guarnecida ciudad del fiero Amón, dejo vencida, sus muros excelentes demolidos, sus torres eminentes deshechas y postradas,	A Rabatá ¹⁰ , murada e guarnecida cidadela de Amón ¹¹ , deixo vencida, seus muros excelentes demolidos, suas torres eminentes desfeitas e prostradas,
40	y sus calles em púrpura bañadas:	e suas ruas em púrpura banhadas: ¹²

⁹ Interessante caso de paralelismo sintático (v.1-16). A equivalência sintática só é interrompida na fala de Tamar. Nesse caso, o paralelismo funciona como um peso que modula a compreensão do público: de um lado, há o peso das metáforas e dos hipérbatos que obscurecem a significação, do outro, há o do paralelismo, que funciona como um recurso (muito presente na poesia oral) que equilibra a balança da compreensão. Equilibra porque padroniza a posição em que as metáforas aparecem, ao mesmo tempo que avisa o hipérbato. Compreensão que não se dá instantânea em seus pormenores, em suas partes, mas que se dá quando pensamos no todo, no sentido geral da cena. Principalmente porque estaria acompanhada pela modulação das vozes, pela movimentação dos atores, gestos e cenário que convergem em sintonia para a criação de sentido.

¹⁰ Rabatá: é a capital dos amonitas, corresponde atualmente à Amã, capital de Jordânia. Em (Samuel, XII, 26-29) David ataca a capital com suas tropas.

¹¹ Não se trata do filho de David, porém do filho de Manassés e Mesalemet que aí é utilizado como patronímico dos amonitas. Amón reinou sobre Israel e sobre ele mais se pode saber em 2 Reis XXI 19-26.

¹² Caso modelar de isomorfia (v.35-40) entre o enunciado do significante e o enunciado do significado. Nesse trecho vemos como a variação métrica característica da silva unindo-se à técnica do cavalcamento e das pausas gera, tanto visualmente, na mancha gráfica do texto de partida, como sonoramente, através da reiteração das consoantes vibrantes e oclusivas, truncamentos e descontinuidades que estão em consonância com aquilo que enuncia o significado das palavras: a situação da cidade de Rabatá: destruída, faltando partes.

	gracias primeramente al gran Dios de Israel, luego al valiente Joab, general mío, de cuyo esfuerzo mis aplausos fio.	graças primeiramente ao bom Deus de Israel, logo ao valente Joab, general nosso, de cujo esforço meus aplausos dobro.
45	Joab. Honras, señor, tu hechura. Aquitofel. <i>[Aparte]</i> Infelice el que sirve sin ventura, pues habiendo yo sido leal soldado, no fui de una razón galarardonado!	Joab. Senhor, a obra é tua. Aquitofel. <i>(Aparte)</i> ¹³ Infeliz o que serve sem ventura, pois tendo eu sido tão leal soldado, nem com palavras fui galardeado.
50	David. Mas com haber tenido tan singular victoria, no lo há sido sino el volver a veros; si bien tantos contentos lisonjeros confunden su alegría, considerando que el felice día	David. Mas em ter conseguido tal vitória não houve outro motivo senão volver a vê-los; se bem, tantos presentes lisonjeiros confundem a alegria, considerando que no feliz dia,
55	que vengo victorioso, que entro por el alcázar suntuoso de Sión, que salís com ansias tales todos a recibirme a sus umbrales en ocasión tan alta,	que venho vitorioso, que entro pelo alcáçar suntuoso de Sión ¹⁴ , donde saí com ânsias tais, todos me recebendo em seus umbrais, em ocasião tão alta,
60	Amón no más de entre vosotros falta; Amón, mi hijo mayor y mi heredero, a quien como mayor estimo y quiero. Qué es la causa, Adonías, de que él no aumente las venturas mías?	Amón, não mais entre vocês, faz falta; Amón, meu maior filho, meu herdeiro, a quem como maior estimo e quero. Qual é a causa, Adonias, dele não adensar minha alegria?
65	Adonías. Yo, señor, no sé nada. David. Salomón, una pena imaginada es más que acontecida Que há sucedido a Amón? Di, por tu vida.	Adonias. Eu, senhor, não sei nada. David. Salomão, uma pena imaginada é mais que a acontecida. Que aconteceu com Amón? Diz, por tua vida.
70	Salomón. Absalón lo dirá: yo no he sabido que pueda haberle nada sucedido Absalón. Ni yo se tampoco	Salomão. Absalão te dirá: não me é sabido o que é que tem com ele acontecido. Absalão. Nem eu o sei tampouco.
	David. Em vuestra suspensión mis penas toco. Tamar, qué hay de tu hermano?	David. Com esse silêncio cresce a minha dor. Tamar, sabes do irmão?
75	Tamar. A mí, señor, pregúntasmelo en vano que, en mi cuarto encerrada, vivo aun de los acasos ignorada.	Tamar. A mim, senhor, pergunta-me é vão; que, em meu quarto encerrada, vivo até pelo acaso ignorada.
	David. No hay quien de Amón me diga?	David. Não há quem de Amón diga?

13 Aquitofel: é um dos conselheiros em que David mais confia. Ele é considerado prudente e sagaz.

14 Sião: nome primitivo da cidadela dos jebuseus, tomada por David (II Samuel, V, 7).

	Aquitofel. Sí, señor. Criado soy, amor me obliga	Aquitofel. Senhor, criado sou, e o amor me obriga
	a que nada te calle,	a que nada te cale,
80	aunque razones el discurso halle	embora eu diversas razões ache
	para no dar avisos de una pena,	pra não te dar notícias de uma pena
	a cuyo fin se excusan todos; llena	que por falar se esquivam todos; plena
	de outra razón el alma,	de outra vontade essa alma
	no quiero recatarte aquesta calma,	não quer te ver envolto em aflita calma: ¹⁵
85	porque a ignorado mal no se da medio	que a ignorado mal não se dá ré, ¹⁶
	y sabido, se trata del remedio.	e sabido, se trata com remédio.
	Amón, tu hijo, señor, há muchos días	Amón, senhor, teu filho, há muitos dias ¹⁷
	que há dado em padecer melancolías,	se deu a padecer melancolias,
	y tristezas tan fuertes,	e tristezas tão fortes,
90	que por no ser capaz de muchas muertes,	que por não ser capaz de muitas mortes,
	enfado de la luz del sol recibe,	noite da luz do sol recebe triste, ¹⁸
	con que entre sombras vive,	com que entre sombras vive
	y aún está sin abrir una ventana,	sem nem janela abrir, ou persiana,
	ni ver la luz hermosa y soberana.	sem ver aberta a luz e soberana. ¹⁹
95	Tanto Amón se aborrece,	Tanto Amón se aborrece
	que el natural sustento no apetece	que o natural sustento não o apetece: ²⁰
	ningún médico quiere	frente a médico opõe-se
	que le entre a ver; y, em fin, Amón se muere	que entre a vê-lo; e, em fim, Amón se morre
	de una grave tristeza,	de uma grande tristeza:
100	pensión que trae la Naturaleza.	pena que deu a ele a Natureza.
	David. Aunque nazca la nueva que me has dado	David. Como é fruto, o que tens noticiado,
	de lealtad, te la hubiera perdonado,	da lealdade, logo estás perdoado,
	Aquitofel, porque es tan mal contento	Aquitofel, porque é tão mal sucesso
	el disgusto, el pesar, el sentimiento	o desgosto, o pesar, o sentimento,
105	que lo mismo que quiso	que mesmo decidido
	saber, oyendo tan pesado aviso	a saber, ouvindo tão frio aviso,
	saberlo no quisiera,	sabê-lo eu não quisera,

¹⁵ O oxímoro “aflita calma” não consta no original, mas o introduzi pois o procedimento é comum na convenção teatral das peças do Siglo de Oro.

¹⁶ Porque não encontrei uma solução técnica para a rima “medio-remedio”, rimo uma oxítone com uma proparoxítone: “ré-remédio”, “é” com “é”. Nesse trecho, para a retórica clássica, temos um epífonema, chamado também de conceito sentencioso pela retórica seiscentista, por Baltasar Gracián (Gracián, 2011, p.637). Nesse caso, para traduzir o epífonema conforme seu andamento sintático, faço uso, em português, da rima incompleta, imperfeita, rimando uma palavra aguda com uma palavra esdrúxula, mas ambas com tônica em “é”.

¹⁷ (II Samuel, XIII, 1-2): “Absalão filho de David, tinha uma irmã que era bela e se chamava Tamar, e Amon, filho de David, se apaixonou por ela. Amon se atormentou a ponto de adoecer por causa da sua irmã Tamar, porque ela era virgem e ele não via nenhuma possibilidade de lhe fazer algo.”

¹⁸ (91-94) Traduzo “enfado” por “noite” por querer intensificar a visualidade contrastante, e no fim do verso adiciono “triste” que embora não sintonize com o objetivo de visualidade, sintoniza-se porém com o objetivo sonoro de manter a rima.

¹⁹ Forço um hipérbato relativamente comum no decassílabo tradicional para manter o andamento rítmico.

²⁰ “natural sustento” é metáfora para alimento.

110	porque lo supo ya; que es de manera desconversable el mal de un afligido, que ignorado y sabido, da siempre igual cuidado: pues siempre es mal, sabido o ignorado. Entrar, ay Dios, a descansar no quiero en mi cuarto primero	contudo o soube já; que é de maneira desconversável²¹ o mal de um afligido, que ignorado ou sabido, é o mesmo o resultado: pois sempre é mal, sabido ou ignorado.²² Entrar, ai Deus, a descansar não quero em meu quarto primeiro
115	que en el de Amón; venid todos conmigo. Ingrato soy, Señor, ingrato, digo al grande favor vuestro; bien em mis sentimientos hoy lo muestro, pues cuatro hijos que veo	que no de Amón. Venham todos comigo. Ingrato sou, Senhor, ingrato, digo, ao grande favor vosso pelos meus sentimentos que hoje mostro, pois os filhos que vejo
120	con salud, no divierten mi deseo tanto como le aflige y atormenta no sin ella. Oh, ingrata y descontenta condición que tenemos los humanos, haciendo siempre extremos!	com saúde não encham meu desejo tanto como o aflige e o atormenta um sem ela. Oh, ingrata e tão pequena condição que nós temos os humanos, sempre de extremo a extremo!²³
125	Absalón. Este es de Amón el cuarto; ya has llegado más del afecto que del pie guiado	Absalão. Eis que ao quarto de Amón tens chegado. Mais pelo afeto que por pé guiado.
	David. Abrid aqueta puerta.	David. Abram aquela porta.
	Joab. Ya, señor, está abierta y al resplandor escaso que por ella nos comunica la mayor estrella, al príncipe se mira, sentado en una silla. <i>(Corriendo una cortina, se descubre Amón sentado en silla arrumada a um bufete, y de la outra aprte estará Jonadab.)</i>	Joab. Já aberta está a porta; e ao resplandor escasso que por ela nos comunica a maior estrela,²⁴ ao príncipe se mira, em sua cadeira. <i>(Correndo uma cortina, se descobre Amón sentado em uma cadeira ao lado de um bufete e do outro lado está Jonadab.)</i>
130	Tamar. A quién no admira verle tan divertido en sus penas, que aun no nos há sentido?	Tamar. Quem não se admira vendo-o tão divertido em sua dor, que nem nos tem percebido?
	David. Amón!	David. Amón!
	Amón. Quién me llama?	Amón. Quem me chama?

²¹ Desconversável: o que não é conversável; desabrido, intratável, insociável.

²² Trata-se do tópico “saber ou não saber”, “ser ou não ser”, que modernamente ganhou contornos metalinguísticos: “fazer ou não fazer”.

²³ Tópico do descontentamento com a condição humana que incontornavelmente soará familiar para o leitor de língua portuguesa por ecoar a última estrofe do primeiro canto dos *Lusíadas*.

²⁴ A “maior estrela” é o sol. É de se notar o contraste entre luz e sombra nesse trecho.

135	David.	Yo.	David.	Eu. ²⁵
	Amón.	Señor, pues, tu aquí?	Amón.	Senhor, tu aqui?
	David.	Tan poco	David.	Tão pouco
		gusto te deben mis dichas,		gosto dá minha alegria,
		mi amor y afecto tan corto,		meu afeto e amor tão ocos,
		que no llegas a mis brazos?		que nem chegas a meus braços?
140		Pues yo, aunque tú riguroso		Pois, mesmo que rigoroso
		me recibas, llegaré,		me recebas, quero o teu,
		hijo, a los tuyos. Pues como,		meu filho, abraço. Pois como,
		empezando em mí el cariño,		começando em mim o carinho
		aun no obra em tí el alborozo?		não desperta em tí o alvoroço?
145		Que tienes, Amón? Que es esto?		Quê tens, Amón? O que é isso?
		Que aunque tus tristezas oigo,		Que essas tristezas que ouço
		pensé que al verme templaras		pensei que ao ver-me esfriariam
		de su violencia el enojo.		da tua violência o desgosto.
		Aun parabién no me das,		Sequer parabéns me dás
150		quando volto victorioso		quando torno vitorioso
		a Jerusalén? Mis triunfos		a Jerusalém? Meus triunfos
		aún no vencen tus enojos?		não desmontam teu desgosto?
		Un príncipe que heredero		Um príncipe que é o herdeiro
		es de Israel, cuyo heroico		de Israel, cujo o heróico
155		valor resistir deviera		valor resistir devera
		constante, osado y brioso		constante, atrevido e sólido
		los ceños de la fortuna		à carranca da fortuna ²⁶
		y del hado los oprobios,		e a do destino os socos,
		tanto a una pasión se rinde,		tanto a uma paixão se rende,
160		tanto a una pena que absorto,		tanto a uma pena que absorto,
		confuso, triste, afligido		confuso, triste e oblíquo,
		no les permite a sus ojos		não as permite a seus olhos
		la luz del día, negando		a luz do dia, negando
		la entrada a sus rayos de oro?		entrada aos raios de ouro?
165		Qué es esto, Amón? Si de causa		Quê é isso, Amón? Se de causa
		nace tu pena, no ignoro		nasce tua dor, não ignoro
		que podré vencerla yo:		que possa eu mesmo vencê-la:
		tuyo es mi imperio todo,		teu é meu império todo,

²⁵ (135-360) A visita a Amón e o Regresso de Tamar — essas cenas estão em octossílabos rimados (o-o). Em português traduzo por heptassílabos em rimas toantes em (o-o). Ficou possível a aproximação à da forma em espanhol graças à mobilidade que a rima toante oferece.

²⁶ Traduzo “los ceños de la fortuna” por “carranca da fortuna”. Nos lembra Evangelina Rodríguez Cuadros (p.141) que nessas linhas se transparentam a vontade neo-estóica de Calderón: é a *virtus* renascentista de resistir tanto aos acasos ou casos da fortuna como ao fado do destino.

170 dispón del a tu albedrío
desde un polo al outro polo.
Y si no nace de causa
conocida, sino sólo
de la natural pensión
desde nuestro humano polvo,
175 aliéntate: imperio tiene
el hombre sobre sí propio,
y los esfuerzos humanos
llamado un, vienen todos
No te tindas a tí mismo,
180 No te avasalles medroso
a tu misma condición:
mira que el pesar es monstruo
que come vidas humanas
alimentadas del ocio.
185 Sal deste cuarto pues vienen
a él tus hermanos todos
hoy conmigo, habla con ellos.
Llegad, pues, llegad vosotros
ya que las ternezas mías
190 pueden com Amón tan poco.

Adonías.Príncipe...

Absalão. Irmão...

Salomón. Señor...

Tamar. Amón...

Amón. (*Aparte*) A esta voz respondo

Tamar. Qué tienes?

Salomón. Que sientes?

Absalón. Qué
te aflige?

Adonías. Qué te da assombro?

David. Qué apeteces?

195 Todos. Qué deseas?

Amón. Sólo que me dejéis solo.

David. Si en eso no más estriban
tus deseos rigurosos,

dispões dele a teu arbítrio,
desse polo ao polo aposto.
E se não nasce de causa
conhecida, senão só
de um pendor natural
deste nosso humano pó,
alenta-te; império tem²⁷
o homem sobre si próprio,
e os esforços humanos
chamado um, vêm todos.
Não te rendas a ti mesmo,
não te avassales medroso
a tua mesma condição:
mira que o sofrer é monstro
que come as vidas humanas
alimentadas do ócio.
Saia deste quarto e vamos
lá fora. Teus irmãos todos
lá estão. Fale com eles.
Cheguem, filhos, cheguem, todos,
já que essas ternuras minhas
podem com Amón tão pouco.

Adonias. Príncipe...

Absalão. Irmão...

Salomão. Senhor...

Tamar. Amón...²⁸

Amón. (*Aparte*) A esta voz respondo.

Tamar. Quê tens?

Salomão. O que sentes?

Absalão. Quê
te aflige?

Adonias. Quê te dá assombro?

David. Quê apeteces?

Todos. Quê deseas?

Amón. Que apenas me deixem só.

David. Ah, se é nisso que se apoiam
teus desejos rigorosos,

²⁷ (175-76): Seguindo a virtude renascentista referida na nota anterior, David rechaça o cego império dos astros.

²⁸ Note-se que a unidade do verso engloba as falas de Adonías, Absalão e Salomão, ficando Tamar de fora. Do mesmo modo, o paralelismo dos primeiros versos não é reproduzido na fala de Tamar, apenas na dos irmãos.

200	vamos de aquí. (<i>Aparte</i>) (Al voltar a hablarle a solas, lo otorgo; que quizá no se declara por estar delante todos) (<i>Alto.</i>) Venid. Yo solo te quedas. Ay infeliz, qué de gozos,	vamos daqui. (<i>Aparte</i>) (Ao voltar, com ele a sós, eu o interrogo; que talvez não se declare por estar perante todos.) (<i>Alto.</i>) Venham. A sós deixem ele. Ai, infeliz, quanto gozo,
205	qué de gustos, qué de dichas, desazona un pesar solo! (<i>Vase</i>) Joab. Qué estranha melancolia! (<i>Vase</i>) Aquitofel. Qué silencio tan impropio! (<i>Vase</i>) Adonías. Qué violencia tan cruel! (<i>Vase</i>)	quanto gosto e alegria destempera um pesar só. (<i>Vai-se</i>) Joab. Que estranha melancolia! (<i>Vai-se</i>) Aquitofel. Que silêncio tão impróprio! (<i>Vai-se</i>) Adonías. Que violência tão cruel! (<i>Vai-se</i>)
210	Salomão. Qué afecto tan poderoso! (<i>Vase</i>) Tamar. Saben los cielos, Amón. cuánto tus tritezas lloro. Absalón. Yo, no. Tamar. Absalón, eso dices? Absalón. Si, que es heredero heroico	Salomão. Que afeto tão poderoso!²⁹ (<i>Vai-se</i>) Tamar. Só os céus sabem, Amón, quanto tuas tristezas choro. Absalão. Eu, não. Tamar. Absalão, o que disses? Absalão. Isso, que ele é o herdeiro heroico
215	de David; y si él se muere quedo yo más acerca al solio; que a quien aspira a reinar cada hermano es um estorbo. Tamar. Aunque su muerte siniera,	de David; e se ele morre, fico do reino o piloto; que quem aspira reinar cada irmão é um estorvo. Tamar. Mesmo que sua morte eu sinta,
220	me holgara verte em su trono que, em efecto, tu y yo hermanos de padre y de madre somos. (<i>Vanse y quedan solos Amón y Jonadab</i>) Amón. Jonadab, fuéronse ya? Jonadab. Si, señor, uno tras otros.	bom será te ver no trono; porque, em efeito, irmãos de pai e de mãe, tu e eu somos.³⁰ (<i>Vão e ficam sozinhos Amón e Jonadab</i>) Amón. Jonadab, foram-se já? Jonadab. Sim, senhor, um após outro,
225	como suelen los dineros de quien gasta poco a poco, que piensa que no hace mella	como se fossem dinheiro de quem gasta pouco a pouco, e pensa que não faz falta

²⁹ Caso de correlação: técnica que serve para o dramaturgo dar multiplicidade de perspectivas sobre um só acontecimento ao mesmo tempo que dá profundidade a cada um dos personagens.

³⁰ A mãe de Absalão e de Tamar era Maaca. Amón era filho de David com Aquinoam. (II Samuel, III, 2-3).

	ahora um real e luego outro y cuando menos se cata, 230 halla el talego más gordo hecho esqueleto de anjeo Amón. Pues salte fuera tú y todo. Jonadab. Ya te olvidas de que tu valido soy?	ora um real, ora outro; e quando menos se espera, vê o bolso, que era gordo, vazio como um esqueleto. ³¹ Amón. Pois, caia fora, e logo. Jonadab. Já se esqueceu de que teu favorito sou?
235	Amón. No lo ignoro que eres tú sólo quien tiene licencia entre mis dudosos discursos para asistirme; pero quiero quedar solo. Jonadab. Yo lo haré de buena gana 240 que no es rato muy gustoso el de uno amo, cuando está saturnino e hipocondrio; pero antes que me vaya he de preguntarte: como 245 a tu padre y tus hermanos respondiste de aquel modo? Es posible que ninguno merezca de tus penosos males saber la ocasión?	Amón. Não ignoro que é só tu quem tem licença pra ver esses duvidosos discursos meus, e assisti-los; porém quero ficar só. Jonadab. Pois eu irei de bom grado; porque não é prazeroso quando à vista está seu amo saturnino e hipocôndrio; porém antes que eu me vá hei de perguntar-te: como ao teu pai e aos teus irmãos respondes daquele modo? Não é lícito que alguém mereça dos teus penosos males saber a razão?
250	Amón. No. Si yo propio a mi propio me la pudiera negar, la negara, cuando noto que yo mismo de mí mismo me avergüenzo si la nombro. 255 Es tal, que aun de mi silencio vivo tal vez temeroso porque me han dicho que saben con silencio hablar los ojos. Tan en lo más retirado 260 del pecho la causa pongo de mi pena, que tal vez al corazón se la escondó, porque el corazón no pueda	Amón. Se eu próprio a mim próprio pudesse inteira negá-la negaria, quando noto que eu mesmo pra mim mesmo, se a nomeio, me envergonho. Tanto que do meu silêncio vivo, pasme, temeroso, porque sabem mudamente falar em silêncio os olhos. Tão lá pra o mais afastado do meu peito a causa ponho da minha dor que até mesmo pra o meu coração eu a escondo, a fim de que ele não possa

³¹ Suprimo do original a palavra “anjeo” que significava uma tela de contextura muito leve, como uma gaze, oriunda da província de Anjou, da França.

265	sobresaltado al asombro de reconocerla, dar un golpe más recio que otro. Tan en lo más escondido de la vida le aprisiono, que aun este soplo que entra	sobressaltado ao assombro de reconhecê-la, dar fortes golpes numerosos. Tão lá pra o mais escondido da minha vida a aprisiono que até este sopro que entra
270	a dar vitales despojos no sabe della, porque não pueda el aire curioso decir por lo destemplado de algún suspiro que arrojo	a me dar vitais reforços, não sabe dela, pra que não possa o ar curioso dizer pela assincronia de algum suspiro que solto:
275	“Este sabe de la causa pues sale ardiendo este soplo” En fin, está mi dolor tan atado en lo más hondo del alma, que el alma misma,	“Ah, este sabe da causa pois sai ardendo este sopro.” Enfim, está minha dor atada ao tão mais remoto da alma, que a alma mesmo
280	alcaide del calabozo, no sabe el preso que guarda, con ser su consejo propio.	com a chave do calabouço não sabe o preso que guarda entre seu próprio reboco. ³²
	Jonadab. Sin duda eres sodomita, que yo outra causa no toco que a tanto silencio oblgue.	Jonadab. És sodomita, sem dúvida que outra causa não suponho que a tanto silêncio obrigue.
285	Amón. Que siempre hayas de ser loco?	Amón. Pois sempre tens de ser louco?
	Jonadab. No está en mi mano el ser cuerdo. (<i>Dentro, ruido.</i>)	Jonadab. Não sou capaz de ser sábio. ³³ (<i>Dentro, ruído.</i>)
	Amón. Qué pasos son los que oigo?	Amón. Que passos são esses que ouço?
290	Jonadab. Tamar, tu hermana, que habiendo dejado en su suntuoso cuarto a David, vuelve al suyo por esse corredor.	Jonadab. Tamar, tua irmã, que tendo deixado em seu suntuoso quarto David, volta ao seu por esse corredor.
	Amón. (<i>Aparte</i>) Como calladas pasiones mías, a esta ocasión me reporto?	Amón. (<i>Aparte</i>) Como, ó caladas paixões minhas, nessa ocasião me comporto?

³² Figura de pensamento muito utilizada por Calderón é a prosopopeia. Calderón a utiliza em áreas determinadas da obra e muitas vezes ao lado da figura da metonímia para nos dar a imagem de autonomia das partes do organismo. Partes que concorrem entre si pelo controle do todo a ponto de colocar todo corpo em risco. O que ocorre é uma teatralização da interioridade. Originalmente, tal prática, oriunda do gênero lírico, em que o enunciador ao ver determinada figura feminina passa a ter a unidade de sua voz desintegrada em múltiplos pedaços que assumirão sua enunciação, foi desenvolvida à exaustão pelos poetas líricos italianos do século XIII aos quais chamamos convencionalmente de poetas do *dolce stil nuovo*, e incorporada ao gênero dramático foi frequentemente utilizada por Calderón em suas obras: a personificação das partes do corpo é uma técnica, portanto, que dá visibilidade às ações invisíveis das diversas emoções que agem pelo psicológico do personagem.

³³ Comentário metateatral. É como se Jonadab soubesse que desempenha um papel.

- 295 Pero ha de ser, ah deseo,
que aun a sólo ver su rostro
no he de salir a la puerta
Mas, ay, que en vano me opongo
de mi estrella a los influjos;
300 pues cuando digo animoso
que no he de salir a verla,
es cuano a verla me pongo.
Qué es esto, cielos? Yo mismo
el daño no reconozco?
305 Pues cómo al daño me entrego?
Vive en mí más que yo propio?
No. Pues como manda en mí,
con tan gran imperio otro,
que me lleva dondo yo
ir no quiero?
- 310 Jonadab. O soy un tonto,
o anda por aquí...
Amón. Qué miras?
Jonadab. Tendo aquí que hacer un poco.
Amón. No te he dicho que te vayas?
Jonadab. Sí, señor, mas por lo propio
no lo he hecho yo.
- 315 Amón. Entrate allá.
Jonadab. *(Aparte)*
(En esta puerta me pongo.
Por eso dijo uno que,
galanes los criados somos,
pues el más sucio criado
320 no deja de ser curioso.)
(Escóndese.)
Amón. Desde aqui verá a Tamar;
que no he de ser tan medroso,
que hei de pensar que em efecto
se haya de salir con todo.
- 325 Y aun porque vean mis penas
como las lidio y propongo,
la he de ver y la he de hablar
que no es valiente ni heroico
corazón que, antes del riesgo,
- Mas há de ser, ah, desejo,
que nem pra ver só seu rosto
não me espreitarei à porta.
Mas, ai, que em vão eu me oponho
de minha estrela aos influxos;
pois quando digo animoso
que não sairei para vê-la
é quando a vê-la me ponho.
Que é isso, céus? Como, eu mesmo
o claro dano não noto?
Pois como ao dano me entrego?
Vive ele em mim mais que eu próprio?
Mas como que manda em mim
com tão grande império outro
que me leva pra onde eu
ir não quero?
- Jonadab. Ou sou caolho
ou ali anda...
Amón. Quê miras?
Jonadab. Deixe-me ver mais um pouco.
Amón. Não te disse pra ir embora?
Jonadab. Sim, senhor, mas pelo próprio
não o fiz.
- Amón. Entra ali então.
Jonadab. *(Aparte)*
(Pois, nesta porta me ponho.
Por isso um rumor diz que
galãs nós criados somos,
pois o mais súcio criado
não deixa de ser curioso)
(Esconde-se.)
Amón. Agora verei Tamar;
e pra não ser tão medroso
terei de pensar que ela
sairá de qualquer modo.
E pra que veja que peno,
que me enfrento e me resolvo,
irei vê-la e conversá-la;
que não é firme, nem pronto
coração que antes do risco

330	se apellidó victorioso. (Sale Tamar) Oh, bellísima Tamar!	se apelida vitorioso. (Entra Tamar) Oh! Belíssima Tamar!
	Tamar. No entréis conmigo vosotros; esperad en esta puerta. (A Amón.) Cuánto estimo, cuando torno	Tamar. Não ultrapassem esse ponto, (Aos irmãos) esperem atrás dessa porta. (A Amón.) Como estimo, quando torno
335	a mi cuarto, cuando queda con mi padre el reino todo, que me hayas, Amón, llamado!	ao meu quarto, enquanto está com meu pai o reino todo, que venha, Amón, me chamar!
	Que yo, aunque con amoroso pecho siento tus tristezas,	Mas, mesmo que com amoroso peito eu sinto tuas tristezas,
340	no entrara, porque conozco que cualquiera compañía le sirve a un triste estorbo.	não entrarei, porque noto que a mínima companhia te serve de denso estorvo.
	Mas ya que aquesta ocasión te he debido, cuando oigo	Mas já que em dívida estou nesta ocasião em que ouço
345	mi nombre, Amón, en tus labios, mal haré si no la logro suplicándote; merezca	meu nome, Amón, em teus lábios, mal farei se não te rogo suplicando, que mereça
	ser yo quen del riguroso dolor que e aflige, llege	ser eu quem do rigoroso pesar que te aflige, chegue
350	a oír la causa; que no poco alivia el mal quien le cuenta con satisfacción a outro	a ouvir a causa: não pouco ³⁴ alivia o mal quem conta com satisfação a outro
	de que há de sentirle; y puesto que yo a feriar me dispongo	o que está sentindo; e posto que por tua fala disponho
355	a mis lágrimas tus voces, mi fe es fiadora de abono. Hagan tu oficio tus labios	em troca dar minhas lágrimas, minha fé fiará teu abono. Faça o que mandam seus lábios; ³⁵
	harán el suyo mis ojos. Vea yo como tú sientes,	farei o que mandam meus olhos. Vendo eu como tu sentes;
360	verás tu como yo lloro.	verás tu como eu choro.
	Amón. Sí, yo, divina Tamar	Amón. Ah, se eu pudesse, Tamar, ³⁶

³⁴ Lilotes em “não pouco”: procedimento retórico comum, muito utilizado no seiscentos.[NOTA]

³⁵ (357-360) Paralelismo.

³⁶ (361-560) **Diálogo e cena metateatral de Amón e Tamar** – Inicia-se aqui a parte da peça em décimas octossilábicas de rimas consoantes em ABBAACCDDC. Lope, em *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, recomenda essa matriz estrófica para as queixas de amor por seu contundente corte sintático central e sua facilidade para as simetrias construtivas, favorecendo a retórica e a intensidade dramática do momento. Conforme ocorreu com as silvas, utilizo na tradução das décimas a rima toante porque a curta extensão do heptassílabo e a complexidade da disposição rímica da estrofe tornam a conservação da rima consoante um trabalho difícil que redundaria pelo menos numa total modificação da sintaxe, logo das simetrias, uma das

mi pena decir pudiera;
 si capaz de mi voz fuera
 el pesar de mi pesar;
 365 si me pudiera explicar,
 sólomente a ti, (ai de mim!)
 lo dijera; y siendo así,
 que a ti te callo, cree
 que a nadie se lo diré,
 370 pues no te lo digo a ti.
 Aunque es tan gran y tan rara
 pena, y tanto se acrisola,
 que a ti la dijera sola,
 y a ti sola la callara:
 375 la contrariedad repara
 de mis ansias, pues aquí,
 siendo tú sola, ay de mí!,
 quien no sabe esta quimera,
 a cualquiera lo dijera,
 380 por no decírtela a ti.
 Tamar. Si una misma razón halla
 en tu pena al padecella,
 por quien yo debo sabella,
 ya me ofiende quien la calla.
 385 La curiosidad batalla
 en la parte del poder
 saberla; y que soy mujer
 advierte, y he de insistir
 por saberla, y la he de oír,
 390 pues no la puedo saber.
 Amón. Ya que ese empeño me obliga,
 sin que salida le halle,
 por mi parte a que lo calle,
 por la tuya a que lo diga;
 395 sin que en mí se contradiga
 el hablar y enmudecer,
 te tengo de obedecer.

tal pena dizer-te agora;
 se capaz minha voz fora
 de despesar meu pesar;
 se me pudesse explicar,
 somente a ti o que há em mim,
 diria; mas sendo assim,
 se a ti te calo, é que sei
 que a ninguém nunca a direi,
 dado que não a digo a ti.
 E embora grande e pesada
 a dor, que em mim se desdobra,
 queira eu falar dela agora,
 frente a ti ela se cala:
 tal contrariedade encara
 das minhas ansias, que aqui,
 sendo só tu, ai de mim,
 quem não sabe essa quimera,
 diria a qualquer um dela,
 só pra não dizê-la a ti.³⁷
 Tamar. Se uma só origem tu acha
 em tua dor, queria sabê-la,
 mas por quem eu devia sabê-la,
 me ofende, se esse me cala.
 Curiosidade batalha
 na tentativa de poder
 sabê-la; e que sou mulher
 adverte, e irei insistir
 por sabê-la, e irei ouvir
 caso eu não a possa saber.
 Amón. Se essa aporia me obriga
 que sem saída eu me ache:
 por minha parte que eu cale,
 por tua parte que eu diga;
 sem que em mim se contradiga
 o falar e o emudecer,
 tenho de te obedecer.

características principais da estrofe. Em língua portuguesa, temos exemplos de décimas amorosas na Música do Parnaso, de Manuel Botelho de Oliveira.

³⁷ A fala paradoxal de Amón, já presente na cena com Jonadab, parece se intensificar aqui. O paradoxo é outra marca constante do código da época.

Oye... Mas has de advertir,
 que yo te la he de decir,
 y tú no la has de saber.
 Yo amo, Tamar; mi dolor
 amor imposible es:
 mira si es bien grande, pues
 es imposible y amor
 405 Tamar. Ya es mi confusión mayor.
 Dí de quien! Que aunque me den
 cuenta tus voces, no bien
 se explican.

Amón. Ay, Tamar mía!
 Yo te dije que diría
 410 por qué muero, no por quién.

Tamar. Yo lo pregunto admirada
 de que haya quien, querida
 de ti, no esté agradecida,
 cuando no esté enamorada

415 Amón. No es ella, no, la culpada;
 que aunque yo por ella muero
 no sabe ella que la quiero,
 ni lo há de saber jamás.

Tamar. Por qué?

Amón. Porque estimo mais
 420 lo que amo que lo que espero.
 Fuera de que tanto há sido
 el temor que la he cobrado,
 que aventuro el verme amado,
 por no verme aborrecido.
 425 Y así, callar he querido
 porque sé que he de ofendella.
 Máteme, Tamar, mi estrella,
 y su sufrimiento no;
 que más quiero morir yo
 430 que ser la ofendida ella.

Tamar. Pues, por qué se há de ofender
 de verse de ti querida,
 si la más desvanecida
 mujer, en fin es mujer?
 435 Bien podrá no agradecer,

Ouve... mas há de advertir,
 que te direi sem omitir
 e tu nada irá saber.

Amo, Tamar; minha dor
 amor impossível é:
 mira se é bem grande, que
 é impossível e é amor!

Tamar. Minha confusão é maior.
 Diga quem! Que embora deem
 conta tuas frases, não bem
 se explicam.

Amón. Ai, Tamar minha!
 Eu te disse que diria
 por que morro, não por quem.

Tamar. E eu pergunto admirada
 de que exista alguém, querida
 por ti, que não fique altiva
 quando por ti é desejada.

Amón. Não é ela, não, a culpada;
 que embora nela me cego,
 não sabe ela que a quero,
 nem irá saber jamais.

Tamar. Por que?

Amón. Porque estimo mais
 o que amo que o que espero.
 Fora que o temor tem sido
 tanto que tenho pensado
 que arrisco me ver amado
 por não ver-me aborrecido.
 Assim, calar-me prefiro,
 porque sei que irei ofendê-la.
 Mate, Tamar, minha estrela,
 mas seu sofrimento não;
 quero mais a morte, o não,
 do que o ter de ofendê-la.

Tamar. Por que ela irá se ofender
 de se ver por ti querida,
 se até a mais desvanecida
 mulher, enfim é mulher?
 Poderá não agradecer,

440 de su honor haciendo alarde.
 sentir, no. No te acobarde
 nada, que del más tirano
 desdén se queja temprano
 el que se declara tarde.
 Declara-te pues.
 Amón. No puedo.
 Tamar. Por qué?
 Amón. Porque temo y dudo.
 Tamar. Dí tu dolor.
 Amón. Estoy mudo.
 Tamar. Sepa tu mal.
 Amón. Tengo miedo.
 Tamar. Habla.
 445 Amón. Absorto a habla quedo.
 Tamar. Escríbela.
 Amón. Es ofenderlla.
 Tamar. Hazla seña.
 Amón. Tiemblo al vella.
 Tamar. Es más que uma mujer?
 Amón. Sí.
 Tamar. Pues quéjate, Amón, de ti.
 450 Amón. No haré sino de mi estrella,
 cujo influjo es tan severo
 que a morir, Tamar, me obliga
 antes que a mi dama diga
 tú eres el dueño que quiero,
 455 tú a la gloria por quien muero
 tú la causa por quien lloro,
 tú a quien explicar-me ignoro
 tú la deidad a que aspiro
 tú la belleza que admiro,
 460 tú la hermosura que adoro.
 Compadécete de mí,
 hermoso imposible, pues
 tan rendido a ti me ves
 que me ves morir por ti.
 465 Tamar. Basta, no más; que si aquí

e fazer da tua honra alarde,
 sofrer, não. Não te acovarde
 não, porque do mais tirano
 desdém se queixa adiantado
 o que se declara tarde.
 Declara-te.
 Amón. Mas não quero.
 Tamar. Mas por que?
 Amón. Temo e duvido.
 Tamar. Diz tua dor.
 Amón. Estou dividido.
 Tamar. Saiba teu mal.
 Amón. Tenho medo.
 Tamar. Fala.
 Amón. A falar não cedo.
 Tamar. Escreve.
 Amón. É ofendê-la.
 Tamar. Dê um sinal.
 Amón. Tremo ao vê-la.
 Tamar. É mais que uma mulher?
 Amón. Sim.
 Tamar. Pois, queixa-se Amón, de ti.
 Amón. Não, senão de minha estrela
 cujo influxo é tão severo
 que a morrer, Tamar, me obriga
 antes que à dama eu diga:
 tu és a dona que quero,³⁸
 tu a glória por quem padeço,
 tu a causa por quem choro,
 tu a quem explicar-me ignoro,
 tu a deidade que aspiro,
 tu a beleza que admiro,
 tu a escultura que adoro.
 Compadece-te de mim,
 contorno impossível, que
 tão rendido a ti me vê
 que me vê morrer por ti.
 Tamar. Basta, não mais; que se aqui

³⁸ (454-460) Uma longa anáfora.

- te di esse consejo, fue
sólo animandote a que
lo digas a ella, a mí, no.
- 470 Amón. Oues acaso he dicho yo
más de que no le diré?
Si bien tu consejo puedo
decirte que me há alentado
tanto, que ya me há quitado
la primer parte del miedo;
475 y pues olvidado quedo
con el examen que toco
porque vaya poco a poco
perdiendo el miedo al hablar,
(que engaños han de curar
480 la imaginación de um loco)
deja, Tamar, que prosiga
este ensayo a mi dolor,
porque lo sepa mejos
cuando a mi bien se lo diga.
- 485 Tamar. Tanto tu pena me obliga,
que, si aí aliviarla espero
seguirte la tema quiero,
por si algún descanso adquieres.
- Amón. Pues híz cuenta que tú eres
490 la hermosa por quien muero
para ver si a su desdén
sabré declararme yo
- Tamar. Yo haré mi papel, mas no
sé si lo sabré muy bien.
- 495 Amón. Hermoso imposible a quien
desde que em um jardín vi
la vida y alma rendí
que ahora de nuevo te ofrezco,
si bien lo que yo aborrezco,
500 no es dádiva para ti.
Deste atrevimiento mío
no tengo la culpa yo
porque en mí sólo nació
- te dou tal conselho, é
pra te animar e pra que
o diga a ela, a mim não.
- Amón. Por acaso eu disse então
mais do que eu devia dizer?
Se bem, teu conselho posso
dizer que até me alentou
tanto que de mim quitou
do medo o trecho mais longo:
dele esquecido me encontro
com esse autoexame que ouço,
porque foi-se pouco a pouco
sumindo o medo ao falar
(que enganos hão de curar
a imaginação de um louco),
deixa, Tamar, que prossiga
neste ensaio a minha dor,³⁹
para que eu a saiba melhor
quando frente ela eu a diga.
- Tamar. Tanto a tua dor me aflita
que, assim aliviá-la espero;
seguí-la contigo quero
pra que algum descanso lhe entre.
- Amón. Pois faz de conta que eres
a forma por qual padeço,
pra ver se frente ao desdém
dela conterei a razão.
- Tamar. Farei meu papel, mas não
sei se o farei muito tão bem.
- Amón. Contorno impossível, desde⁴⁰
que um dia te vi ao jardim,
a vida e a alma rendi
que agora de novo oferto-te,
e fazer isso eu detesto,
pois sei que é inútil para ti.
Desta ousadia avalio
que os desvios não são meus,
porque em mim já nasceu

³⁹ Tópico “quem conta seus males os espanta”.

⁴⁰ Amón e Tamar começam a encenar dentro da cena.

505 esclavo el libre albedrío.
 No sé qué planeta impío
 pudo reinar aquel día,
 que aunque otras veces había
 tu beldad visto, aquél fue
 el primero que te amé,
 510 bellísima Tamar mía.
 Mas, qué he dicho?

Tamar. Tente, espera;
 Mira que yo haciendo estoy
 la dama y Tamar no soy.

515 Amón. Dices bien; mas de manera
 labios y ojos en la fiera
 aprensión de mis enojos
 confundieron los despojos
 que, equivocadamente sabios,
 se arrebataron los labios
 520 en lo que que vieron los ojos.

Tamar. Pues, siendo así, desse error
 ojos y labios absuelvo,
 y al pasado engaño vuelvo,
 Amón, príncipe, señor,
 525 aunque yo de vuestro amor
 vivo muy desvanecida,
 el ser quien soy os impida
 tan alto empeño, porque
 si así habláis, no volveré
 530 a escucharos em mi vida

Amón. Eso me responder?

Tamar. Sí,
 mas de qué te afliges, pues
 esto fingimiento es?

535 Amón. Pues si es fingimiento, dí
 para qué hablaste así?
 Qué te importaba, Tamar
 alguna esperanza dar
 a rendimiento tan justo?
 Tenía más costa un gusto
 540 de fingir, que no un pesar?

Tamar. No, pero de la manera

 escravo meu livre arbitrio.
 Não sei que planeta ímpio
 reinar pôde aquele dia,
 posto que outra vezes tinha
 te visto: foi aquela vez
 a primeira que te amei,
 belíssima Tamar minha.
 Mas o que digo?

Tamar. Espera;
 pois interpretando estou
 a dama, Tamar não sou.

Amón. Fazes bem; mas de maneira
 lábios e olhos, na extrema
 apreensão do meu desgosto,
 confundiram o que vi exposto,
 que equivocamente sábios,
 se arrebatarem meus lábios
 pelo que viram meus olhos.

Tamar. Pois, sendo assim, desse error
 olhos e lábios absolvo
 e ao passado engano volto.
 Posto, príncipe, senhor,
 Amón, que eu de vosso amor
 fique tão embevecida,
 ser quem eu sou nos evita
 tanto risco. Se outra vez
 tu assim falar, jamais te
 escutarei nessa vida.

Amón. Isso que respondes?

Tamar. Sim,
 mas tu se afliges por quê
 se isso um fingimento é?

Amón. Pois se é fingimento, diz
 pra que se expressar assim?
 Que te importava, Tamar,
 alguma esperança dar
 a rendimento tão óbvio?
 Teria menos custo o gosto
 do fingir que o do falar?

Tamar. Não, porém pela maneira

		que tus labio y tus ojos confundieron tus enojos, persuadiéndote a que era		que teus labios e teus olhos confundiram o teu rosto, persuadindo-te que eu era
545		yo tu dama, considera que en mí también confundidos al oírte mis sentidos, se equivocaron más sabios, respondiéndote mis labios		a tua dama, considera que em mim também confundidos ao ouvir-te meus sentidos se equivocaram mais sábios, respondendo-te meus lábios
550		a lo que oyes mis oídos. Y así, pues que ser no puede de efecto alguno este engaño pues vemos que en él el daño por limitarse, se excede,		ao que ouviram meus ouvidos. E já que não oferece nada de bom este engano pois vemos que nele o dano por limitar-se, se excede,
555		en este estado se quede; que no es fácil de engañar, Amón, placer ni pesar. Ame tu pecho a quien ama, que Tamar no há de hacer dama que no hable como Tamar.		que esse ensaio já se encerre; pois não é fácil enganar, Amón, prazer nem pesar. Ame teu peito a quem ama, que Tamar não fará dama que não fale igual Tamar.
560		<i>(Vase)</i>		<i>(Sai)</i>
	Amón.	Quién mayor desdicha vio? que aun la piedad de um engaño se convierta em mayor daño que el que la verdad me dio? Quién me aconsejará? <i>(Sale Jonadab.)</i>		Amón. Quem mais desgraça viveu ⁴¹ que até o dó de um engano se converteu em mais dano que o que a verdade me deu? Quem me aconselhará? <i>(Entra Jonadab.)</i>
565	Jonadab.	Eu		Jonadab. Eu,
		cuya curiosidad ciega hoy a haber sabido llega cuál es tu mal, y por quién; que al fin ve lo mismo quien mira jugar que el que juega		que curioso vejo agora, o que tuas forças controla, qual é teu mal, e por quem; que, por fim, o mesmo vê quem mira o jogo e quem joga. ⁴²
570	Amón.	Luego tú ya has entendido la causa de mi pasión?		Amón. Até tu já tem entendido a causa dessa paixão?
	Jonadab.	Sí, señor; que no hay mirón que antes tahur no haya sido.		Jonadab. Sim, senhor; que não há espião que ladrão não tenha sido.

⁴¹ (561-590) Confidências entre Amón e Jonadab

⁴² (565-570) Jonadab faz uso do perspectivismo, que relativiza a situação, para efetuar sua persuasão. Pode-se ler também essa passagem como um comentário metateatral, no qual o jogo de cena se converte num jogo de palavras sentenciosas para Jonadab onde a posição de quem joga e de quem vê são intercambiáveis.

575	Amón.	Pues um consejo te pido	Amón.	Dê-me um conselho conciso.
	Jodanab.	Aunque es opinión extraña que há meneste el que engaña más maña que fueza, error en amor es, porque amor	Jonadab.	Diz a tradição estranha que é necessário ao que engana mais manha que força: error em amor é, porque amor
580		más quiere fuerza que maña.		requer mais força que manha. ⁴³
	Amón.	Mi media hermana es Tamar.	Amón.	Meia irmã minha é Tamar.
	Jonadab.	Yo digo lo que yo hiciera, si fuera mi hermana entera, llegado a encolerizar.	Jonadab.	E o que eu faria se ela fosse minha irmã inteira? ⁴⁴ Iria me encolerizar.
585	Amón.	Como la he de asegurar? Que ya Tamar cosa es clara que no vuelva aquí.	Amón.	Como hei de a assegurar? ⁴⁵ Que de Tamar, coisa é clara: pra cá não volta.
	Jonadab.	Una rara industria tu amor prevenga para forzala a que venga, y, viéndola aquí...	Jonadab.	Que rara astúcia teu amor proteja pra forçá-la que a tu venha e ela vindo aqui...
590	Amón.	Repara en que mi padre se há entrado en el cuarto.	Amón.	Repara que meu pai já está entrando ⁴⁶ no meu quarto.
	Jonadab.	Pues no hablemos desto más.	Jonadab.	Não falemos disso mais.
	Amón.	No hay para qué pues ya a todo estoy resuelto porque piden mis desdichas a gran daño, gran remedio (Sale David)	Amón.	Não há pra que, pois já de todo estou certo que minha desgraça pede amplo dano, amplo remédio. (Entra David)
595	David.	Por haber estado, Amón, embarazado del pueblo que con prolijas lealtades vino al parabién, no he vuelto a verte antes.	David.	Por eu ter sido, Amón, por nosso povo encoberto, que com prolixas lealdades parabéns dava, mais cedo não vim te ver.
600	Amón.	Yo señor	Amón.	Eu senhor

⁴³ Jonadab sugere o estupro.

⁴⁴ Tamar e Amón são irmãos só por parte de pai.

⁴⁵ Caso de polissemia: a polissemia é quando uma palavra possui múltiplos sentidos. A polissemia difere da homonímia porque na polissemia não ocorre mudança de classe: Amón e Jonadab estão planejando prender Tamar no quarto de Amón para que ele execute seu plano de violá-la. Em espanhol “asegurar” possui, dentre suas acepções, a noção de “garantir”, “confirmar”, e também a acepção de “prender”, “pegar”. Em português não há essa polissemia no verbo “assegurar”, impossibilitando a duplicidade de sentidos. Contudo, em português, através da elisão entre o “a” pronome e o “a” inicial de “assegurar” vemos surgir desse encontro uma homofonia que assegura a duplicidade, ainda que somente no âmbito sonoro.

⁴⁶ (591-686) **Visita de David a Amón** – aqui se inicia o uso dos octossílabos de rimas toantes em “e-o”. Graças aos versos brancos que a estrofe do romance possui foi possível conservar tanto a métrica quanto a rima do texto original.

		la fineza te agradezco.			a gentileza agradeço.
	David.	Pues págamela con outra, que es no negarme un consuelo que vengo a pedirte.		David.	Então, pague-me com outra, que é um pequeno remédio que venho pedir-te.
605	Amón.	Sempre rendido estoy y sujeto a tu obediencia.		Amón.	Sempre rendido estou e sujeito a tua obediência.
	David.	Pues sepa de qué nacen los extremos que te afligen		David.	Saiba de onde nascem os extremos que te afligem.
	Jonadab.	Yo, señor, te lo diré		Jonadab.	Eu, senhor, que te direi.
610	Amón.	Calla necio. Melancolia y tristeza los físicos dividieron, en que la tristeza es causa de algún mal suceso;		Amón.	Cala, néscio. ⁴⁷ Melancolia e tristeza os físicos meio a meio dividiram: a tristeza é causa de um mau sucesso;
615		pero la melancolia, de natural sentimiento; y así, no podré decirlo.			enquanto a melancolia do natural sentimento: logo, não sei te dizer.
	David.	De que nace el padecerlo, cuando sea así? A qué mal no se aplica algún remedio		David.	Donde nasce o sofrimento, quando se cria? A que mal não se aplica algum remédio?
620	Amón.	Ya me aplico yo el mejor.		Amón.	Já me aplico o que é melhor.
	David.	Cual es?		David.	Qual é?
	Amón.	Sentir como siento.		Amón.	Sentir o que tenho.
	David.	Eso no es remedio, antes es dar al mal más esfuerzos.		David.	Remédio isso não é, antes é dar ao mal mais fermento.
	Amón.	Pues, qué puedo hacer?		Amón.	Que posso fazer?
625	David.	Buscar alegres divertimientos.		David.	Buscar alegres divertimentos. ⁴⁸
	Jonadab.	De uno le decía yo ahora. harto alegre.		Jonadab.	De um eu lhe dizia agora, muito alegre.
	Amón.	Ya esta bueno todos cansam mais que alivian porque como yo no tengo		Amón.	Já está certo: todos cansam mais que curam, porque como eu não tenho
630					

⁴⁷ (610-616) Calderón através da peça repassa o conhecimento científico da época: Amón distingue o que se chamava de tristeza, causada pelo contexto social, do que se chamava de melancolia, afeto que seria natural a todos os humanos e não causada por um evento externo.

⁴⁸ “alegres divertimentos” é eufemismo para sexo.

		gusto, se me vuelven todos en más pena, porque es cierto que en el humor que domina se convierte el alimento.			prazer, passam-me a ser todos pesar e pena, que é certo que no humor que domina ⁴⁹ se converte o alimento.
635	David.	Aunque em metáfora sea eso que has dicho, yo quiero ya que de alimentos hablas, materialmente entenderlo.		David.	Mesmo que seja metáfora isso que tem dito, eu quero, já que de alimentos falas, materialmente entendê-lo.
640		No es de desesperación especie, que un hombre cuerdo aun este humano tributo se niegue a si?			Espécie de desespero não é, quando um homem reto até este humano tributo nega a si mesmo?
	Jonadab.	Si, por certo. Yo, que comea, y aun de todo, le estaba ahora diciendo. Pero no me entiende.		Jonadab.	De certo. Por mim, que coma de tudo, ⁵⁰ lhe estava agora dizendo. Mas não me entende.
645	Amón.	En nada hallo sazón, y por eso, o porque é conservación de la vida, lo aborrezco.		Amón.	Em nada acho prazer, e assim sendo, talvez por preservação da vida, é que eu me entristeço.
	David.	Pues una cosa por mí has de hacer.		David.	Pois uma coisa por mim tens de fazer.
650	Amón.	Yo te la ofrezco.		Amón.	Te ofereço.
	David.	Que regalo será, Amón, más de tu gusto? Que quiero yo cuidar del, y deberte el que le admitas.		David.	Qual presente será, Amón, que te dê gosto? Que quero cuidar dele, e oferecer-te. O que aceitas?
655	Amón.	No pienso que tendré en eso elección porque nunguno apetezco, mas si hubiera de comer algo, o aliño, el aseo con que sirven a Tamar		Amón.	Não penso ⁵¹ em nada de preferência, pois com nada me apeteço, mas se houvesse de comer algo, o alinho, o asseio com que servem a Tamar

⁴⁹ (633-634) Trata-se da Teoria Humoral. Teoria da antiguidade, que via nos desequilíbrios dos quatro humores a causa de doenças. Juan Huarte de San Juan desenvolveu a teoria dos quatro humores no célebre livro *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), provavelmente Calderón tinha este livro em mente.

⁵⁰ Note-se a dupla conotação do verbo comer.

⁵¹ (654-76) II Samuel, XIII, 5-7 “Então Jonadab lhe disse: “Mete-te na cama, finge que estás doente e , quando teu pai vier verte, dir-lhe-ás: ‘Permite que a minha irmã Tamar me sirva o alimento e prepara o prato na minha presença, para que o veja e coma, servido por ela’. Então Amón deitou-se e fingiu-se doente. O rei veio vê-lo e Amón disse ao rei: ‘Concede que minha irmã Tamar venha e prepara na minha presença dois pasteizinhos, e eu me restaurarei, servido por ela.’”. David mandou dizer a Tamar na casa dela: “Vai ao quarto do teu irmão Amón e prepara a sua refeição.”

660	sus criadas, señor, creo que lisonjeara mi hastio aquellas viandas comiendo; y más si ella me trajera a comida; que um enfermo	suas criadas, senhor, creio que acabaria minha fome aquelas viandas comendo; e mais se ela me trouxesse ⁵² a comida: que um enfermo
665	más se agrade del cariño señor, que del alimento.	mais se agrada do carinho, senhor, que do alimento.
	Jonadab. Y es verdad, porque una dama, con las pinzas de los dedos tronchando los bocaditos, hará que los masque um muerto	Jonadab. Verdade, porque uma dama só com as pinças de seus dedos destronchando uns bocadinhos faz que masque até banguelos.
670	David. Pues, yo Amón, diré a Tamar venha ella misma luego a traerte de comer y mandaré al mismo tiempo que los músicos te canten, por ver sí te divierto (Vase.)	David. Então direi a Tamar que ela venha agora mesmo a trazer-te de comer, e mando que ao mesmo tempo ⁵³ os músicos todos cantem pra ti, por ver se te alegro. (Sai.)
675	Amón. El cielo aumente tu vida, que yo en aqueste aposento esperaré esse favor: vem, Jonadab.	Amón. Que o céu aumente tua vida, que eu aqui neste aposento esperarei teu presente; vem, Jonadab.
680	Jonadab. Bien se há hecho hasta quí.	Jonadab. Bem foi feito até aqui.
	Amón. No, sino mal; pues traidoramente intento añadir desesperado culpa a culpa, incendio a incendio pena a pena, error a error, daño a daño, riesgo a riesgo. (Canse, tocan um clarín y sale David)	Amón. Não, mas mal; pois traidoramente intento ajuntar desesperado culpa à culpa, incêndio a incêndio, pena à pena, risco a risco, dano a dano e erro a erro. ⁵⁴ (Vão, tocam um clarim e entra David)
685	David. Que nueva salva es aquesta, que con marciales acentos	David. Que nova salva que é essa ⁵⁵ que com marciais acentos

⁵² “ela” refere-se a Tamar.

⁵³ (674-76) Se vimos acima o tópico *quem conta seus males os espanta*, aqui há o tópico *quem canta seus males os espanta*. Aponta-se para uma solução terapêutica por meio da música e do canto. Tópico antigo, que já se manifesta em Hesíodo no início da Teogonia: “*Feliz é quem as Musas/ amam, doce de sua boca fluía voz./ Se com angústia no ânimo recém ferido/ alguém aflito mirra o coração e se o cantor/ servo das Musas hineia a glória dos antigos/ e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,/ logo esquece os pesares e de nenhuma aflição/ se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.*” (96-103) Tradução de Jaa Torrano.

⁵⁴ (684-686) Caso de expressão hiperbólica que se acumula gradativamente em paralelismo.

⁵⁵ (687-790) *Chegadas das naves de Ofir e Profecias de Teuca*.

690	vuelve a dar voces al aire, mal respondidas del eco? (<i>Salen Absalón y Salomón</i>)	volta a dar vozes ao ar, mal respondidas do eco? (<i>Entram Absalão e Salomão</i>)
	Salomón. Danos albricias, señor.	Salomão. Dão-nos parabéns senhor?
	David. De qué, si gusto no espero?	David. Por quê, se isso não espero?
	Absalão. De que las naves de Ofir han llegado a salvamento (<i>Salen Joab y Aquitofel</i>)	Absalão. Porque das naves de Ofir ⁵⁶ vem chegando o salvamento. (<i>Entram Joab e Aquitofel</i>)
695	Joab. Ya habrás sabido la causa deste militar estruendo	Joab. Vocês sabem qual a causa deste militar torpedos?
	David. Sí, Joab	David. Sim, Joab.
	Aquitofel. Segunda vez vuelve a repetir el viento. (<i>Tocan, y salen Semei, Teuca, etiopes y soldados</i>)	Aquitofel. E outra vez volta a repeti-lo o vento. (<i>Tocam. E entram Semei e Teuca etiopes e soldados</i>)
	Semei. Dame, señor, a besar. tu real mano (<i>Se arrodilla.</i>)	Semei. Dá-me senhor a beijar tua real mão. (<i>Se ajoelha.</i>)
700	David. Alza del suelo. y seas muy bien venido, Semei.	David. Dos joelhos erga-te e seja bem vindo, tu, Semei.
	Semei. Forzoso es serlo, viniendo a verme a tus plantas. De Hiram despachado vengo	Semei. Forçoso é sê-lo, vindo a me ver, que eu ajoelhe. De Hiram ⁵⁷ despachado venho
705	con tu armada y sus bajeles, monstruos de dos elementos, y entre las varias riquezas de plata y oro y de cedros, material incorruptible,	com tua armada e navios, monstros de dois elementos, ⁵⁸ e entre as múltiplas riquezas de prata, de ouro e de cedros, material incorruptível,
710	para la obra del templo que tú hacer has prevenido al arca del Testamento; mas de todos los despojos, que te traigo, te encarezco	para a construção do templo que tu já tem destinado à arca do Testamento; mas de todos os despojos, que te trouxe, te encareço
715	esta divina etiopisa,	esta divina etiopisa,

⁵⁶ Ofir: antiga cidade famosa por exportar ouro e prata, mármore e pedras preciosas, possivelmente situada ao sul da Arábia. É utilizada por muitos autores como sinônimo de ouro puro. A viagem, tanto da frota de David como da de Salomão a Ofir é citada várias vezes, rememorando as imensas riquezas recolhidas.

⁵⁷ Hiram: foi o rei de Tiro que assistiu Salomão na construção do Templo com materiais. (I Crônicas, XXII, 1-16) e (I Reis, V, 15-32 e VI 1-37)

⁵⁸ “monstros de dois elementos”: metáforas para os navios. “Monstros” por causa do tamanho, e de “dois elementos” porque feitos de madeira, elemento terra, que navegavam a água, elemento água.

	en cuyo bárbaro acento un espíritu anticipa sucesos malos o buenos	em cujo bárbaro acento um espírito antecipa de bons e de maus sucessos.
720	David. Un gusto y un pesar juntos Semey, me has dado a um tiempo: el gusto es de tu venida, cuyo cuidado agradezco; el pesar de tu ignorancia, pues has pensado que puedo	David. Um gosto e um pesar juntos,⁵⁹ tens me dado a um só tempo: o gosto é o da tua vinda, cujo cuidado agradeço; e o pesar da ignorância por ter pensado que tenho
725	tener por grandeza yo en mi palacio agoreros. Dios habla por sus profetas: el demonio, como opuesto	por estima possuir em meu palácio agoureiros. Deus fala por seus profetas:⁶⁰ e o demônio pelo avesso
730	a las verdades de Dios, habla apoderado em pechos tiranamente oprimidos: y así, destierra al momento esta torpe fitonisa	as verdades de Deus fala apoderando-se em peitos tiranamente oprimidos: desterre-a agora mesmo esta torpe pitonisa
735	de mi corte; y después desto, los materiales que trae se guarden, porque aun no es tiempo que la fábrica se empiece;	desta corte; e ligeiro os materiais que traz garde, que ainda não é tempo que a fábrica se comece
740	que yo labrar no merezco casa a Deus; quien me suceda la fabricará. Com esto, que aprendáis a ser piadosos, hijos mios, os advierto;	porque entalhar não mereço a casa de Deus; quem me suceder fará. Assim sendo, que aprendam a ser piedosos, filhos meus, eu os advirto
745	pues el gran Dios no permite que yo frabique su templo, porque manchadas las manos de sangre idólatra tengo. <i>(Vase)</i>	que o grande Deus não permite que eu fabrique o seu templo, porque manchadas as mãos de sangue idólatra tenho.⁶¹ <i>(Sai)</i>
750	Teuca. Aunque responder quisera al Rei, no he podido, cielos!, que está espíritu más noble aposentado en su pecho	Teuca. Embora eu responder queira ao rei, não posso, oh desejo, que há espírito mais nobre aposentado em seu peito

⁵⁹ Em oposição a Basílio, se pensamos em *La vida es sueño*, David é um rei que nega as práticas pagãs de adivinhação, de certa forma fazendo parte do grupo de personagens de Calderón que representa a recusa de parte da tradição greco-latina.

⁶⁰ Pode-se ver a atividade em transe dos profetas em I Samuel, X, 5 e em XIX, 20.

⁶¹ (Crônicas XXVIII, 2-3) – David tinha plena consciência, por ser homem de guerra e ter derramado sangue, de que jamais poderia construir o templo. Mas, mais que isso, David tinha sido amaldiçoado por Yahweh por adultério e assassinato.

	que en lo mío; y como al verlhe mudo quedó el que yo tengo, en mí se venga, a pedazos el corazón deshaciendo.	que no meu; e ao ver o dele mudo fica o que em mim tenho, e em mim se vinga, em pedaços meu coração desfazendo.
755	Ay de mí!, rabiando vivo. Ay de mí! rabiando muero.	Ai, que enraivecida vivo! e enraivecida faleço!
	Absalón. Qué frenesí, qué letargo dio a la etiopisa?	Absalão. Que frenesí turbulento ⁶² deu na etiopisa?
	Salomón. Que es esto?	Salomão. O que vejo!?
760	Aquitofel. Sus cabellos y sus ropas está arrancando y rompiendo.	Aquitofel. Seus cabelos e suas roupas vai arrancando e rompendo.
	Semey. Teuca!	Semei. Teuca!
	Teuca. Sacrílego aleve, detente que al verte tiemblo.	Teuca. Traidor sacrílego, detém-te que ao ver-te tremo.
	Joab. Advierte...	Joab. Mira que...
765	Teuca. Injusto homicida, aparta: de ti iré huyendo, que tú lanzas arrojando, que tú piedras recogiendo me dáis horror, hasta que de vuestra muerte herederos seáis, siendo vuestra muerte	Teuca. Injusto homicida, ⁶³ de ti eu sairia correndo, que tu lanças arrojando, ⁶⁴ que tu pedras recolhendo, me dá horror, até o dia que de ambas mortes herdeiros sejam, sendo vossa morte
770	cláusula de un testamento.	a cláusula de um testamento.
	Aquitofel. Extranhas locuras dice, considera...	Aquitofel. Estranhas loucuras diz, considera...
775	Teuca. Oír no quiero tu consejo, Aquitofel; basta; que por tu consejo, torpe desesperación aun te niegue el monumento	Teuca. Ouvir não quero teu conselho, Aquitofel; basta; que esses teus conselhos, ⁶⁵ farão com que o desespero te negue até o monumento.
	Salomón. Repórtate.	Salomão. Aquieta-te.
	Teuca. A tí sí haré,	Teuca. Salomão,

⁶² Para nós, a palavra “letargo” denota uma falta de controle corporal associada ao sono; para o século XVII, embora a palavra significasse falta de controle, era uma falta de controle sem especificação de sua origem, sem conexão exclusiva com o sono. O contexto nos revela que essa falta de controle está ligada a um excesso de atividade, de gestos, assim traduzi-la por “letargo”, para o leitor atual, não significaria o que ocorre. No lugar de “descontrole” escolhi traduzir por “Que frenesí turbulento” por causa da harmonização continuativa que há entre o substantivo ‘frenesi’ e o adjetivo concreto ‘turbulento’.

⁶³ Teuca revelará, por meio dessa profecia, os destinos de ambos: Semei e Jonadab (I Reis, II, 5-9).

⁶⁴ Teuca profetiza que Joab lançará lanças e Semei pedras em David (II Samuel, XVI, 5-6). A representação desse momento poderá ser vista no terceiro ato da peça (2987-2999)

⁶⁵ Teuca profetiza o que ocorrerá com Aquitofel (II Samuel, XVI e XVII): através de um plano engenhoso ele aconselha Absalão a matar David. O plano é deixado de lado. Entretanto, Aquitofel, sabendo-se traidor e tendo seu plano malfadado, comete suicídio. Veremos o plano ser representado no ato III, veremos também no mesmo ato III o seu suicídio (2926-2955)

780	Salomón, que hablar no puedo; que no há de saber el mundo si tu fin es malo o bueno.	de ti a falar não venho: não irá saber o mundo se teu fim é feio ou belo.
	Absalón. Qué sin propósito habla! Mira, etiopisa...	Absalão. Quão sem propósito fala! Mira, etiopisa...
785	Teuca. Ya veo... que te há de ver tu ambición en lo alto por los cabellos. Ai, de mí!, rabiando vivo, Ai, de mí!, rabiando muero. (Vase)	Teuca. Já vejo que tu verá tua ambição no alto pelos cabelos. Ai, que enraivecida vivo e enraivecida faleço! (Sai)
	Salomón. Ve tras ella, no el furor la desespere.	Salomão. Vá atrás dela: que o furor não a desespere.
790	Semey. Siguiendo iré sus pasos, dudando vaticínios que no entiendo (Vase.)	Semei. Atento sigo seus pés, duvidando vaticínios que não entendo. (Sai.)
	Salomón. Raros delirios há dicho! Absalón. Aunque por tales los tengo, no me há dejado de dar, lo que me há dicho contento.	Salomão. Raros delirios nos disse!⁶⁶ Absalão. Por tais eu também os tenho, contudo também me deu, o que ela disse, contento.
795	Salomón. Qué te há dicho? Absalão. Que he de verme si bien, Salomón, me acuerdo, por los cabellos em alto.	Salomão. E ela disse? Absalão. Que irei ver-me, se bem, Salomão, me lembro, pelos cabelos no alto.
	Salomón. Pues, como interpretas eso?	Salomão. Disso qual teu entendimento?
800	Absalão. Hermosura es una carta de favor que dan los cielos y su sobrescrito, al hombre, y a todo común afecto.	Absalão. A beleza, que é uma carta a favor que dá o supremo céu do alto para o homem e a qualquer igual afeto,⁶⁷
805	Está en mí (todos los dicen, que no creyera a mi espejo): es tan grande, que este solo desperdicio de su imperio en cada un año me vale	está em mim (todos dizem, sequer preciso de espelho):⁶⁸ e é tão grande que esta curta⁶⁹ madeixa de império negro⁷⁰ em um só ano me vale

⁶⁶ (791-886) Desavença de Absalão com seus irmãos e Conspiração de Aquitofel.

⁶⁷ Tópico neoplatônico: se a forma é bela, isto é, simétrica, equilibrada e bem proporcionada, possui boa moral.

⁶⁸ (II Samuel, XIV, 25) “Em todo Israel não havia ninguém que fosse tão belo como Absalão, ao qual se podiam fazer muitos elogios, da planta dos pés ao alto da cabeça ele era sem defeito.”

⁶⁹ Contraste entre “grande”, que é a beleza, e “curto”, que é o seu cabelo.

⁷⁰ Absalão chama o próprio cabelo de “império”, traduzo por “madeixa de império negro”.

	de esquilmos muchos talentos.	de ouro muitos talentos.
	De Jerusalén las damas	De Jerusalém as damas
810	me la compran; que a su aseó	me a compram; e a seus anseios
	yo soy quien les deja alguna	sou eu quem lhes deixa alguma
	adoración de alimentos.	adoração de alimentos. ⁷¹
	Pues siendo así, que yo amado	Pois sendo assim, que eu amado
	soy de todos, bien infiero	sou por todos, bem percebo
815	que esta adoración común	que esta adoração comum
	resulte en que todo el pueblo	fará com que o povo em peso
	para rey suyo me aclame,	para seu rei me conclame,
	cuando se divida el reino.	quando dividir-se o reino
	en los hijos de David.	entre os filhos de David.
820	Luego justamente infiero,	Finalmente, então, percebo
	pues que mis cabellos son	pois que meus cabelos são
	de mi hermosura primeros	desta beleza os primeiros
	acreedores, que a ellos deba	credores, e que a eles devo
	el verme en el alto puesto	o ver-me em tão alto assento
825	y así, vendré a estar entonces	e assim, virei a estar então
	en alto por los cabellos	no alto pelos cabelos. ⁷²
	Salomón. Qué por ellos has traído	Salomão. Que rodeio retorcido
	la aplicación al concepto.	pra encaixar este conceito.
	Pues, quieres que una hermosura	Pois, tu quer que uma beleza
830	afeminada en llos pechos	afeminada, nos peitos
	de todos engendre más	do povo fermente mais
	amor que aborrecimiento?	amor que aborrecimento?
	Absalón. Cuando la hermosura cae	Absalón. Quando a beleza recai
	sobre el valor que yo tengo,	sobre esse valor que eu tenho,
	por qué no?	por que não?
835	Salomón. Por que hay em hijos	Salomão. Que há em certos filhos
	de David merecimientos	de David merecimentos
	que te prefieren en todo.	que te ultrapassam de todo.
	Absalón. No serás tu, por lo menos,	Absalão. Tu não é um, pelo menos,
	reliquia de dos delitos,	reliquia de dois delitos,

⁷¹ “adoração de alimentos”: com sentido de doação.

⁷² Caso de homonímia. A homonímia é o que ocorre quando uma palavra carrega em sua grafia dois significados de classes distintas. Absalão, após ouvir as profecias de Teuca, como é comum aos personagens de tragédias, as interpreta do modo que melhor lhe convém, dono de si que é, ignorando completamente a possibilidade da ambiguidade característica de qualquer profecia. A ironia trágica que reside nessa homonímia é a seguinte: “ver-me” (verbo), que aparecerá tanto no verso 795 quanto no 824, adquire um duplo sentido ao ser pronunciada, pois em espanhol soa também como “verme” (substantivo). A acepção que aponta para o revés, isto é, que aponta para a morte do próprio Absalão é ignorada por ele. Há, portanto, nas palavras de Absalón o reconhecimento inconsciente de sua morte. Em português, sem outra aparente saída, traduzo simplesmente por “ver-me”, que, no entanto, não dá conta da ironia trágica presente no texto de partida.

840	homicidio y adulterio: hablen Barsabé y Urías una incasta y outro muerto	de homicídio e de adultério: ⁷³ provam Batsabé e Urias, ela incasta, ele esqueleto.
	Salomón. De tu padres has murmurado Absalón, y aunque yo puedo	Salomão. Contra teu pai murmurando, Absalão... mesmo eu querendo
845	por mi manos castigas tan osado atrevimiento, el cielo me ata las manos, quizá porque él quiere hacerlo;	por minhas mãos castigar tão ousado atrevimento, os céus atam essas mãos quicá por quer fazê-lo;
	que ofensas de um padre siempre	que ofensas contra um pai sempre
850	las toma a su cargo el cielo (Vase)	o céu toma pra sí, cedo. (Sai)
	Joab. Cuerdamente há respondido.	Joab. Respondeu sensatamente.
	Aquitofel. Siempre el temor es muy cuerdo	Aquitofel. Porque sempre é sábio o medo.
	Joab. Antes siempre la condura fue muy valiente.	Joab. Antes sempre a sensatez foi valente.
	Absalão. Qué es eso?	Absalão. Não entendo.
855	Aquitofel. Joab, que es de Salomón...	Aquitofel. Joab, que é de Salomão... ⁷⁴
	Absalón. A mí os andáis oponiendo toda la vida!	Absalão. Andas sempre me detendo; toda a vida.
	Joab. Yo siempre la razón, señor, defiende.	Joab. É que eu sempre a razão, senhor, defendo. ⁷⁵
860	Absalón. La privanza de mi padre, Joab, os tiene muy soberbio. Vos de mi os acordaréis cuando esté en el alto puesto que mi valor me previene.	Absalão. A confiança de meu pai, Joab, te fez soberbo. Vocês de mim lembrarão quando eu estiver no alto assento que meu valor me prepara.
	Joab. Entonces haré lo mismo, y aun quizá entonces tendré más ocasión para hacerlo. (Vase.)	Joab. Permanecerei o mesmo e quem sabe até terei mais razão para fazê-lo. (Sai.)
865	Absalón. ¿A mí me amenazas?	Absalão. A mim tu ameaças?
	Aquitofel. Tente señor, mira que aún no es tiempo	Aquitofel. Calma senhor, vê que não é tempo

⁷³ Absalão chama Salomão de “reliquia de dois delitos” porque David assassinou Urias para possuir Betsabé, mulher que futuramente seria a mãe de Salomão. (II Samuel, XI, 3) e (II Samuel, XII, 9-11). David expiará por esse pecado: (II Samuel, XII, 14-18).

⁷⁴ Aquitofel quer dizer para Absalão que Joab já é aliado de Salomão e, portanto, de David.

⁷⁵ Gwynne Edwards em sua edição crítica para a peça (p.406) adverte que nas peças de Calderón quem advoga para os próprios interesses é frequentemente ofuscado por quem defende a razão e a justiça. A exemplo de Clotaldo em *La vida es sueño* e Lisias e Licas em *La hija del aire*, todos representantes da integridade moral.

- 870 de empezar a declarar
lo que tratado tenemos
entre los dos, porque importa
ganar algunos primero.
- Absalão. En todo quiero seguir,
Aquitofel, tus consejos.
- 875 Aquitofel. Ellos te pondrán adonde
aspiran tus pensamientos.
(*Tocan instrumentos.*)
- Absalon. Dellos y de ti lo fío.
pues los dos... Pero, qué es esto?
- Aquitofel. Tamar de su cuarto sale
880 con mucho acompañamiento
y va hacia el cuarto de Amón.
- Absalão. Divertir sus sentimientos
quiere con música. Vamos,
Aquitofel, que no quiero
885 hablar ahora en outra cosa
sino en los designios nuestros.
(*Vanse.*)
(*Salen todos los lúscos y las damas
com platos y toallas, y Tamar*)
- Músicos. *Das tristezas de Amón
que es amor la causa, es cierto;
que sólo amor se atreviera
890 a herir tan ilustre pecho.
Mas, ai!, que es engaño
pensar que le ha muerto,
que no tiene amor
quien tiene silencio.
(Salen Amón y Jonadab)*
- 895 Jonadab. Ya entra en su cuarto Tamar.
- Amón. Qué osado mi pensamiento,
sin verla está!, y que cobarde
al verla! Todo yo tiemblo.
- ainda de declarar
o que tratado nós temos
entre nós dois, pois importa
ganharmos alguns primeiro.⁷⁶
- Absalão. À risca quero seguir,
Aquitofel, teus conselhos.
- Aquitofel. Pois vão te levar lá aonde
aspiram teus pensamentos.
(*Tocam instrumentos.*)
- Absalão. Neles e em você confio
pois ambos... Que está ocorrendo?⁷⁷
- Aquitofel. De seu quarto sai Tamar
com grande acompanhamento
e se encaminha ao de Amón.
- Absalão. Divertir seus sentimentos
quer com a música. Lá vamos,
Aquitofel, que não quero
falar agora em coisa outra
senão no plano que temos.
(*Saem ambos*)⁷⁸
(*Entram todos os músicos e as damas
com pratos e toalhas, e Tamar*)
- Músicos. *Das tristezas de Amón
que es amor la causa, es cierto;
que sólo amor se atreviera
a herir tan ilustre pecho.
Mas, ai!, que es engaño
pensar que le ha muerto,
que no tiene amor
quien tiene silencio.*⁷⁹
(*Entram Amón e Jonadab*)
- Jonadab. Entrou em seu quarto Tamar.
- Amon. Que ousado meu pensamento
sem vê-la está; e que covarde
ao vê-la! Todo me tremo.

⁷⁶ “alguns”: refere-se a alguns aliados

⁷⁷ (887-988) **Violação de Tamar.**

⁷⁸ O uso do verbo divertir, anteriormente usado por David para se referir ao ato sexual, e a existência desse próprio trecho final antes do fim da cena, abre espaço para se conjecturar que Absalão poderia saber o que aconteceria.

⁷⁹ Dessas tristezas de Amón / que é amor a causa, é certo; / que só o amor se atrevera / a ferir tão ilustre peito. Mas pensar que é amor / que o dá à morte é erro: / que não tem amor / quem só tem silêncio.

900	Tamar. No me agradezcas, Amón, esta visita; que hoy vengo, porque mi padre lo manda, a servirte.	Tamar. Não me agradeça, Amón, a visita; que hoje venho porque meu pai me ordenou que eu te sirva.
	Amón. Sí, agradezco, pues tu obediencia resulta en mi dicha. (<i>Aparte.</i>)(Yo estoy muerto.)	Amón. Agradeço, pois tua obediência resulta em alegria. (<i>Aparte.</i>) (Faleço!)
905	Tamar. Música y manjares traigo para lisonjear a un tiempo los sentidos.	Tamar. Música e comidas trago para lisonjear a um tempo teus sentidos.
	Amón. Mucho agravia al mayor de todos ellos.	Amón. Muito agrada o maior deles, em peso.
	Tamar. Cuál es?	Tamar. Qual é?
910	Amón. La vista, porque vianda y música trayendo para el gusto y el oído, te has olvidado, (<i>Aparte.</i>) (<i>yo muero!</i>) de que traes para los ojos hermosura; si no infiero	Amón. A vista porque ⁸⁰ pão e música trazendo para a boca e para o ouvido tu se esquece (<i>Aparte</i>) (e eu faleço!)
915	que piensas que no la traes, porque me imaginas ciego.	de que trás para meus olhos a beleza; e até penso que tu bem sabe o que faz pois sabe que não sou cego.
	Tamar. Si de aquel pasado engaño te han sobrado esos requiebros, mira que los desperdicias	Tamar. Se daquele antigo engano te sobraram galanteios, note que isso é desperdício
920	en vano, porque hoy intento que alivien tus penas más verdades que fingimientos.	vão, porque hoje só intento que aliviem tuas dores verdades, não fingimentos.
	Amón. Ea, pues. Cantad vosotros; y porque vuestros acentos suenen de lejos más dulces, cantad desde outro aposento.	Amón. Pois, cantem, músicos, cantem; e pra que os vivos acentos soem de longe mais doces cantem lá no outro aposento.
925		
	Jonadab. Sí, que música y pintura parecen mejor de lejos.	Jonadab. De longe a pintura e a música é que melhor percebemos ⁸¹

⁸⁰ Valiosa nota da edição crítica de Evangelina Rodríguez Cuadros (p.172) que traduzo aqui: “Testimonio da importância da cultura visual, determinante da semântica barroca. A disputa medieval sobre a superioridade do olho e do ouvido na comunicação se reproduziu e se intensificou durante o seiscentos. J. Antonio Maravall, no apêndice a sua obra *La cultura del barroco* assinala: ‘Nesta preferência pelo sentido da visão conta muito o papel que desempenha na constituição da experiência e, por conseguinte, o tema se liga à transformação do conceito de experiência que se dá com a modernidade’. Por outro lado, tanto Platão (Timeu) como Aristóteles (Del alma, II, 6-11) celebram a excelência da vista sobre todos os outros sentidos. Para uma compreensão harmônica e poética desta teoria veja Leão Hebreu, *Diálogos de Amor* (Diálogo III)”

⁸¹ Jonadab maliciosamente e ironicamente se utiliza dessa justificativa para que os músicos se movam para outro aposento. A distância não é para melhor se perceber a música, porém para abafar os barulhos que o estupro causaria.

	Tamar. Ahí fuera podéis cantar. (<i>Vase la música.</i>)	Tamar. Lá fora podem cantar (<i>Sai a música.</i>)
	Amón. (<i>Aparte</i>) Ce, Jonadab.	Amón. (<i>Aparte.</i>) Ei, Jonadab!
	Jonadab. (<i>Aparte.</i>)	Jonadab. (<i>Aparte.</i>)
930	Ya te entiendo. Cerrar la puerta y que cantem. todo, no me dices eso? (<i>Vase Jodanab.</i>)	Já te entendo! Fechar a porta e que cantem todos, isso é o que eu entendo. (<i>Vai-se Jonadab.</i>)
	Amón. Sí. (<i>Dentro cantan.</i>)	Amón. Isso. (<i>Dentro cantam.</i>)
	Tamar. Come tú mientras cantam.	Tamar. Coma enquanto cantam.
	Amón. En escuchar me divierto.	Amón. Só em escutar já me alegro.
	Amón	Amón
935	y Musico. <i>Que no tiene amor quien tiene silencio.</i>	e Músicos. <i>Que no tiene amor quien tiene silencio.</i>
	Amón. Y así, divina Tamar, no admires mi atrevimiento, sino que las leyes rompo	Amón. E assim, divina Tamar, não te espante o atrevimento meu, senão que as regras rompo
940	del decoro y del respeto. Esta hermosa mano blanca, permite que, no haciendo de lirios áspides, sirva de triaca a mi veneno.	do decoro e do respeito. Esta formosa mão branca, permita que, não fazendo de lírios áspides, sirva de antídoto ao meu veneno. ⁸²
945	Tamar. Suéltame la mano, Amón, que ya quejarte es extremos de um engaño.	Tamar. Largue as minhas mãos, Amón, que agora queixar-se é o extremo de um engano.
	Amón. Si lo fuera, dices bien; pero ya es tiempo de que la prisión le rompa	Amón. Dizes bem, se engano fosse; que é tempo de que da prisão se rompa
950	el lazo a mi sentimiento.	o laço, ao meu sentimento.
	Amón	Amón

⁸² (941-944) Há aqui, conforme o código cultural da época articulado na preceptiva de Gracián no século XVII, um “concepto agudo” que “es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (Gracián, 2011, p.443). Lembra bastante as “correspondências” de Baudelaire, ou a “logopeia” de Pound. No fragmento acima, para além da resistência de traduzir o conceito, que é formado por uma rede de significantes baseada em metáforas da poesia amorosa do seiscentos, metáforas de herança petrarquista (que Petrarca herdou dos poetas do dolce stil novo italiano; poetas que, por sua vez, buscaram no código da canção de amor cortês dos trovadores provençais tais metáforas que eram utilizadas para a proteção do próprio trovador, pois serviam de cifra para a preservação da identidade da senhora cantada, pois, como bem diz Vossler, “os maridos desde sempre foram ciumentos”, 1960, p.144), há também a resistência semântica que ocorre pela falta de palavra no português que conjuga a complexidade da palavra “triaca”.

y Musicos. *Que no tiene amor
quien tiene silencio.*

Amón. Yo muero por ti, Tamar.
No puedo a mayor extremo
955 llegar que a morir por ti:
mi confianza me há muerto.
(*Aparte.*)

Tamar. Quien pudera prevenirlo.
(*Alto.*) Mira, Amón...

Amón. Ya nada veo.

Tamar. Que soy tu hermana.

Amón. Es verdad;
960 pero si dice um proverbio
la sangre sin fuego hierve
que hará la sangre com fuego?

Tamar. En nuestra ley se permite
casarse deudos com deudos,
pídame a mi padre.

Amón. Es tarde
965 para valermé del ruego.

Tamar. Hola!
(*Sale um músico*)

Amón. Que cantéis os manda,
Tamar.

Tamar. Yo?

Músico. Ya obedecemos.
(*Vase.*)
(*Cantam dentro, sin cesar,
mientos los dos representan.*)

Amón. No he de dejar de gozarte:
970 Jonadab!, cierra al momento.
(*Dentro.*)

Jonadab. Ya está la puerta cerrada.

Tamar. Mira el riesgo.

Amón. No le temo.

Tamar. Padre! Señor! Absalón!

e Músicos. *Que no tiene amor
quien tiene silencio.*

Amón. Eu morro por ti, Tamar.
Não posso a maior extremo
chegar que a morrer por ti:
pela esperança padeço.
(*Aparte.*)

Tamar. Quem poderá detê-lo?
(*Alto.*) Vê, Amón...

Amón. Já nada vejo.

Tamar. Que sou tua irmã.

Amón. É verdade;
porém se diz num provérbio:
se o sangue sem fogo ferve,⁸³
com fogo o que fará é incerto.

Tamar. Em nossa lei se permite
casar-se com parentesco:
peça ao meu pai.

Amón. Já é tarde
pra qualquer suplicamento.

Tamar. Olá!
(*Entra um músico*)

Amón. Que cantar os mande,
Tamar.

Tamar. Eu?

Músico. Obedecemos.
(*Sai.*)
(*Cantam atrás do palco, sem cessar,
enquanto os dois atores representam.*)

Amón. Não deixarei de gozar-te.
Jonadab, cerre, lhe peço.
(*Dentro.*)

Jonadab. Cerrada já está a porta.

Tamar. Pense no risco!

Amón. Não temo.

Tamar. Pai! Senhor! Absalão!

⁸³ (961-962) Feita a recusa de traduzir os provérbios e as locuções por equivalentes, descontinuando uma prática familiar popularizada pelos irmãos Campos que segue o preceito do *make it new* de Ezra Pound, pois buscar tal equivalência seria forçar a identificação, seria recorrer ao etnocentrismo, a melhor solução foi traduzi-los literalmente. A resistência maior aqui, como se pode ver, foi a monorrima em e-o, que se prolonga por centenas de versos, da qual faz parte a palavra 'fuego' e 'proverbio'.

975 Amón. Tu voz ya no es de provecho
con esa dulce armonía
(*Cantan.*)

Tamar. Pues daré voces al cielo.

Amón. El cielo responde tarde.

Tamar. Pues mataráte este acero
si me sigues, porque yo
980 forza mucha y valor tengo
(*Sácale la espada.*)

Amón. Al sacarla me has herido
e aunque puede ser aguero
ya no temo cosa alguna,
cuando esta violencia intento.

985 La he de seguir, ya una vez
declarado, pues es cierto...

Musicos. *Que no tiene amor
quien tiene silencio.*

Amón. Tua voz já não tem proveito
contra essa doce harmonia!
(*Cantam.*)

Tamar. Então ao céu vozes ergo.

Amón. Mas o céu responde tarde.

Tamar. Pois te matará esse aceiro
se me seguir, porque eu
força muita e valor tenho.
(*Saca a espada.*)

Amón. Ao sacá-la tu me fere
e mesmo agouro podendo
ser, já não temo mais nada
quando essa violência intento.

Te seguirei, outra vez
declarado, pois é certo...

Músicos. *Que no tiene amor
quien tiene silencio.*

Segunda Jornada

(*Salen Amón, Tamar y Eliazer*)

Amón. Vete de aquí, salte fuera,
 990 veneno en taza dorada,
 sepulcro hermoso de fuera,
 árpia que en rostro agrada
 siendo una asquerosa fiera.
 Al basilisco retratas,
 995 ponzoña mirando arrojas
 y mi juventud maltratas,
 pues cruelmente me matas
 con tan mortales congojas.
 Que yo te quise es posible?
 1000 Que yo te tuve afición?
 fruta de Sodoma horrible
 en la médula carbón,
 si en la corteza apacible?
 Sal fuera, que eres horror
 1005 de mi vida, y su escarmiento.
 Vete, que me das temor
 y es más mi aborrecimiento
 que fue mi primero amor.
 Tamar. Hola! Echádmela de aquí.
 1010 Mayor ofensa e injuria
 es la que haces contra mí
 que fui la amorosa furia
 de tu torpe frenesí.
 Cómo burlan tus antojos
 1015 a quien se empleó en servirte
 y me das tales enojos?
 Amón. Quién, por no verte y oírte,
 sordo quedara y sin ojos.
 No te quieres, ir, mujer?
 1020 Tamar. Dónde iré sin honra, ingrato,

(*Entram Amón, Tamar e Eliazer*)

Amón. Suma daqui, salte fora,⁸⁴
 veneno em taça dourada,
 sepulcro belo por fora,
 harpia em rosto que agrada,
 cópia de fera asquerosa.
 Ao basilisco retratas,⁸⁵
 veneno mirando soltas,
 minha jovieiz maltratas,
 pois cruelmente me matas,
 com tantas mortais afrontas.
 Que eu já te quis é possível?⁸⁶
 Que eu já te tive afeição,
 fruta de Sodoma horrível
 cuja semente é carvão,
 contudo, a carne aprazível?
 Sai fora que és o horror
 dessa vida, e o sofrimento.
 Vê, que já me dais temor
 e mais aborrecimento
 que aquele primeiro amor.
 Tamar. Alguém! Suma-me daqui.
 Grande ofensa e grande injúria
 foi a que tu faz pra mim
 que fui a amorosa fúria
 do teu torto frenesi.
 Como podem os teus olhos
 a quem se empenhou em servir-te
 darem tão amargo desgosto?
 Amón. Pra não ver-te nem ouvir-te
 quero ser surdo e sem olhos.
 Quer ir embora, mulher?
 Tamar. Aonde irei sem honra, ingrato,

⁸⁴ (984-1073) - **Rechaço de Amón. Entrada dos criados e despeito de Tamar.** Inicia-se o segundo ato em quintilhas de rimas consoantes no padrão ABABA. Esse modelo estrófico é frequentemente usado em situações iniciais de peças do Século de Ouro. A ordem rímica das quintilhas que veremos nessa cena é o padrão ABABA, contudo há três quintilhas da cena que seguem um padrão distinto: ABAAB em 995-999; ABBAB em 1025-1029; AABAB em 1069-1073.

⁸⁵ É em ABAAB o esquema rímico dessa quintilha (995-999).

⁸⁶ (998-1003) - II Samuel, XVIII, 15-17

	ni quién me querrá acoger, siendo mercader sin trato deshonrada una mujer? Haz de tu hermana más cuenta, 1025 ya que de ti no la has dado, que en cadenas del pecado parece quien las aumenta en su yerro aprisionado. Tahúr de mi honor has sido: 1030 ganado has por falso modo joya que en vano te pido. Quítame la vida y todo, pues ya lo más he perdido. No te levantes tan presto, 1035 pues es mi pérdida tanta que, aunque al que perde es molesto, el noble no se levanta mientas en la mesa hay resto. Resto hay de la vida, ingrato; 1040 pero es vida sin honor, y así de perderla trato: acaba el juego, traidor, dame la muerta en barato.	quem iria me acolher? Sou um produto estragado, sou desonrada mulher. À tua irmã a razão dê, ⁸⁷ razão que a ti não tens dado, que as correntes do pecado mais rápido aumentam em quem fica ao erro aprisionado. Apostador da minha honra tu foi, que ganhou de modo sujo minha maior joia. Tira-me da vida logo, que já tudo foi-me embora. Não se levante tão cedo, pois minha perda é tamanha que, embora eu pene pois perco, o nobre não se levanta enquanto na mesa há restos. Resto há de vida, ingrato; porém vida sem honor, assim, de perdê-la trato: finda o jogo, traidor, dê-me o fim que é mais barato.
1045	Amón. Inferno ya no de fuego pues helado me atormentas, sierpe, monstruo, vete luego.	Amón. Inferno que não de fogo pois gelado me amedrontas, serpe, monstro, vai-te logo.
1050	Tamar. El que pierde sufre afrentas porque le mantengas juego; mantenme juego, tirano, hasta acabar de perder lo que queda. Alza villano, la mano: quítame el ser y ganarás por la mano.	Tamar. O que perde sofre afrontas pra que continue o jogo; siga, Amón, com a diversão até acabar de perder o que resta. Ergue, vilão tua mão: tira-me o ser, pois lucrarás com essa ação.
1055	Amón. Viose tormento como éste? Hola! No hay ninguno ahí? Que desatino es aqueste? (<i>Llegan Eliaz y Jonadab</i>)	Amón. Viu-se tormento igual esse? Olá! Tem alguém aqui? Que desatino foi esse? (<i>chegam Eliazer e Jonadab</i>)
	Eliaz. Señor...	Eliazer. Senhor

⁸⁷ Essa quintilha (1025-1029) tem a ordem rímica ABBAB

	Amón.	Echadme de aqui, esta víbora, esta peste.	Amón.	Tirem ela daqui esta víbora, esta peste.
	Eliaz.	Víbora y peste? Qué es della?	Eliazer.	Víbora e peste? É ela?
1060	Amón.	Llevadme aquesta mujer, cerrad la puerta tras ella.	Amón.	Levem daqui a mulher, e cerrem a portas atrás dela.
	Jonadab.	<i>(aparte)</i> (Carta Tamar vino a ser, leyóla, y quiere rompella.	Jonadab.	<i>(Aparte)</i> (Carta Tamar veio a ser: ela a leu e já quer moê-la.) ⁸⁸
	Amón.	Echadla em la calle.	Amón.	Lance-a na rua,
1065	Tamar.	Así estarei bien; que es razón, ya que el delito fue aquí, que por ellas dé um pregón mi deshonra contra ti.	Tamar.	Assim estarei bem; faz sentido, que o povo saiba por mim qual foi o grande delito que contra tua honra fiz.
	Amón.	Voyme por no te atender. <i>(Vase)</i>	Amón.	Saio, para não mais te ver. ⁸⁹ <i>(Sai)</i>
1070	Jonadab.	Extraño caso Eliazer! Tal odio tras tanto amar?	Jodanab.	Estranho caso Eliezer! Tal ódio após tanto amar?
	Tamar.	Presto, villano, has de ver las venganzas de Tamar. (Vanse y salen Absalón y Adonías.)	Tamar.	Logo, vilão, hás de ver as vinganças de Tamar. <i>(Saem. Entram Absalão e Adonias.)</i>
1075	Absalón.	Si no fueras mi hermano, o no estuvieras en palacio, ambicioso, brevemente hoy con la vida, bárbaro, perdieras el deseo atrevido e imprudente.	Absalão.	Não fosses meu irmão, ou não morasses nesse paço, ambicioso, brevemente a vida, bárbaro, te iria em instantes junto ao desejo ousado e imprudente.
1080	Adonías.	Si en tus venas la sangre no tuvieras con que te honró mi padre indignamente, yo hiciera que, quedándose vacías, de púrpura calzaran a Adonías.	Adonías.	Se em tuas veias o sangue não levasses com que te honrou meu pai indignamente, eu faria que, ficando vazias, seu vermelho calçassem Adonías.
1085	Absalón.	Tú pretendes reinar, loco, villano? tu, muerto Amón del mar que le consume, subir al trono aspiras soberano que en doce tribus su valor resume? Que soy, no saber, tu mayor hermano? Quién competir com Absalón presume, a cuyos pies há puesto la ventura el valor, la riqueza y la hermosura?	Absalão.	Tu pretendes reinar, seu louco, insano? Tu, morto Amón pelo mar que lhe nutre, subir ao trono aspiras soberano que as doze tribos seu valor resume? Que sou, não sabes, teu irmão mais alto? Quem competir com Absalão presume, pois tenho ao lado a ajuda da fortuna, ter mais valor, beleza em sua figura?
1090	Adonías.	Si el reino israelita se heredara	Adonías.	Se fosse a casa de Israel herdada

⁸⁸ Frente a situação Jonadab compara Tamar a uma carta que após lida é rasgada.

⁸⁹ Nessa última quintilha (1069-1073) rima-se em AABAB.

	por el má delicado, tierno e bello, aunque no soy yo monstruo em cuerpo y cara, a tu yugo humillara el reino el cuello: cada tribu hechizada se enhilara	pelo mais delicado, terno e belo, mesmo eu não sendo monstro em corpo e cara, a teu jugo se humilharia o reino: cada tribo seria enfeitizada
1095	en el oro de Ofir de tu cabello, y convirtiendo hazañas em deleites, te pecharan en cintas y en afeites. Redujeras a damas tu consejo,	pelo ouro de Ofir dos teus cabelos, trocaria façanhas por deleites, pagaria com cintas e com enfeites. Reduziria à damas o conselho;
1100	a trenzas tu cornona y a un estrado el solio de tu triste padre viejo, las armas a la holanda y al brocado: por escudo tomaras un espejo	à tranças a coroa, e a um estrado o trono de seu triste pai já velho, e as armas ao tecido e ao brocado: por escudo terias um espelho
1105	y de tu misma vista enamorado, en lugar de la espada, a quien me aplico, esgrimieras tal vez el abanico. Mayorazgo te dio Naturaleza	e pelo seu reflexo enamorado, no lugar da espada, a que me aplico, de certo esgrimarias um palito. Grande herança te deu a Natureza,
1110	con que los ojos de Israel suspende; el cielo há puesto renta en tu cabeza pues tu madejas a las damas vendes cada año, haciendo esquilmo tu belleza:	com que os olhos de Israel suspende; e pôs o céu fortuna em tua cabeça, pois tuas madeixas pra as senhoras vendes de ano em ano. E lucras com beleza,
1115	que han de aliviarla de tu pelo entiendes, repartiendo por tiendas su tesoro le compran em dosciendos siglos de oro. De tu belleza ser el rey procura: déjame a mí a Israel, que haces agravio	ao se livrar dos pelos excedentes, repartindo por tendas seu tesouro que compam por duzentos quilos de ouro. Da tua beleza ser o rei, procura e deixe Israel pra mim, que faz agravio
	a tu delicadeza, a tu blandura...	a tua delicadeza, a tua brandura...
	Absalón. Cierra, villano el atrevido labio; que el reino se devía a la hermosura, a pesar de tu envidia, dijo un sabio: señal que es noble el alma que está en ella, que el huésped bello habita en casa bella.	Absalão. Cerra, confuso, esse atrevido lábio; antes dava-se o reino à boa figura ⁹⁰ a pesar da tua inveja. Disse um sábio: sinal que é nobre a alma que está nela, que hospede belo habita casa bela.
1120	Cuando mi padre al enemigo asalta, no me quedo en la corte, dando al ocio lascivos daños, ni el valor me falta que com mis hechos quilatar negocio.	Quando meu pai o inimigo assalta, não me escoro na corte, dando ao ócio lascivos danos; nem valor me falta: com meus feitos redobro meus negócios.
1125	Mi acero incircuncisa sangre esmalta:	Meu aço incircunciso sangue esmalta. ⁹¹

⁹⁰ É referência ao tópico do belo-bom, localizado nos escritos platônicos e patrísticos, desde Dionísio Areopagita e São Tomás de Aquino.

⁹¹ Era prática comum entre os guerreiros israelitas arrancar o membro masculino sexual que não havia sido circuncidado ao matar seu inimigo. Identifica-se o incircunciso como o estrangeiro (Êxodo XII, 48) e com os filisteus (Juízes, XIV, 3).

	la guerra, que jubila al sacerdocio, en mis hazañas enseñar procura qué bien dice el valor con la hermosura.	a guerra, que jubila o sacerdócio, junto aos meus feitos ensinar procura que o valor cresce se é bela a figura.
1130	Mas, para qué lo que es tan cierto he puesto en duda con razones? Haga alarde la espada contra quien te has descompuesto, verás sí, por hermoso, soy cobarde.	Mas, pra que no que é tão certo tu põe tantas dúvidas? Tente pois, balance a espada frente a quem te descompõe, verás se, por bonito, sou covarde.
	Adonías. Por adorno no más te la habrás puesto:	Adonías. Por adorno, o punhal que tens no robe,
1135	no le saques, así el amor te guarde; que te desmayarás si la ves fuera.	não o saque, melhor que o amor te guarde, pois te derrubarei se eu vê-lo fora.
	Absalón. Si no saliera el Rey...	Absalão. Se não entrasse o Rei...
	Adonías. Si no saliera.... (<i>Salen David y Salomón.</i>)	Adonias. Se não agora... (<i>Entram David e Salomão</i>)
	David. Bersabé, vuestra madre, me há pedido por vos, mi Salomón: creced, sed hombre, que si amado de Dios, sois el querido, conforme significa vuestro nombre, yo espero en El que al trono real subido futuros siglos vuestra fama asombre.	David. Betsabé, sua mãe, me tem pedido, por ti, Salomão: cresça, seja homem, que se amado de Deus, és o querido, conforme significa vosso nome, confio n'Ele, que ao trono subido futuros séculos tua fama assombre.
1140		
	Salomón. Vendráme, gran señor, esa alabanza por ser de vos retrato y semejanza.	Salomão. Venham a mim, senhor, essas palavras por ser de vós retrato e semelhança.
1145		
	David. Príncipes...	David. Príncipes...
	Absalón. Gran señor...	Absalão. Grande Senhor...
	David. En qué se entiende?	David. Quê acontece?
	Adonías. La paz ocupa el tiempo en novedades. Galas la mocedad al gusto vende, si el desengaño a la velez verdades.	Adonías. A paz ocupa o tempo em novidades. Galas a juventude ao prazer vende, e o desengano à velhice verdades.
1150	Absalón La casa, que del ocio nos defiende, nos convida a buscar las soledades: ésta trazamos y, tras ella, fiestas. Válgame Dios! Qué voces son aquestas? (<i>Sale Tamar llorando.</i>)	Absalão. A casa, que do ócio nos defende, nos convida a buscar a soledade: a ela iremos e, após ela, às festas Valha-me Deus! Quê vozes que são estas? (<i>Entra Tamar chorando</i>)
1155	Tamar. Gran monarca de Israel, descendiente del león que, para vengar injurias, dio ayuda al nuevo Jacob; si lágrimas, si suspiros,	Tamar. Bom monarca de Israel, ⁹² do leão o sucessor ⁹³ que, pra se vingar de injúrias ajudou o novo Jacob, ⁹⁴ se lágrimas, se suspiros,

⁹² **Queixas de Tamar ante David (1154-1309)** – retorna-se ao Romance, mas agora em (ó).

⁹³ A façanha de David contra os leões se encontra em (I Samuel, XVII, 34-36)

⁹⁴ “Novo Jacob” é o nome poético usado nas Escrituras para designar ao próprio Israel (Gênesis, XLIX, 7; Salmos XIII, 7, ou Salmos CXIII, 1).

	si mi compasiva voz	se minha compassiva voz
1160	si delito y menosprecio	se delito e menosprezo
	te mueven a compasión,	te movem no interior, ⁹⁵
	y cuando aquesto no baste,	e caso isso não lhe baste,
	ni el ser hija tuya yo,	lembre que tua filha sou,
	a que castigues te incita	pra que castigos aplique
1165	al que tu sangre afrentó:	ao que o teu sangue infamou:
	por los ojos vierto el alma,	pelos olhos verto a alma
	luto traigo por mi honor,	em luto por meu honor,
	suspiros al cielo arrojo,	suspiros ao céu arrojo,
	de inocencia vengador.	de inocência vingador.
1170	Cubierta está mi cabeza	Coberta tenho a cabeça ⁹⁶
	de ceniza; que un amor	de cinzas; porque um amor
	desatinado, si es fuego,	desatinado, se é fogo,
	sólo deja en galardón	após passar deixa só
	cenizas que lleva el aire;	cinzas que se vão no ar,
1175	mas, aunque cenizas son,	que não prestam a apagador,
	no quitan la mancha de honra,	pois não limpam a mancha na honra;
	sangre sí, que es buen jabón.	sangue sim, que é sabão bom.
	La mortal enfermedad	A mortal enfermidade
	del torpe príncipe Amón	do torpe príncipe Amón
1180	peste de mi honra ha sido,	peste de minha honra foi,
	su contagio me pegó.	seu contágio me pegou.
	Que le guisase mandaste	Que cozinhasse mandou-me
	alguna cosa a sabor	qualquer coisa de sabor
	de su villano apetito:	pra seu doentio apetite:
1185	ponzoña fuera mejor!	veneno seria melhor!
	Sazonéle una sustancia;	Preparei-lhe então a comida, ⁹⁷
	mas las sustancias no son	mas comer é sem sabor
	de provecho, si se oponen	quando se opõem acidentes
	accidentes de pasión.	da paixão, vira uma dor.
1190	Estaba el hambre en el alma,	Estava a fome em sua alma,
	y en mi desdicha guiso	e em minha honra guisou
	su desvergüenza mi agravio:	seu despudor, minha ofensa:
	sazonóla la ocasión;	da ocasião se aproveitou
	y sin advertir mis quejas	e ignorando minhas queixas
1195	ni el proponelle que soy	mais o fato de que sou

⁹⁵ “Te mueven a compasión” traduzo por “te movem no interior” por conta da rima.

⁹⁶ II Samuel, XIII, 19.

⁹⁷ Essa fala de Tamar complementa o que fala de Amón em (632-634).

1200 tu hija, Rey, y su hermana,
 su estado, su lei, su Dios,
 echando la gente fuera,
 a puerta cerrada entró
 en el templo de la fama
 y sagrado de mi honor.
 Aborrecióme ofendida:
 no me espanto; que al fin son
 enemigas declaradas
 1205 la esperanza y posesión.
 Echóme injuriosamente
 de su casa el violador,
 oprobios por gustos dando:
 paga, al fin, del tal señor!
 1210 Deshonrada, por sus calles
 tu corte mi llano vio:
 sus pedras se compadecen,
 cubre sus rayos el sol
 entre nubes, por no ver
 1215 caso tan fiero y atroz:
 todos te piden justicia,
 justicia, invicto señor!
 Dirás que es Amón tu sangre:
 el vicio la corrompió.
 1220 Ságrate della, si quieres
 dejas vivo tu valor.
 Hijos tienes herederos,
 semejanza tuya son
 en el esfurzerzo y virtudes:
 1225 no dejes por sucesor
 quien, deshonrando a su hermana,
 menosprecia tu opinión;
 pues mejor afrentará
 los que sus vasallos son.
 1230 Ea, sangre generosa
 de Abraham, que su valor
 contra el inocente hijo
 el cuchillo levantó:

tua filha, Rei, e irmã dele,
 Deus e a lei ignorou:
 mandando todos pra fora,
 a porta cerrada, entrou
 no templo da minha fama
 sagrada, do meu honor.
 Humilhou-me e ofendeu-me:
 não me espanta: que a rigor
 inimigas declaradas
 são a esperança e o gozo.
 Chutou-me injuriosamente
 de sua casa o violador
 feliz xingamentos dando:
 paga, ao fim, de tal senhor!
 Desonrada, por suas ruas
 meu pranto viu toda a corte:
 suas pedras se compadecem,
 e põe seus raios o sol
 entre as nuvens, pra não ver
 caso tão bárbaro e atroz:
 todos te pedem justiça
 justiça, invicto senhor!
 Dirás que Amón é teu sangue,
 que o vício lhe desviou.
 Sangra-te dele se queres
 deixar vivo teu valor.
 Herdeiros tens semelhantes
 a ti em valor e em dispor
 em esforço e em virtudes
 não deixes por sucessor
 quem, desonrando sua irmã,
 tua reputação manchou;
 esse tratará os que são
 seus vassallos bem pior.
 Eia, sangue generoso
 de Abraão, que seu valor⁹⁸
 contra seu inocente filho
 o cutelo levantou:

⁹⁸ Genesis, XXII, 1-18

1235	uno tuvo, muchos tienes, inocente fue, Amón, no. A Dios sirvió así Abraham, así servirás a Dios. Véncete, Rey, a ti mismo: la justicia a la pasión	ele um teve, já tu muitos, inocente foi, não Amón. A Deus serviu assim Abraão, tu servirá de igual modo. Vença-te, Rei, a ti mesmo: que a justiça se anteponha
1240	se anteponga, que es más gloria que hacer piezas um león. Hermanos, pedid conmigo justicia. Bello Absalón, un padre nos há engendrado,	à paixão, que isso é mais glória que dar num leão um nó.⁹⁹ Meu irmãos, peçam comigo justiça. Absalão ó, que o mesmo pai nos criou,
1245	una madre nos parió. A los demás no les cabe de mi deshonra y baldón sino sola la mitad: mis medios hermanos son.	e a mesma mãe nos gerou. Já aos demais não lhes cabe da minha injúria e desonra toda a parte, só metade: porque meio irmãos nós somos.
1250	Vos lo sois de padre y madre: entera satisfacción tomad, o en eterna afrenta vivid sin fama desde hoy. Padre, hermanos, israelitas,	Mas tu, que é de pai e de mãe a satisfação toda tomai, ou em eterna afronta viva infamado desde hoje. Pai, irmãos, israelitas,
1255	cielos, astros, luna, sol, brutos, peces, aves, fieras, elementos cuantos sois, justicia os pido a todos de un traidor de su ley y su hermana violador.	céus e astros, lua e sol, brutos, peixes, aves, feras, elementos quantos sois, justiça os peço a todos de um traidor da lei, e de sua irmã o violador.
1260	David. Alzad, mi Tamar, del suelo. Llamadme al principe Amón. Esto es, cielos!, tener hijos? Mudo me deja el dolor: lágrimas serán palabras	David. Sai, minha Tamar, do solo. Chamem o principe Amón. Isto é, ó céus, ter filhos? Mudo me deixa essa dor: lágrimas serão palavras
1265	que expliquen al corazón. Rey me llama la justicia, padre me llama el amor, uno obliga y outro impele: cuál vencerá de lo dos?	que expliquem ao meu peito a dor. De rei me chama a justiça¹⁰⁰ de pai me chama o amor, um obriga e o outro impele: qual vencerá deles dois?

⁹⁹ Samuel, XVII, 34-36

¹⁰⁰ Outro momento de isomorfia, em que diversas figuras são manejadas pelo autor para que se estabeleça uma aproximação entre o significado da matéria física do texto e seu conteúdo significativo. Aqui, David pondera consigo mesmo se deve ou não punir Amón. Vemos a proporção sintática ser organizada divisoriamente em consonância com a dúvida que divide a fala de David.

1270	Absalón	Hermana... (nunca lo fueras!), da lugar a la razón, pues no se halla en la venganza medio que enmiendo el error. Amón es tu hermano y sangre;	Absalão.	Irmã (que nunca irmã foras!) ¹⁰¹ à razão dê lugar, logo, pois não se encontra em vingança meio que costure o error. Amón partilha teu sangue:
1275		a sí mismo se afrento: puertas adentro se quede mi agravio y tu deshonor. Mi hacienda está en Efrain, granjas tengo en Balhasor,		a si mesmo se abusou: portas adentro deixemos meu desvalor, tua desonra. Tenho fazenda em Efrain, granjas tenho em Balhasor,
1280		casas fueron de placer, ya son casas de dolor. Vivirás conmigo en ellas, que mujer sin opinión no es bien que en la corte habite		casas foram de prazer, agora são as da dor. Viverás comigo nelas, que mulher perdida a honra não é bom que a corte habite,
1285		muerta su reputación. Vamos a ver si los tiempos tan sabios médicos son que com remedio de olvidos den alivio a tu dolor.		morta a estima, sem valor. Então veremos se os tempos são médicos talentosos: que com remédios de obliúvio deem alívio a tua dor.
1290	Tamar.	Bien dices: viva entre fieras quien entre hombres se perdió; que, a estar con ellas, es cierto que no muriera mi honor. (Vase.)	Tamar.	Dizem que vive entre feras quem se perdeu entre os homens que, entre as feras, é certo que não vai morrer minha honra. (Vai-se.)
	Absalón.	(Aparte.) Incestuoso, tirano, presto, cobrará, Absalón, quitándote el reino y vida, debida satisfacción. (Vase.)	Absalão.	(Aparte.) (Incestuoso, tirano, cobrará, Absalão, logo, quitando-te o reino e a vida, toda a dor que tu causou. (Vai-se.)
1295		Adonías. A tan portentoso caso no hay palabras, no hay razón que aconsejen y consuelen. Triste y confuso me voy. (Vase.)	Adonias.	A tão portentoso caso não há razões, não há prosa, que aconselhe ou que console. Triste e confuso, me vou. (Vai-se.)
1300	Salomón.	(Aparte.)	Salomão.	(Aparte.)

¹⁰¹ Samuel, XIII, 20.

1305	La infanta es hermana mía, del príncipe hermano soy, la afrenta de Tamar siento, temo el peligro de Amón. El Rey es santo y prudente, el suceso causa horror: más vale dar con el tiempo lugar a la admiración. (<i>Vase.</i>) (<i>Quedase David solo y sale Amón.</i>) Amón (<i>Aparte.</i>)	A princesa é irmã minha,¹⁰² do príncipe irmão sou, a desonra a Tamar sinto, temo o perigo de Amón. O Rei é santo e prudente, e o amanhã sugere horror. Mais vale a balança ao tempo deixar: que decidam as horas. (<i>Vai-se.</i>) (<i>Fica David sozinho, entra Amón.</i>) Amón. (<i>Aparte.</i>)
1310	El Rei, mi señor me llama: iré ante el Rey mi señor? Su cara osaré mirar sin verguenza ni temor? Temblando estoy a la nieve de aquellas canas; que son los pecados frias cenizas del fuego que encendió amor. Que ambicioso antes del vicio anda siempre el pecador!, y en pecando, qué cobarde!	O Rei, meu senhor me chama: irei ante o meu senhor? Seu rosto ousarei mirar sem vergonha e sem temor? Tremendo estou frente a neve daquelas câs; que são pois os pecados frias cinzas do fogo que acende o amor. Que ambicioso antes do vicio anda sempre o pecador! e em pecando, que covarde!
1315	David. Príncipe.... Amón. A tus pies estoy. David. (<i>Aparte.</i>) (No há de poder la justicia aquí más que la afición. Soy padre. También soy rey. Es mi hijo. Fue agresor. Piedad sus ojos me piden, la infanta satisfacción. Prenderéle em escarmiento deste insulto. Pero no.	David. Príncipe... Amón. A teus pés estou. David. (<i>Aparte.</i>) (Não tem poder a justiça aqui. Mais a afeição pode. Sou pai. E também sou rei. É meu filho. Foi agressor. Piedade meu filho pede, já minha filha um favor. Prendo-o. E que ele pague seu erro. Porém não, pois vendo Amón em sua cama vestindo pálida cor seus temores imagino. Nisso mora o meu valor?
1320	David. Príncipe.... Amón. A tus pies estoy. David. (<i>Aparte.</i>) (No há de poder la justicia aquí más que la afición. Soy padre. También soy rey. Es mi hijo. Fue agresor. Piedad sus ojos me piden, la infanta satisfacción. Prenderéle em escarmiento deste insulto. Pero no.	David. Príncipe... Amón. A teus pés estou. David. (<i>Aparte.</i>) (Não tem poder a justiça aqui. Mais a afeição pode. Sou pai. E também sou rei. É meu filho. Foi agressor. Piedade meu filho pede, já minha filha um favor. Prendo-o. E que ele pague seu erro. Porém não, pois vendo Amón em sua cama vestindo pálida cor seus temores imagino. Nisso mora o meu valor?
1325	David. Príncipe.... Amón. A tus pies estoy. David. (<i>Aparte.</i>) (No há de poder la justicia aquí más que la afición. Soy padre. También soy rey. Es mi hijo. Fue agresor. Piedad sus ojos me piden, la infanta satisfacción. Prenderéle em escarmiento deste insulto. Pero no.	David. Príncipe... Amón. A teus pés estou. David. (<i>Aparte.</i>) (Não tem poder a justiça aqui. Mais a afeição pode. Sou pai. E também sou rei. É meu filho. Foi agressor. Piedade meu filho pede, já minha filha um favor. Prendo-o. E que ele pague seu erro. Porém não, pois vendo Amón em sua cama vestindo pálida cor seus temores imagino. Nisso mora o meu valor?
1330	David. Príncipe.... Amón. A tus pies estoy. David. (<i>Aparte.</i>) (No há de poder la justicia aquí más que la afición. Soy padre. También soy rey. Es mi hijo. Fue agresor. Piedad sus ojos me piden, la infanta satisfacción. Prenderéle em escarmiento deste insulto. Pero no.	David. Príncipe... Amón. A teus pés estou. David. (<i>Aparte.</i>) (Não tem poder a justiça aqui. Mais a afeição pode. Sou pai. E também sou rei. É meu filho. Foi agressor. Piedade meu filho pede, já minha filha um favor. Prendo-o. E que ele pague seu erro. Porém não, pois vendo Amón em sua cama vestindo pálida cor seus temores imagino. Nisso mora o meu valor?

¹⁰² A dúvida do personagem está refletida na estrutura de sua fala: paratática e pendular. Porém, Salomão, ao decidir-se, ao sair da dúvida, deixa visível na forma de sua fala a decisão. As partes da oração antes divididas, refletindo a dúvida, passam a ter uma forma unificada, longa.

1335	Qué dirá de mi Israel con tan necia remisión? Viva la justicia, y muera el príncipe violador.) (<i>Alto.</i>) Amón... Amón. Amoroso padre... David. (<i>Aparte.</i>) (El alma me traspasó. Padre amoroso me llama! Socorro pede a mi amor. Pero muera.) (<i>Alto.</i>) Como estáis? Amón. Piadoso padre, mejor. (<i>Sale Absalón al paño.</i>) David. (<i>Aparte.</i>) En mirándole, es de cera	Quê dirá de mim Israel se eu der um perdão tão tolo? Que viva a justiça, e morra o príncipe violador.) (<i>Alto.</i>) Amón... Amón. Amoroso pai... David. (<i>Aparte</i>) (A alma me traspassou. Pai amoroso me chama. Socorro pede a meu amor. Porém, morra.) (<i>Alto.</i>) Como estáis? Amón. Piedoso pai, vou melhor. (<i>Entra Absalón, escondido</i>) David. (<i>Aparte.</i>) Ao mirá-lo vira cera
1340	mi enojo deshecho al sol. Adulterio y homicidio siento tal, me perdonó el justo Juez, porque dije un pequé de corazón.	minha angústia: some ao sol. Adultério e homicídio ¹⁰³ cometi e me perdoou o justo Juiz: eu lhe disse que meu coração pecou;
1345	Venció en El a la justicia la piedad; su imagen soy: el bastigo es mano izquierda, mano derecha el perdón; pues sea izquierdo el defecto.	e venceu n'Ele à justiça a afeição; sua imagem sou; o castigo é a mão esquerda, a direita é o perdão, pois que seja esquerdo o defeito. ¹⁰⁴
1350	(<i>Alto.</i>) Mirad, príncipe por vos, cuidad de vuestro regalo. (<i>Aparte.</i>) Ay prenda del corazón! (<i>Vase.</i>)	(<i>Alto.</i>) Olhe, príncipe, por vós, e cuide desse presente. (<i>Aparte.</i>) Como meu coração dói! (<i>Sai.</i>)
1355	Amón. Oh poderosas hazañas del amor, único Dios, que hoy a David han vencido, siendo Rey y vencedor! Que mirase por mí dijo; tiernamente me avisó; el castigo del prudente	Amón. Oh poderosas façanhas do único Deus, do amor, que hoje a David têm vencido: que vencem o Rei vencedor. Que eu mire a mim, ele disse; ternamente me avisou: que o castigo do prudente
1360	es la tácita objeción. Temíó darme pesadumbre:	é o calado desacordo. Temeu falar-me tristezas:
1365		

¹⁰³ Referência ao pecado de David com Betsabé: II Samuel, 1, XII, 1.

¹⁰⁴ Os textos bíblicos identificam a mão direita com a bondade, com a força, e com a concessão de graça.

	por entendido me doy. Yo pagaré amor tan grande con no ofenderle desde hoy. (<i>Vase.</i>)	por entendido me dou. Pagarei amor tão grande não ferindo-o, desde hoje. (<i>Sai.</i>)
1370	Absalón. Que una razón no le dijo en señal de sus enojos! Ni um severo mirar de ojos! Hija es Tamar si él es hijo. Mas no importa; que yo elijo	Absalão. Nenhum motivo foi dito em sinal do seu desgosto. Nem um duro olho no olho! Filha é Tamar, se ele é filho. Mas não importa. Eu exijo
1375	la justa satisfacción; que a mi padre la pasión de amor ciega: pues no ve, con su muerte cumpliré sua justicia y mi ambición.	a justa satisfação. Se a meu pai a paixão de amor cega, e nada vê, eu mato e a justiça dele faço com minha ambição.
1380	No es bien que reine en el mundo quien no reina en su apetito: en mi dicha y su delito todo mi derecho fundo. Si yo soy del Rei segundo,	Não é bom que reine o mundo quem não reina seu apetite: nesse lema e em seu deslize todo o meu direito fundo. Se fui do Rei o segundo,
1385	ya por sus culpas primeiro, hablar a mi padre quiero y del sueño despertalle con que há podido hechizalle Amor, siempre lisonjero. (<i>Estará una corona sobre un bufete.</i>)	por seus erros sou o primeiro. Falar com meu pai eu quero e do sonho despertá-lo com que pôde enfeitiçá-lo Amor, sempre lisonjeiro. (<i>Estará um coroa sobre uma mesa cheia</i>)
1390	Allí está. Pero qué es esto? La corona en una fuente con que ciñe la real frente mi padre, grave y compuesto? La mesa el plato me ha puesto	Aí está. Quê é isso exposto? A coroa, em uma bandeja, que cinge a real cabeça de meu pai, grave e composto? A mesa com os pratos posto,
1395	que há tanto que he deseado: debo de ser convidado. Si el reinar es tan sabroso como afirma el ambicioso no es de perder tal bocado.	que tenho tão desejado: devo ser seu convidado. Se o reinar é saboroso como afirma o ambicioso não é de perder tal bocado.
1400	Amón no os há de gozar, cerco en que mi gusto encierro; que sois de oro, y fue de hierro el que deshonró a Tamar. (<i>Toma la corona.</i>)	Amón não irá te gozar, círculo que busco há tempos; tu é de ouro, e foi com ferro que ele desonrou Tamar. (<i>Pega a coroa</i>)

1405	Mi cabeza quiero honrar con vuestro círculo bello; mas rehusaréis el hacello, pues aunque en ella os encumbre, temblaréis de que os deslumbre el oro de mi cabello. (<i>Pónesela.</i>)	Quero esta cabeça honrar com vosso círculo belo; mas recusarei fazê-lo, pois mesmo que tu se alumbre temo que tu se deslumbre entre o ouro dos meus cabelos. (<i>Põe a coroa</i>)
1410	Bien está: vendréisme así nacida, y no digo mal, pues nací de sangue real, y vos nacéis para mí. Sabréos yo merecer? Sí.	Bom que vens a mim assim nascida, e não penso mal: nasci de sangue real, logo tu nasceu para mim. Mas eu te mereço? Sim.
1415	Y conservaros? También. Quen hay en Jerusalén que no estorbe? Amón. Matalle. (<i>Al paño David.</i>) Mi padre querrá vengalle. Matar a mi padre...	Te conservarei? Também. Quem há em Jerusalém que não goste? Amón e eu o mato. (<i>Atrás do palco David.</i>) Meu pai vai querer vingá-lo. Mato meu pai...
	David. A quien?	David. Mata quem?
1420	Absalón. (<i>Aparte.</i>) Ah cielos! (<i>Alto</i>) A quién no es vasallo de Vuestra Alteza. (<i>Arrodillase.</i>) (<i>Sale David</i>)	Absalão. (<i>Aparte.</i>) Ah céus! (<i>Alto.</i>) Ora, a quem não é vassalo de Vossa Alteza. (<i>Ajoelha-se.</i>) (<i>Entra David.</i>)
	David. Con corona en la cabeza no dices bien a mis pies.	David. Com a coroa na cabeça não ficas bem aos meus pés.
1425	Absalón. Pienso heredarte después que anda el príncipe indispueto.	Absalão. Já penso em herdá-la porque anda o príncipe indisposto. ¹⁰⁵
	David. Hástela puesto muy presto: no serás sucesor suyo, que desa corona arguyo que, como llega a valer	David. E tu muito bem disposto. Não serás sucessor meu, que essa coroa, penso eu, por um talento valer
1430	un talento, es menester mayor talento que el tuyo En fin, me quieres matar?	seguramente requer maior talento que o teu. ¹⁰⁶ Enfim, queres me matar?
	Absalón. Yo?	Absalão. Eu?
	David. No acabas de decillo?	David. Não é isso o que dizias?
	Absalón. Si llegaras bien a oílo	Absalão. Se antes me ouvisses terias

¹⁰⁵ Desconfio que esses dois versos rimados em ‘indispueto’ e ‘presto’, por fugirem ao esquema estrófico das décimas, foram adicionados posteriormente entre as duas décimas

¹⁰⁶ Trocadilho com a polissemia da palavra “talento” que pode significar uma grande quantia de dinheiro ou uma aptidão.

1435	mi amor habías de premiar. Si es que llegara a reinar dije, hoy en Jerusalén, mi enojo probara quien fama por traidor adquiere	de meu amor premiar. Se eu chegasse a reinar, eu disse, em Jerusalém, meu ódio pegaria alguém que a fama de traidor leva
1440	y, por ser tirano, quiere matar a mi padre. David. Bien. Pues, quién hay a quien le cuadre tal título?	e, por ser tirano, espera matar meu pai. David. Ah, pois bem; e há alguém que se enquadre em tal título?
1445	Absalón. Pienso yo que el que a su hermana forzó también matará a su padre. David. Por ser los dos de una madre contra Amón te has indignado; pues ten por averiguado que quien fuere su enemigo	Absalão. Penso eu que quem a irmã corrompeu, dará ao pai morte covarde. David. Porque a mesma mãe compartilham contra Amón estás indignado. Mas tenha por acertado que quem for seu inimigo
1450	no há de tener paz conmigo. Absalón. Sin razón te has enojado. Sólo yo te hallo cruel. David. Qué, mucho, si tú los estás con Amón?	não achará paz comigo. Absalão. Sem razões sou reprovado. Só comigo tu é cruel. David. Pois não é isso o que tu faz com Amón?
1455	Absalón. No le ama más que yo nadie em Israel; antes, gran señor, con él y los príncipes, quisiera que Vuestra Alteza viniera al esquilmo que ha empezado	Absalão. Não, ninguém mais o ama que eu em Israel; queria, meu senhor, eu que os príncipes, em breve, com Vossa Alteza viessem ver a fazenda onde guardo,
1460	en Balhasor mi ganado, y que esta merced me hiciera. Tan lejos de desatino y venganzas necias vengo, que allí banquete prevengo	em Balhasor, o meu gado: que essa honra me fizessem. Pra dar fim aos desatinos e às vinganças que os chamo pra um banquete pelo campo,
1465	de tales personas dino. Honre nuestro vellocino vuestra presencia, señor, y divierta allí el dolor que le causa este suceso:	a poucas pessoas digno. Honre nosso vellocino ¹⁰⁷ vossa presença, senhor; divirta por lá a sua dor desses recentes eventos:

¹⁰⁷ Velocino: a pele do carneiro, da ovelha, do cordeiro recoberta com sua lã.

1470	conocerá que intereso en granjear sólo su amor.	verás assim que o que quero é só obter teu amor.
	David. Tu fueras el fénix del si estas cosas olvidaras y al príncipe personaras	David. Tu seria a fênix dele se esquecesses dessas coisas e o perdoasse agora,
1475	no vil Caín, sino Abel.	não Cain, serias Abel.
	Absalón. Si hiciere memoria del, plegue a Dios que me haga guerra cuanto el sol dorado encierra, y contra tu rebelado,	Absalão. Se eu lembrar dos erros dele, por Deus, que me faça guerra tudo quanto o sol encerra, e contra tu rebelado,
1480	de mis cabellos colgado muera entre cielo e tierra	por meus cabelos alçado eu morra entre o céu e a terra. ¹⁰⁸
	David. Si eso cumples, mi Absalón, mocedades te perdono: con los brazos te coronó, que mejor corona son.	David. Se isso cumpres, Absalão, tua mocidade perdoo e com os braços te coroo, que melhor coroa são.
1485	Absalón. En mis labios tus pies pon, y añade a tantas mercedes, porque satisfecho quedas, señor, el venir a honrar	Absalão. Minha voz e minha mão ¹⁰⁹ a seu dispor então ficam pra tranquilizar teus dias, senhor, e que venha honrar
1490	mi esquilmo, pues da lugar la paz, y alegrate puedes.	meus gados pois lá é o lugar da paz, o lar da alegria.
	David. Harémoste mucho gasto: no hijo, guarda tu hacienda. El reino pide que atienda la vejez que en canas gasto.	David. Daremos-te muito gasto, filho, guarde teus haveres. E o reino pede que eu atente à idade, que veloz gasto.
1495	Absalón. Pues a obligarte no basto a esta merced, da licencia que, supliendo tu presencia Adonías, Salomón,	Absalão. Pois, se não posso obrigá-lo a este favor, dê a licença que, suprimdo tua presença, Adonías e Salomão,
1500	hagan, yendo com Amón, de mi amor noble experiencia.	juntos a Amón, terão do meu amor a experiência.
	David. Amón? Eso no, hijo mío.	David. Amón? Isso não, meu filho.
	Absalón. Si melancólico está, sus penas divertirá	Absalão. Se melancólico está, suas penas divertirá
1505	el ganado, el campo, el río.	o campo, o gado e o rio.
	David. Temo que algún desvarío	David. Temo que algum desvario

¹⁰⁸ Outro trecho de ironia trágica: Ao prometer falsamente a David que perdoará Amón, Absalão prenuncia, sem saber, sua própria morte.

¹⁰⁹ A rima em -ón entre 'Absalón', 'son' e 'pon' que em português mais se aproxima de -ão é dificultada no verso 1486, o que me obrigou a modificar toda a sintaxe da fala.

	de nueva causa a mi llanto.		dê nova causa ao meu pranto.
	Absalón. De la poca fe me espanto que tiene mi amor contigo.		Absalão. Dessa pouca fê eu me espanto ¹¹⁰ que tem meu amor contigo.
1510	David. La experiencia en esto sigo; que cuando con el disfraz viene el agravio de paz es el mayor enemigo.		David. A experiência nisso sigo, que quando vem com o disfarce de pacífico o ataque é que é maior o inimigo.
1515	Absalón. Antes el gusto y regalo que he de hacelle ha de abonarme: en eso pienso esmerarme.		Absalão. Antes, o prazer e o agrado dou a ele e vou provar que só quero o bem lhe dar.
	David. Nunca el recelar fue malo.		David. Recear não é errado.
1520	Absalón. Plegue al cielo que sea un palo alguacil que me suspenda, cuando yo al príncipe ofenda! No me alzaré de tus piés, padre, hasta que Amón me des. (<i>De rodillas.</i>)		Absalão. Pelos céus, então que o galho mais do alto me suspenda, caso eu ao príncipe ofenda! Não me erguerei dos teu pés, pai, até que Amón me dê. (<i>De joelhos.</i>)
1525	David. Del alma es la mejor prenda; pero en fe de que me fío de ti, yo te lo concedo		David. Da alma, ele é o poema. mas com a fé que confio em ti, sim, eu lhe concedo.
	Absalón. Cierto ya de tu amor quedo. (<i>Aparte.</i>)		Absalão. Do teu amor já estou certo. (<i>Aparte</i>)
	David. De qué dudáis, temor frío?		David. O que dizes, temor frio?
	Absalón. Voyle a avisar.		Absalão. Vou avisá-lo.
	David. Hijo mío, al olvido agravios pon.		David. Meu filho, esqueça a antiga agressão.
	Absalón. No temas.		Absalão. Não temas.
1530	David. Ay mi, Absalón! Lo mucho que te amo pruebas.		David. Ah, Absalão! Ao muito que te amo, atentas.
	Absalón. Adiós.		Absalão. Adeus.
	David. Mira que me llevas la mitad del corazón. (<i>Vanse.</i>) (<i>Salen Tamar y Teuca cubiertos los rostros, y algunos pastores cantando.</i>)		David. Mira que levás metade do coração. (<i>Saem</i>) (<i>Entram Tamar e Teuca cobertos os rostos, e alguns pastores cantando.</i>) ¹¹¹
	Pastores. Al esquilmo ganaderos,		Pastores. À tesoura, meus cabreiros,

¹¹⁰ Os versos 1057 e 1508, que rimam em -anto: "planto" e "espanto" quebram o padrão da estrofe. Provavelmente esses dois versos que surgem no meio dessa décima são adições posteriores.

¹¹¹ **Encontro de Tamar (1534-1613)** – Essa cena, que se dá em espaço aberto é a primeira ruptura com a unidade de espaço, que até este momento se situava em diferentes lugares do palácio do rei David. A cena inicia-se com um brevíssimo interlúdio musical e em seguida toma a forma de romance. Os pastores com seu canto simbolizam a transição da corte ao campo.

1535	que balan las ovejas y los corderos. Ganaderos, a esquilar, que llama a los pastores el mayoral.		<i>que chamam as ovelhas e os carneiros. Meus cabreiros, à tosar, que a hora chama o pastor a trabalhar.</i>
	Pastor I. Dichosas serán desde hoy las reses que en el Jordán	Pastores I.	Ditosas serão desde hoje as reses que do Jordão
1540	cristales líquidos beben, y en tomillos pacen sal. Ya con vuestra hermosa vista yerba el prado brotará,		bebem líquidos cristais, e em tomilhos pascem sal. À vossa formosa vista relva o prado brotará
	por más que la seque el sol, pues vos sus campos pisáis.		por mais que o resseque o sol, pois vós seus campos pisais.
1545	De que estáis tan dolorosa, hermosísima Tamar, pues con vuestros ojos bellos estos montes alegráis?		De que estais tão dolorosa, de-belo-talhe Tamar, se com vossos olhos belos estes montes alegrais?
1550	Si dicen que está la corte doquiera que el Rey está y vos sois reinar en belleza la corte es ésta, no hay más.		Se dizem que fica a corte no lugar que o Rei está, e se em vós reina a beleza: a corte é aqui, não mais lá.
	Ea, infanta, entreteneos y esa hermosura mirad		Eia, infanta, se entretenha, e a bela forma reparas
1555	en las aguas, que os ofrecen por espejo su cristal.		sobre as águas que transmutam em espelho o seu cristal.
	Tamar. Temo de mirarme en ellas.	Tamar.	Temo reparar-me nelas.
	Pastor I. Si es por no os enamorar de vos misma, bien hacéis:	Pastor I.	Se é pra não enamorardes por vós mesma, bem fazeis:
1560	un ángel os trajo acá. Pero asomaos con todo eso: veréis como os retratáis		um anjo vos trouxe acá. Insisto, mirais a prata: ¹¹² que vereis como retratam,
	en la tabla deste río, si en ella vos os miráis;		na tela do rio, as águas vossa figura. Se olhardes
1565	y haréis un cuadro valiente, que, porque le guarnezcáis, las flores de oro y azul de marco le servirán.		verás um quadro azul-vivo porque pra te rodear as flores de ouro e azul em moldura se tornaram.
1570	Honradla, miraos en ella.		Honre-a, mirai-vos nela.
	Tamar. Aunque hermosa me llamáis,	Tamar.	Embora elogios faças,

¹¹² ‘Prata’ é metáfora para a água da superfície do rio que nos versos anteriores foi metaforizada por espelho e cristal, também por causa de sua reflexividade. No caso da metáfora ‘prata’ desse verso é uma adição que fiz e não consta no original, mas é uma metáfora muito utilizada para a água pelos autores espanhóis da época.

	tengo uma mancha afrentosa: si la veo, he de llorar.	tenho uma mancha afrontosa: se a vejo, dou me a chorar.
1575	Pastor. Mancha tenéis? Y aun por eso, que aquí los espejos que hay, si mancha muestran, la quitan, enseñando la amistad. Allá los espejos son sólo para señalar	Pastor. Mancha tendes? Pois saibais que aquí os espelhos lavam as manchas que vêm: as limpam ensinando o que é a amizade. Lá, os espelhos não lavam: servem só pra iluminar
1580	faltas que, viéndose en vidrio, con ellas en rostro dan. Acá son espejos de agua, que a los que a mirarse van, muestran la mancha y la quitan	as ausências que em seu vidro são vistas dentro das caras. Aqui são os espelhos de água e os que neles vão se olhar notam que as manchas se apagam com a sua borracha d'água. ¹¹³
1585	en llegándose a lavar.	
	Tamar. Si agua esta mancha quitara, harta agua mis ojos dan: sólo a borrala es bastante la sangre de un desleal.	Tamar. Se água essa mancha apaga, meus olhos dão farta água: para limpá-la somente o sangue de um desleal.
1590	Pastor. No vi en mi vida tal muda: miel virgen afeitada acá; que ya gasta las caras venden postiza virginidad. Son pecas?	Pastor. Nunca vi tal maquiagem, mel virgem que usam por cá; mas sei que hoje as caras gastas posticam até a virgindade. São sardas?
	Tamar. (<i>Aparte.</i>) Pecados son.	Tamar. (<i>Aparte.</i>) Pecado são. ¹¹⁴
1595	Pastor. Cubridlas con solimán.	Pastor. Basta solimão passar. ¹¹⁵
	Tamar. No queda, pastor, por eso: toda yo soy rejalgar.	Tamar. Não saem, pastor, assim: toda sou de realgar. ¹¹⁶
	Pastor. Es algún lunar acaso que con la toca tapáis?	Pastor. É algum acaso lunar que com o silêncio tapais?
	Tamar. (<i>Aparte.</i>)	Tamar. (<i>Aparte.</i>)
1600	No se muda cual la luna. No es la deshonra lunar.	Não se muda igual a lua. Não é desonra luar.
	Pastor. Pues sea lo que se fuere, pardiez, que hemos de cantar y aliviar la pesadumbre,	Pastor. Pois, então, seja o que for, por Deus, temos que cantar pra aliviar esse peso

¹¹³ O pastor opõe “lá” a “aqui”. “Lá” é a corte e “aqui” é o campo. Trata-se do tópico *campo vs cidade*.

¹¹⁴ Não achei solução para a paronomásia entre ‘pecas’ e ‘pecados’. Pecas são sardas.

¹¹⁵ Solimão: é o mercúrio sublimado que se utilizava para branquear o rosto.

¹¹⁶ Realgar: segundo o Dicionário de Autoridades (1726) é uma espécie de mineral de propriedades venenosas. Existem três espécies que se diferenciam em cor. A branca e transparente, se chama “realgar” ou “arsênico”; a amarela: ‘auripigmento’ e a roxa: ‘sandáracá’. O fio que Tamar urde entre si e o realgar pode ser compreendido pelo fato de o mineral mortal e Tamar compartilharem da mesma cor branca.

- 1605 que es locura lo demás.
 Pero Teuca viene allí,
 y pienso que de cortar
 unas flores del jardín.
- Tamar. Todo es tristeza y pesar.
 (Trae Teuca unas flores en un cestillo.)
- 1610 Pastor. Teuca, aunque te descubras,
 segura puedes estar
 de que el sol no há de abrasarte;
 bien te conoce de allá.
- Teuca. Todas estas flores bellas
 a la primavera he hurtado;
 que, pues de amor son traslado,
 competir podéos con ellas.
- 1615 Lleno viene este cestillo
 de las más frescas y hermosas
 hiebas, jazmines y rosas,
 desde el clavel al tomillo.
- 1620 Aquí está la manutisa,
 la estrellamar turquesada,
 con la violeta morada
- 1625 que amor, porque fue, la pisa.
 Tamaldos, que son despojos
 del campo, y juntad com ellos
 labios, aliento y cabellos,
 pecho, frente, cejas y ojos.
- (Dale um ramillete a Tamar.)*
- 1630 Tamar. Todas las que abril esmalta
 pierden en mí su color,
 amiga, porque la flor
 que más me importa me falta.
- Teuca. Que presto te has de vengar!
- 1635 Tamar. Esse es todo mi consuelo,
 y si no, trágueme el suelo.
- Teuca. Bien te puedes consolar.
- Pastor1. Alegráos, en qué pensais?
- Tamar. Me parece que han venido
- que é loucura tudo o mais.¹¹⁷
 Porém Teuca lá vem vindo,
 e penso que de cortar
 umas flores do jardim
- Tamar. Tudo é tristeza e pesar.
 (Traz Teuca umas flores numa cesta.)
- Pastor. Teuca, embora te descubras,
 segura podes estar
 de que o sol não irá abrasar-te;
 bem te conheces de lá.¹¹⁸
- Teuca. Todas estas flores belas¹¹⁹
 da primavera furtadas,
 que são do amor trasladadas,
 competir podeis com elas.
- Cheio vem esse cestinho
 das mais frescas e olorosas
 ervas e jasmins e rosas,
 desde o cravo até o tomilho.
- Aqui está a manutisa,
 a estrelamar turquesada,
 e a violeta amorada
- que amor, porque foi, a pisa.
 Pegue-as, que são os despojos
 do campo, e as ponham pelos
 labios, pescoços, cabelos,
 frente, peito, arcos e olhos.
- (Dá um ramallete a Tamar.)*
- Tamar. Mas todas as que abril esmalta
 perdem em mim sua cor,
 amiga, porque a flor
 que mais me importa me falta.
- Teuca. Logo tu irá se vingar!
- Tamar. Esse é todo o meu consolo,
 se não for, trague-me o solo.
- Teuca. Você vai se consolar.
- Pastor 1. Alegrai! Em quê pensais?
- Tamar. Me parece que já vêm

¹¹⁷ Novamente o tema da música como alívio.

¹¹⁸ O pastor, tal como Jonadab, faz troça com a cor de pele de Teuca.

¹¹⁹ **As Profecias florais de Teuca (1614-1769)**

1640	los príncipes que han querido honraros hoy.	os príncipes que vocês querem honrar.
	Pastor1. Qué aguardáis?	Pastor 1. E o quê aguardais?
	Mientras el convite pasa, al soto apacible vamos y de flores, hierbas, ramos	Que enquanto as horas passam, ao monte verde, então, vamos e com flores, ervas, ramos
1645	entapicemos la casa.	entapicemos a casa.
	Pastor2. Tiene Cardenio razón: démonos prisa, pastores; pero qué ramos y flores hay como ver a Absalón? (<i>Vanse los pastores</i>)	Pastor 2. Pois Cardênio tem razão: pois vamos logo, pastores. Mas pra que ramos e flores, se lá estará Absalão? (<i>Saem os pastores.</i>)
1650	Tamar. Teuca, vámonos de aquí.	Tamar. Teuca, vamos sair daqui.
	Teuca. Para qué? Bien disfrazada estás.	Teuca. Pra que? Tão bem disfarçada tu está.
	Tamar. Di mal injuriada... No puedo caber en mí! (<i>Salen, Absalón, Adonías, Salomón, Amón, Aquitofel y Jonadab, de caza.</i>)	Tamar. Pelo mal injuriada... Não posso caber em mim! (<i>Entram Absalão, Adonias, Salomão Amón, Aquitofel e Jonadab.</i>)
	Amón. Bello está el campo.	Amón. Belo está o campo.
	Absalón. Es el mayo.	Absalão. É maio.
1655	El mês galán, todo es flor.	No mês galã tudo é flor.
	Jonadab. A lo menos labrador, según ajirona el sayo.	Jonadab. Até o sujo lavrador em seu rasgado casaco.
	Amón. Oye, que hay aquí serranas.	Amon. Ouçam, há aqui serranas.
	Jonadab. Y no de mal talle y brío.	Jonadab. E não de mal talhe e brio.
1660	Absalón. De mi hacienda son, y os fio que envidian las cortesanas el aseó y hermosura.	Absalão. São da fazenda. E acredito que invejam as cortesanas o asseio e suas curvas.
	Amón. Bien haya quien la belleza debe a la Naturaleza, no al afeite y compostura.	Amon. Mas há também quem a beleza deve só à Natureza, não só aos adornos e às curvas.
1665	Absalón. Esta es mujer tan curiosa, que de lo futuro avisa, tiénenla por fitonisa estos rústicos.	Absalão. Essa é uma mulher curiosa, que sobre o futuro avisa, chamam-na de pitonisa esses rústicos
	Salomón. Y es cosa de importancia?	Salomão. E é coisa de importância?
1670	Amón. Desta gente hacer caso es vanidad;	Amón. Dessa gente fazer caso é vanidade;

		tal vez dirá una verdad y después mil veces miente Mas, por qué están embozadas?			tal vez diga uma verdade e depois mil vezes mente. Mas porque elas tapam a cara?
1675	Absalón.	Es una hermosa pastora la una que injurias llora y la imitan las criadas.		Absalão.	É uma bonita pastora que sua desonra chora e a imitam as criadas.
	Jonadab.	Ella tiene buena flema.		Jonadab.	Ela tem ótimo fleuma. ¹²⁰
	Amón.	No la veremos?		Amón.	Não a veremos?
1680	Absalón.	No quiere, mientras sin honra estuviere, descubrirse.		Absalão.	Não quer, enquanto sem honra estiver, descubrir-se.
	Jonadab.	Lindo tema!		Jonadab.	Lindo tema!
	Amón.	Ahora bien, con vos me entiendo. Llegáos, mi serrana, acá.		Amón.	Ah sim, agora te entendo. Vindes, serrana, pra cá.
1685	Teuca.	Su Alteza pretenderá y después iráse huyendo.		Teuca.	Sua Alteza desejará e depois sairá correndo.
	Amón.	Bien parecéis, adivina. Llena de flores venís. Por qué no las repartís si el ser cortés os inclina?		Amón.	Bem pareceis adivinha cheia de flores assim. Por que não as repartís, a cortesia não te inclina?
1690	Teuca.	Estos prados son teatro que representa a Amalteia; mas porque queja no sea a cada cual de los cuatro tengo de dar una flor.		Teuca.	Esses prados são teatro que representa a Amalteia; ¹²¹ pra que briga não aconteça irei a cada um dos quatro oferecer uma flor.
1695	Amón.	Y esotra serrana en duda tal? Cómo no habla?		Amón.	Essoutra serrana, é surda? Porque não fala?
	Teuca.	Está muda.		Teuca.	Está muda.
	Amón.	Mudas hay acá?		Amón.	Mudas por aqui?
	Teuca.	De honor.		Teuca.	De honor.
	Amón.	Hay honor entre villanas?		Amón.	E há honra entre as aldeãs?
1700	Teuca.	Y cómo! Más firme está; que no hay príncipes acá ni fáciles cortesanas. Pero dejémonos desto, y va de flor. (Saca las flores.)		Teuca.	E como! Mais firme e rígida; que não há príncipe aqui nem há fáceis cortesãs. Porém deixemos de lado. Vamos de flor. (Saca as flores.)
	Amón.	Cuál me cabe?		Amón.	Qual me cabe?

¹²⁰ Ironia de Jonadab: uma pessoa com fleuma, fleumática, é uma pessoa que tem frieza de ânimo.

¹²¹ Ninfa grega.

	Teuca.	Esta azucena suave. (<i>Dale ua azucena y una espadaña.</i>)	Teuca.	Essa açucena suave. (<i>Dá a ele uma açucena e uma espadana.</i>)
1705	Amón.	Eso es tratarme de honesto.	Amón.	Isso é tratar-me de casto.
	Teuca.	Yo sé que olerla os agrada; pero no la deshojéis, que la espadaña que véis tiene la forma de espada:	Teuca.	Sei que cheirá-la te agrada; porém não a desfolheis, porque essa flor que te vê tem o formato de espada ¹²²
1710		y aquesos granillos de oro, aunque a la vista recrean, manchan si los manosean, porque estriba su tesoro en ser intactos: dejaos,		e seus grânulos de ouro, embora a vista recreiem mancham se os manuseiam porque mora o seu tesouro em ser intacta: cuidado,
1715	Amón.	Amón, de deshojar flor con espadañas de amor, y si la ofendéis, guardáos.	Amón.	Amón, que ao desfolhar flor com espadanas de amor irá ofendê-la, cuidado.
	Amón.	Yo estimo vuestro consejo. (<i>Aparte.</i>) (Demonio es esta mujer.)	Amón.	Estimo vosso conselho. (<i>Aparte.</i>) (Demônio é essa mulher.)
	Salomón.	Qué te há dicho?	Salomón.	Quê disse?
1720	Amón.	No hay que hacer caso; por loca la dejo.	Amón.	Não vou fazer caso que por louca a deixo.
	Adonías.	Qué flor me cabe a mí?	Adonias.	Quê flor cabe a mim?
	Teuca.	Estranha: espuela de caballero.	Teuca.	A estranha espiga de cavaleiro.
	Adonías.	Bien por el nombre la quiero.	Adonias.	Bom nome, já vê-la quero.
1725	Teuca.	A veces la espuela daña.	Teuca.	Às vezes a espiga arranha.
	Adonías.	Diestro soy.	Adonias.	Destro sou.
	Teuca.	Sí, lo sois hartos; pero guardaos, si os agrada, de una doncella casada. No os perdáis por picar alto.	Teuca.	Sim, muito hábil. Mas guardai-vos se te agrada alguma moça casada. Não caias por picar alto. ¹²³
	Adonías.	No os entiendo.	Adonias.	Não os entendo.
1730	Absalón.	Yo me quedo postrero; id hermano, vos.	Absalão.	Mas que azar sou o último; irmãos, vamos.
	Salomón.	(<i>Aparte.</i>) (Confusos quedan los dos.)	Salomão.	(<i>Aparte.</i>) (Sem entender estão ambos.)

¹²² Espadana: erva com forma de espada, fállica. Há aqui o simbolismo fálico com referência a Amón. E há também um simbolismo com referência à profecia de Natan para David em Samuel II, XII, 9-10: “*Nunca apartará a espada de sua casa.*”

¹²³ I Reis, II, 17-25.

(*Alto.*)
 Si acaso obligaros puedo
 más conmigo os declarad.

1735 Teuca. Esta es corona del rey,
 flor de vista, olor y ley:
 sus propiedades gozad;
 que, aunque rey seréis espejo
 y el mayor de los mejores,
 1740 temo que os perdáis por flores
 de amor, si sois mozo viejo.

Amón. Buena flor!
 Jonadab. Con su pimienta!
 Absalón. Cuál me cabe a mí?
 Teuca. El narciso.
 Absalón. Esse a sí mismo se quiso.

1745 Teuca. Pues tened, Absalón, cuenta
 con él, y no os queráis tanto,
 que de puro engrandeceros,
 estimaros y quereros,
 de Israel seréis espanto.

1750 Vuestra hermosura enloquece
 a toda vuestra nación:
 narciso sois, Absalón,
 que también os desvanece.
 Cortaos esos hilos bellos,
 1755 que si los dejáis crecer
 os habréis presto de ver
 en lo alto por los cabellos.

(*Al oído a Teuca.*)
 Absalón. Teuca, advierte que sí en alto
 por los cabellos me veo,
 yo premiaré tu deseo,
 y a Israel daré un assalto.

1760 (*Vase Teuca.*)
 Amón. Confusos hemos quedado.
 Jonadab. Príncipes, alto; a comer.
 Absalón. (*Aparte.*)
 Sobre el trono me he de ver

(*Alto.*)
 Caso eu puder te obrigar
 mais sobre mim declarai

Teuca. Essa é a coroa-do-rei,
 flor de vista, olfato e lei:
 suas propriedades, gozai;
 que mesmo rei, sendo espelho,
 e o maior entre os melhores,
 temo que caias por flores
 de amor, se sois moço velho.¹²⁴

Amon. Boa flor.
 Jonadab. Com sua pimenta!
 Absalão. Qual cabe a mim?
 Teuca. O narciso.
 Absalão. Esse quis-se em desatino.

Teuca. Pois tenha, Absalão, ciência
 dele, e não ame-se tanto,
 que de puro engrandecer-se
 de estimar-se e de querer-se,
 de Israel sereis o espanto.

Vossa beleza enlouquece
 a toda vossa nação:
 tu é narciso, Absalão,
 que também se desvanece.
 Corte esses cabelos belos,
 que se tu os deixar crescer
 todos vão em breve te ver
 no alto pelos cabelos.

(*Ao ouvido de Teuca.*)
 Absalão. Teuca, adverte: se no alto
 pelos cabelos me vejo,
 eu premiarei teu desejo,
 e a Israel darei assalto.

(*Vai-se Teuca.*)
 Amon. Confusos estamos todos.
 Jonadab. Príncipes, vamos comer.
 Absalão. (*Aparte.*)
 Sobre o trono vou me ver

¹²⁴ I Reis, XI, 1-4.

1765	de mi padre coronado. Muera en el convite Amón, quede vengada Tamar, dé la corona lugar a que la herede Absalón. (<i>Vase.</i>) (<i>Sale um pastor.</i>)	de meu pai coroadado logo. Morra no banquete Amón, fique vingada Tamar, e a coroa dê lugar a que a herde Absalão. (<i>Vai-se.</i>) (<i>Entra um pastor.</i>)
1770	Pastor. La comida, que se enfría, a Vuestras Altezas llama. Amón. De aquesta serrana dama ver la cara gustaría; que me tiene en confusión.	Pastor. A comida que se enfria a vossas altezas chama. Amon. Daquela serrana dama ver a cara gostaria; que me deixa em confusão.
1775	Adonias. No nos hagás esperar. (<i>Vase.</i>) Jonadab. Yo no me quiero quedar, que como con Absalón. (<i>Vase.</i>) Amón. Yo, serrana, estoy picado de esos ojos lisonjeros que deben de ser fulleros pues el alma me han ganado. Queréisme vos despicar?	Adonias. Ah, não nos faça esperar. (<i>Vase.</i>) Jonadab. Eu não quero mais ficar, vou comer com Absalão. (<i>Vase.</i>) Amón. Eu, serrana, fui picado por seus olhos lisonjeiros que devem ser trapaceiros porque minha alma ganharam. Não quereis me despicar?
1780	Tamar. Os cansará el juego presto, y, en ganando el primer resto, luego os querréis levantar.	Tamar. Te cansará essa aposta, vencendo a primeira roda, rápido vais levantar.
1785	Amón. Buenas manos! Tamar. De pastora. Amón. Dadme una. Tamar. Será en vano dar mano a quien da de mano y, ya aborrece, ya adora.	Amón. Boas mãos! Tamar. De pastora. Amón. Dê-me uma. Tamar. Será em vão dar mão a quem dá de mão e, ora odeia, ora adora.
1790	Amón. Llegaréla yo a tomar pues su hermosura me esfuerza. Tamar. A tomar? Cómo? Amón. Por fuerza. Tamar. Qué amigo sois de forçar! Amón. Basta, que aquí todas dais en adivinas.	Amón. Então terei que a tomar pois tua beleza me força. Tamar. A tomar? Como? Amón. Por força. Tamar. O que tu não faz sem forçar! Amón. Ah, todas aqui dão por adivinha.
1795	Tamar. Queremos estudiar cómo sabremos	Tamar. Só queremos descobrir como podemos

burlalos, pues que burláis.
 Amón. Flores traéis vos también?
 Tamar. Cada cual, humilde y alta,
 1800 busca aquello que le falta.
 Amón. Serrana, yo os quiero bien:
 dadme una flor.
 Tamar. Buen floreo
 os traéis! Creed, señor,
 que hasta perder yo una flor
 1805 no sintiera el mal que veo.
 Amón. Una flor he de tomar.
 Tamar. Flor de Tamar, diréis bien.
 Amón. Forzaréos, dalda por bien.
 Tamar. Qué amigo sois de forzar!
 Amón. Destapaos.
 1810 Tamar. No puede ser.
 Amón. Ya te digo que he de verte.
 Tamar. Aparta.
 (*Vala a descubrir.*)
 Amón. Pues desta suerte
 lo has de hacer. Vete, mujer.
 (*Destápa-la.*)
 Ay cielos! Monstruo! Tú eres?
 1815 Quién los ojos se sacara
 primero que te mirara,
 afrenta de las mujeres?
 Voyme y pienso que sin vida,
 que tu vista me mató.
 1820 No esperaba, cielos!, yo
 tal principio de comida.
 (*Vase.*)
 Tamar. Peor postre te han de dar,
 bárbaro, cruel, ingrato,
 pues será el último plato
 1825 la venganza de Tamar.
 Amón, ya há llegado el día
 en que tu muerte has de ver,
 que agraviada una mujer...

enganar um enganador.
 Amon. Flores trazas tu também?
 Tamar. Cada qual, humilde e alta,
 busca aquilo que lhe falta.
 Amon. Serrana, vos quero bem:
 dê-me uma flor.
 Tamar. Bom floreo
 contudo, entenda, senhor,
 que até perder eu uma flor
 não sentia o mal que vejo.
 Amon. Uma flor irei tomar.
 Tamar. Flor de Tamar, direis bem.
 Amón. Forço, se não a der por bem.
 Tamar. Quê tu não faz sem forçar!
 Amon. Destapa.
 Tamar. Não pode ser.
 Amon. Já disse que irei ver-te.
 Tamar. Sai.
 (*Tenta descubri-la.*)
 Amón. Se assim tu prefere
 hei de fazê-lo, mulher.
 (*Descubre*)
 És tu? Ah, céus! És tu? Monstro!
 Quem olhasse esses teus olhos
 iria arrancar os seus próprios,
 das mulheres tu é o assombro.
 Vou-me e penso que sem vida,
 que tua vista me matou.
 Não esperava, céus, senhor,
 tal princípio de comida.¹²⁵
 (*Vai-se.*)
 Tamar. Pior destino vão te dar
 bárbaro, cruel, ingrato,
 pois será o último prato
 a vingança de Tamar.
 Amón, é chegado o dia
 em que tua morte tu vê,
 que ofendida uma mulher...

¹²⁵ II Samuel, XIII, 27-29.

	<i>(Dentro Salomón)</i>		<i>(Dentro Salomão)</i>
	Salomón. Hay tan grande alevosía!		Salomão. Há uma traição à vista!
	<i>(Dentro Absalón.)</i>		<i>(Dentro Absalão.)</i>
1830	Absalón. La comida has de pagar dándote muerte, villano. <i>(Dentro.)</i>		Absalão. Tua comida será paga com tua morte, vilão. <i>(Dentro.)</i>
	Amón. Por quién me matar, hermano? <i>(Dentro.)</i>		Amón. Por que me matar, irmão? <i>(Dentro.)</i>
	Absalón. Por dar venganza a Tamar. <i>(Descubrese una mesa com un aparador de plata, y los manteles revueltos, Amón echado sobre ella com una servilleta, ensangrentado.)</i>		Absalão. Por dar vingança a Tamar. <i>(Revela-se uma mesa com um aparador de prata, e os panos revoltos, Amón deitado sobre ela com um guardanapo, ensanguentado.)</i>
1835	Para ti, hermana, se há hecho el convite: aqueste plato, aunque de manjar ingrato, nuestro agravio há satisfecho: hágate muy buen provecho. Bebe su sangre, Tamar;		Pra ti, minha irmã, está feito ¹²⁶ o banquete: este prato, embora de manjar ingrato, nossa dor tem satisfeito: faça muito bom proveito. Beba seu sangue, Tamar;
1840	procura en ella lavar tu fama hasta aquí manchada. Caliente está; tu, vengada, fácil la puedes sacar. A Gesur huyendo voy,		e busque nele lavar tua fama até aqui manchada. Quente está. Tu foi vingada, fácil poderá limpar. A Gesur fugindo vou, ¹²⁷
1845	que es su rey mi abuelo y padre de nuestra injuriada madre.		onde nosso avô é rei, pai de nossa mãe. Irei.
	Tamar. Gracias a los cielos doy, que no lloraré desde hoy mi agravio, Absalón valiente.		Tamar. Mil graças ao céu eu dou. Desde hoje chorar não vou minha dor, irmão valente.
1850	Ya podré mirar la gente resucitando mi honor, que la sangre del traidor es blasón del inocente. Quédate, bárbaro, ingrato,		Já posso mirar a gente ressuscitando minha honra que o sangue de traidor é o brasão dos inocentes. Morra, seu bárbaro, ingrato,
1855	que en venta lo tiene puesto su sepulcro el deshonesto: en la mesa, taza y plato.		que á venda já será posta tua desonesta cova sobre a mesa, taça e prato.

¹²⁶ **Diálogo de Tamar e Absalão (1834-1863)** – retorno das décimas.

¹²⁷ Gesur: pequeno reino arameu cujo rei Talmai deu pelo matrimônio de sua filha Maacá com David. Desse casamento nasceram Absalão e Tamar

	Absalón. Heredar el reino trato.	Absalão. De herdar todo o reino trato.
	Tamar. Guiente los cielos bellos.	Tamar. Guiem-te os céus mais belos.
1860	Absalón. Amigos tengo, y por ellos como dijo Teuca ayer, todo Israel me há de ver en alto por los cabellos (<i>Vanse, cúbrese la apariencia y sale David</i>)	Absalão. Com os amigos que tenho, como ouvi Teuca dizer, toda Israel irá me ver no alto pelos cabelos. (<i>Saem. Entra David</i>)
1865	David. Amón, príncipe, hijo mío! Eres tú! Pide al deseo albricias, que los instantes juzgo por siglos eternos. Amón mío, dónde estás? Deshaga al temor los hielos	David. Amón, príncipe, meu filho! ¹²⁸ És tu! Pede meu desejo boas novas, que os instantes são qual séculos eternos. Amón meu, onde tu está? Desfaça o temor do gelo
1870	el sol de tu cara hermosa, recobre su vista un ciego. Si se habrá Absalón vengado? Si habrá sido, como temo, ingrato Absalón conmigo?	o sol do teu rosto belo: recobre a vista de um cego. Terá Absalão se vingado? Se for isso, como temo. Ingrato Absalão comigo?
1875	Pero no, que el juramento há de cumplir, yo lo fío, y es su hermano, por lo menos. Oh, qué hago de discurrir? La sangre hierve sin fuego.	Porém não, que o juramento tem de cumprir, eu confio. E é seu irmão, pelo menos. Meu sangue ferve sem fogo. Mas o que estou discorrendo?
1880	Mas, ay!, que es sangre heredada y Amón culpado en efecto. Absalón no me juró no agraviarle? De qué temo? Pero el amor y el agravio	Mas, ai, que é sangue herdado e Amón culpado em efeito. Absalão não me jurou não ofendê-lo? O que temo? Porém o amor e a ofensa
1885	nunca guardan juramento. La esperanza y el temor en este confuso pleito alegan en pro y en contra; sentenciad en favor, cielos.	nunca guardam juramento. A esperança e o temor sobre esse confuso pleito alegam a favor e contra; que os céus sentenciem certo.
1890	Caballos se oyen, si son mi amados hijos éstos? Alma, asomaos a los ojos: ojos, abríos para verlos:	Cavalos ouço, estou neles meus amados filhos vendo? Alma, encontre meus olhos: olhos, abram-se pra vê-los:

¹²⁸ Pranto de David (1864-1923) - Romance em e-o.

1895	grillos, echad el temor a los pies, cuando el deseo se arroja por las ventanas. Hijos! (Salen Adonías y Salomón.)	grilhões, desatem o temor dos meus pés, porque o desejo se arroja pelas janelas. Filhos! (Entram Adonias e Salomão.)
	Adonías. Señor!	Adonias. Senhor!
	David. Venís buenos? Qué es de vuestros dos hermanos Amón y Absalón? Qué es esto? Como no me respondéis? Calláis? Siempre fue el silencio embajador de desgracias. Lloráis? Hartos mensajeros mis sospechas certifi- can: no eran vanos mis recelos. Mató Absalón a su hermano?	David. Vêm atentos. Que é de Amon e Absalão? O que está acontecendo? Porque vocês não respondem? Calais? Sempre foi o silêncio embaixador de desgraças. Choram? Certo, mensageiros, certifico minhas suspeitas: não eram vãos meus receios. Matou Absalão seu irmão?
1900		
1905	Salomón. Si, señor.	Salomão. Sim, senhor.
	David. Pierda el consuelo la esperanza de volver al alma, pues a Amón pierdo! Tome eterna posesión el llanto, porque es eterno, de mis infelices ojos, hasta que los deje ciegos! Lástimas hable mi lengua No escuchen sino lamentos mis oídos lastimosos! Ay mi Amón! Ay mi heredero! Búsquese luego a Absalón, marchen ejércitos luego a buscarle.	David. Consolo, perca, ¹²⁹ a esperança de voltar à alma, pois a Amón perco! E receba a eterna posse o pranto, porque é eterno, dos meus infelizes olhos, até que lhes deixem cegos! Lástimas fale minha língua! Não ouçam senão lamentos meus ouvidos lastimosos! Ai Amón! Ai, meu herdeiro! Busquem logo Absalão! Marchem, exércitos, ligeiros a buscá-lo.
1910		
1915		
1920	Adonías. Señor, mira... David. No hay que aconsejarme en esto. Ay Amón del alma mía! Tu y Absalón me habéis muerto.	Adonias. Senhor, mira... David. Nisso não quero conselhos. Ai Amón, da alma minha! Absalão! Estou morrendo.

¹²⁹ Rimo apenas uma das vogais, indo contra o que decidi previamente, para melhor traduzir a imagem. Nessa prosopopeia Calderón usa metaforicamente o verbo “perder” e o verbo movimentacional “voltar”: é como se o Consolo andasse pelas vias interiores do sujeito e que a Alma fosse uma cidade ou um prédio que o Consolo pudesse se alojar.

Terceira Jornada

*(Salen Joab, Semey, Jonadab,
como hablando em secreto)*

1925 Joab. Y dónde está esa mujer?
Semey. Jonadab, que es quien por ella
fue a Balhasor, dirá adonde.

1930 Jonadab. Esperando está aquí fuera
ya en el traje israelita
disfrazada y encubierta,
si bien pudiera excusarlo
porque la Naturaleza
por la muerte de lo rubio,
le dio un luto de bayeta.

1935 Joab. Y, en fin, tenéis ya, Semey,
satisfacción de que sepa
hablar con el Rey?

Semey. No hay
mujer de más alta ciencia
ni de más sutil ingenio
en el orbe.

1940 Joab. De qué tierra
es y qué nombre es el suyo?

Semey. Por patria y por nombre es Teuca.

Joab. Es la fitonisa?

1945 Semey. Si,
que la he tenido encubierta
hasta ver el vaticinio
de los dos qué efecto tenga.

1950 Joab. Que há de ser de un testamento
cláusula la muerte nuestra
dijo a los dos, yo arrojando
lanzas, vos tirando piedras.
Pero esto ahora no es del caso,
ni yo tema que suceda.
Decidme, está ya advertida

*(Entram Joab, Semei e Jonadab¹³⁰
como que falando secretamente)*

Joab. E onde está essa mulher?
Semei. Jonadab que é quem por ela
foi a Balhasor dirá.

Jonadab. Bem, aqui fora ela espera,
e em trajes israelitas
disfarçada e encoberta.
Se bem que nem precisava
porque a ela a Natureza,
pela morte do dourado,
a vestiu de luto, negra.¹³¹

Joab. Enfim, sabes já, Semei,
o quão capaz está ela
de falar com o Rei?

Semei. Não há
mulher de maior ciência
nem com mais sutil engenho
sobre o orbe.

Joab. De qual terra
ela é e qual o seu nome?

Semei. Por pátria e por nome é Teuca.

Joab. É a pitonisa?

Semei. Sim,
eu a deixei encoberta
pra ver se o seu vaticínio
alguma hora começa.

Joab. Que nossa morte será
cláusula de um testamento,
disse a nós: eu arrojando
lanças, tu atirando pedras.¹³²
Mas agora não me importa,
nem temo que isso suceda.
Pois, diga-me, ela já sabe

¹³⁰ **Trama urdida entre Joab e Semey (1924-2035)** – A trama política toma conta da terceira jornada.

¹³¹ A bayeta era uma espécie de tecido fino e escuro usado para fazer vestidos longos e largos. Mais falas preconceituosas em relação à cor de Teuca serão vistas saindo da boca de Jonadab.

¹³² É o que vaticina Teuca no primeiro ato da peça (765-766).

		de lo que hoy hacer desea mi lealtrad por Absalón			o que hoje fazer deseja minha lealdade a Absalão?
1955	Semey.	Sí; y antes que entre a la audiencia os suplico me digáis qué pretensión es la vuestra.	Semei.	Sim, e antes que a audiência comece, peço, me diga qual intenção tu carrega?	
	Joab.	Desde aquel infeliz día que, convertido en tragedia, la real púrpura de Amón mancho de Absalón la mesa, Absalón se fue a Gesur, haciendo del Rey ausencia, por ser la provincia donde	Joab.	Desde aquele infeliz dia que, convertido em tragédia, a real púrpura de Amón manchou de Absalão a mesa, Absalão se foi a Gesur, ¹³³ fazendo do Rei ausência, por ser a província que	
1960		Tolomay, su abuelo, reina. Si se fue Tamar con él no sé, que nadie habla della en Israel desde el día que se quejó de la fuerza		Talmai, o seu avô, reina. Se foi Tamar junto a ele não sei, que não falam dela em Israel desde o dia que sobre a força fez queixa	
1965		a David, y a Balhasor la envió Absalón, de manera que ella en poder de su hermano estará; y cuanto yo quiera decir desde aquí, há de ser conjectura y no certeza.		a David, e a Balhasor ela se foi, de maneira que ela em poder de seu irmão estará; e quanto eu queira dizer mais que isso, há de ser conjectura e não certeza.	
1970		Yo, viendo, pues sospechosa con Absalón mi obediencia, por sanear la malicia y desvelar la sospecha, su venida he pretendido sin que mi privanza pueda en la clemencia del Rey, con ser tanta su clemencia, hallar entrada al perdón:		Por Absalão suspeitosa eu vendo minha obediência, pra sana essa malícia e desvelar tal suspeita, sua vinda eu pretendi; mas não pôde minha agenda na clemência de David (e tanta é sua clemência) achar entrada ao perdão.	
1975		que le han cerrado las puertas en David los sentimientos y en todo el reino las quejas Y, en fin, viendo que no es medio una pena de outra pena, ya del ruego despedido,		Cerraram as portas abertas em David os sentimentos, e em todo reino, as queixas. Enfim, vendo que não há meio entre uma pena e outra pena, já da agenda desistido,	
1980					
1985					
1990					

¹³³ O rei de Gesur era avô de Absalão e de Tamar (II Samuel, XIII,37).

1995	me valgo de la cautela, buscando una mujer sabia. Pues vos me dijistéis della y ella está informada ya de lo que mi pecho intenta, haced que entre a hablar al Rey, pues no tendrá riesgo en verla, que en las audiencias las viudas siempre hablan al rey cubiertas;		me valho então da cautela buscando uma mulher sábia. E ao que tu perguntou dela saiba que ela está informada sobre o que meu peito intenta. Faça que entre e com o Rei fale, não haverá risco em vê-la: que em audiências viúvas sempre falam ao rei cobertas;	
	que yo le quiero asistir hablando en la causa misma de Absalón al propio instante, haciendo así la deshecha por divertir sus discursos.		que eu a quero assistir falando na causa mesma de Absalão e então vê-la desfazer a desavença através de seu discurso.	
2000	Semey. El sale ya.		Semei. Ele sai já.	
	Joab. No nos vea hablando.		Joab. Não nos veja falando.	
2005	Semey. En todo obedezco. Tú, Jonadab, considera que, en habiendo hablado al Rey aquesta mujer, con ella has de volverte a Efraín; y que tiene, es bien que sepas, un espíritu en el pecho. Si acaso llegas a verla furiosa, no hay que temer, que un demonio la tormenta.		Semei. Em tudo obedeço. Tu, Jonadab, considera que, em tendo falado o Rei com essa mulher, com ela tu voltará a Efraín; e que ela tem, fique alerta, um espírito no peito. Se acaso chegar a vê-la furiosa, não a tema, que um demônio a atormenta.	
	Jonadab. Sí, hay que temer, y mucho, aun por esa razón misma.		Jonadab. Sim, há o que temer, e muito, e por essa razão mesma.	
2010	Semey. Calla, mira que el Rey sale. <i>(Salen algunos soldados con memoriales, y el Rey tomándolos, y Aquitofel.)</i>		Semei. Cala, mira que o Rei entra. <i>(Entram alguns soldados com papéis de petição, e entra o Rei que pega os papéis, e Aquitofel.)</i>	
	Aquitofel. Mi pretensión es aquesta.		Aquitofel. Minha pretensão é essa.	
2015	David. Ya la merced de la plaza de mi consejo de guerra os he hecho.		David. E o presente de alocar-te no meu conselho de guerra eu faço.	
	Aquitofel. No es, señor, lo que mi pecho desea.		Aquitofel. Não é, senhor o que meu peito deseja.	
2020	David. Por esse mismo os la he hecho,		David. Por isso mesmo eu o fiz,	

2025	y porque desta manera advirtáis la obligación que tienen los que aconsejan. Joab de audiencia en la sala?	porque assim, dessa maneira, fique atento à obrigação que têm os que aconselham. Joab de audiência na sala?
2030	Joab. Sí, señor que soy en ella el primero pretendiente. David. Tu? Que pretendes? Joab. Que tenga fin de Absalón el enojo. dos anos há... David. Tente, espera. No me hables de Absalón. Joab. Advierte...	Joab. Sim, senhor, porque sou nela o primeiro pretendente. David. Quê solicitas? Joab. Que tenha fim de Absalão o erro dos anos passa... David. Espera. Não me fale de Absalão. Joab. Adverte...
2035	David. Nada me adviertas. Mirad si hay quien quiera hablarme. Semey. De negro luto cubierta, una mujer solicita, señor, que les de audiencia. David. Entre, pues.	David. Não me venhas. Veja se há mais pretendentes. ¹³⁴ Semei. De negro luto coberta, uma mulher solicita, senhor, que lhe dê audiência. David. Entre, pois.
2040	Joab. (<i>Aparte.</i>) (Quieran los cielos bien esta industria suceda!) (<i>Sale Teuca, vestida de luto, echado el manto.</i>) Jonadab. (<i>Aparte.</i>) (A esta negra endemoniada no le bastará ser negra?) Teuca. Señor, yo soy una pobre	Joab. (<i>Aparte.</i>) (Queiram os céus que essa indústria bem suceda!) (<i>Entra Teuca, vestida de luto, coberta por um manto.</i>) Jonadab. (<i>Aparte.</i>) (A esta negra endemoniada não lhe bastará ser negra?) Teuca. Senhor, eu sou uma pobre
2045	viuda, que a las plantas vuestras solicito hallar amparo contra una grande violencia que me hacen vuestros jueces; porque aunque razones tengan	viúva, que aos seus pés presa solicita achar amparo contra a grande violência que fazem vossos juízes; pois embora razões tenham
2050	en la justicia fundadas, tal vez debe la prudencia moderar a la justicia; pues no es dudable que sea tiranía, que la ley	na justiça bem fundadas, talvez devesse a prudência moderar tanta justiça; pois não duvido que seja tirania, quando a lei
2055	a lo que pueda se extienda.	a uma vontade se estenda.

¹³⁴ **Relato de Teuca (2036-2133)**

	Jonadab. (<i>Aparte.</i>) (Que fuera de ver que ahora la diera la pataleta!)	Jonadab. (<i>Aparte.</i>) (Que fora de ver agora ¹³⁵ ela fazendo essa cena.)
	David. Levantad, decid.	David. Levanta-te e diga.
	Teuca Yo tuve	Teuca. Eu tive
2060	dos hijos, señor, que eran, defunto ya mi marido, el consuelo de mis penas. Estos en el campo un día tuvieron una pendencia entre sí... De los primeros	dois filhos, senhor, que eram, defunto já meu marido, consolo de minhas penas. Eles no trabalho um dia tiveram uma desavença entre si... Ah, dos primeiros
2065	hermanos la amarga herencia! No hubo quien los esparciede: de surte que con la fiera cólera, mató un al outro. Ah bárbara pasión ciega	irmãos a herança violenta. Não houve quem os espacasse de sorte que com a fera cólera um matou o outro. Ah, bárbara paixão cega
2070	de la ira, que irritada, ni aun de su sangre se acuerda! Vino a casa el fraticida, pidiéndome que le diera con qué ausentarse porque	da perdição que irritada ¹³⁶ nem de seu sangue se atenta. Vindo a casa o fraticida, pedindo-me que eu lhe dera onde ausentar-se pra que
2075	la justicia no le prenda. Yo, viendo ya un hijo muerto, siendo a un tiempo en mis tristezas la parte para llorarlas y la parte contra ellas,	a justiça não o prenda, e eu, vendo já um filho morto, fui a um só tempo tristezas: metade minha as chorava, metade ia contra elas.
2080	traté de ocultar al vivo porque entrambos no perezcan. Los jueces, pues, de Israel haciendo mil diligencias buscándole, han pronunciado	Tratei de ocultar o vivo pra que ambos não pereçam. Logo, os juízes de Israel fazendo mil diligências buscando-lhe, pronunciaram
2085	contra mí aquesta sentencia: que entregue a mi hijo o que yo, porque le he ocultado, muera.	contra mim esta sentença: que entregue meu filho ou que eu por tê-lo ocultado, morra. ¹³⁷

¹³⁵ A tradução literal desse provérbio é compreensível. Ainda que feita a recusa de aculturar esta tradução, registro que uma tradução que equivalesse ao 'Que fuera de ver' poderia ser o 'Que fora de hora', que deixaria o verso da seguinte maneira: "Que fora de hora agora/ vê-la fazer essa cena."

¹³⁶ Traduzo 'ira' por 'perdição' tendo em conta a *àte* grega.

¹³⁷ Aqui desvio da obrigação da rima. Não rimo pois não foi encontrada solução satisfatória. Nesse verso, a palavra 'muera', que está em posição de rima, faz parte de uma sentença que conclui e libera toda a tensão da fala de Teuca e de toda a cena que vinha se construindo através de uma complexa rede de significantes desde o início do ato. Por isso, me pareceu viável manter a semântica e a sintaxe da sentença a custo da perda da rima.

2090	Mirad, señor, si es justicia que llegue a entregar yo mesma un hijo solo, en quien hoy las cenizas se conservan de su padre! que, aunque he sido la más interesada en la ofensa, más lo soy en el reparo de su vida, porque fuera, perdido uno, entregar outro, doblas al dolor las fuerzas. Piedad, gran señor, os pido.	Mira, senhor, se é justiça que eu chegue a entregar eu mesma meu filho único, em quem hoje os vestígios se conservam de seu pai! E embora eu seja quem mais quer ver paga a ofensa, sou quem mais quer o reparo de sua vida, considera: perdido um, dar o outro, dobra da dor a presença.¹³⁸ Piedade, senhor, te peço.
2095		
2100	David. No llores, mujer, no temas; que no mereces morir porque a tu hijo defiendas; antes es justa piedad la tuya; y más yerro hicieras si, muerto el uno, acusaras al outro; pues cosa es cierta que hace más el que perdona su dolor que el que se venga.	David. Não chore, mulher, não tema; que não merece morrer quem a um filho dá defesa; antes é justa a piedade tua; erro tu fizera se, morto um, acusasse o outro; pois coisa é certa que faz mais o que perdoa sua dor que o que se vinga.¹³⁹
2105		
2110	Teuca. Eso dices? David. Esto digo, y una y mil veces mi lengua repetirá que es piedad guardarle.	Teuca. Tu disse isso? David. Isso digo, e mil vezes minha língua repetirá que é piedade guardá-lo.
	Teuca. Luego com esa razón convencido estás...	Teuca. Então, tu fica com essa razão convencido...
	David. De qué?	David. Convencido de?
2115	Teuca. De la ira que muestras tener hoy contra Absalón; pues, opuesto a tu sentencia,	Teuca. Da ira, que tens contra a Absalão, oposta ao que sentencias:

¹³⁸ Cena metateatral. A personagem que Teuca está encenando para convencer David passou pelo mesmo paradoxo por qual passa David na primeira jornada. Teuca tem a função de espelho: ela transforma-se num espelho de David perante o próprio David a partir do momento em que ela torna possível que a situação de sua personagem reflita a situação de David (ambos tiveram um filho morto pelo outro filho e por isso ambos sentem o mesmo conflito paradoxal). Assim, David distanciadamente através da encenação de Teuca vê a si mesmo, e vendo-se pode reajustar suas ações. No lugar de dizer pela boca de um personagem o lugar comum de que o teatro é o espelho da sociedade e que o teatro é capaz de modificar as pessoas, Calderón faz o personagem de David ser transformado pela encenação de Teuca diante da plateia. Assim é possível que a plateia testemunhe o processo de transformação do teatro se realizando na ficção ao mesmo tempo que o processo está realizando-se na realidade.

¹³⁹ Desvio do original: as rima seguintes em i-a, “vinga, língua, fica, ira, sentencia”, no original são em “e-a”, fiz esse desvio inicialmente porque ao não ter encontrado solução para a rima “vinga” pareceu melhor priorizar a oração direta do original sem rimar do que fazer grandes mudanças somente para manter a rima original; em seguida vi que os versos seguintes também seriam problemáticos e por isso continuei a rimar em i-a.

	muerto uno y ausente otro, quieres que entrambros se pierdan. Vuelva Absalón a tu gracia, o verá Israel que yerras	morto um e ausente outro, queres ver ambos sem vida. Dê a Absalão tua graça, ou verão os israelitas
2120	en no hacerlo, pues no obras lo mismo que tú sentencias.	tua perdição, pois não obras o mesmo que sentencias.
	David. Espera, mujer, aguarda; no porque castigar quiera tu engaño, mas por saber	David. Espera, mulher, aguarda; não porque castigar queira teu engano, mas por saber
2125	si es Joab quien te aconseja que intente aqueste juicio. Dilo, y mira no me mientas.	se é Joab quem te aconselha a trocar o meu juízo. Diga, não minta o que intentam.
	Teuca. Sí, señor.	Teuca. Sim, senhor.
	David. Pues vete em paz, que yo haré lo que convenga.	David. Pois vá-te em paz, que eu farei o que convenha.
	Semey. (<i>Aparte a Aquitofel</i>) (Esta vez de su privanza cae Joab.)	Semei. (<i>Aparte, para Aquitofel.</i>) (Dessa vez os privilégios de Joab caem.)
2130	Aquitofel. (<i>Aparte.</i>) (El cielo queira.) Semey. Ve con ella.	Aquitofel. (<i>Aparte.</i>) (O céu queira.) Semei. Vá com ela.
	Jonadab. Si va el diablo, para qué he de ir yo con ella? (<i>Vanse Jonadab y Teuca y Semey.</i>)	Jonadab. Se o diabo já vai pra que eu ir com ela? (<i>Saem Jonadab, Teuca e Semei</i>)
	David. Joab!	David. Joab!
	Joab. Yo...	Joab. Eu...
	David. No os turbéis; haced que Absalón a verme vuela; que no es justo pronunciar yo una cosa por bien hecha y hacer outra. Yo lo dije, y ya conozco que es fuerza	David. Não! Apenas faça ¹⁴⁰ que Absalão a ver-me venha que não é justo que eu chame uma coisa por bem feita e fazer outra. Já disse, e é força que eu reconheça
2135	que, un hijo muerto, outro vivo, llore uno y outro defienda; que si el uno se perdió, nada el enojo remedia, y es justo amparar al outro	que, um filho morto, outro vivo, chore eu um e o outro eu defenda; que se um deles se perdeu, nada o desgosto concerta, e é justo amparar o outro
2140	porque entrambos no se pierda.	pra que a ambos eu não perca.
2145	Joab. Dame mil veces tus plantas.	Joab. Dê-me mil vezes teus pés.

¹⁴⁰ Perdão de David a Absalão. E petição de Ensaí (2134-2279).

	Aquitofel.	Pues ya, com esa licencia, presto Absalón vendrá a verte.	Aquitofel.	Pois então, com essa licença, logo Absalão voltará.
	David.	Dónde está?	David.	Onde está?
2150	Aquitofel.	En tu gran clemencia fiado, pienso que em Hebrón su persona está muy buena.	Aquitofel.	Em sua clemência fiado, bem e em Hebrom ¹⁴¹ Absalão está, com certeza.
	David.	<i>(Aparte.)</i> (No es tan malo que él lo esté como lo es que tú lo sepas). <i>(Alto.)</i> Ve por él, venga al instante. <i>(Vase Aquitofel.)</i>	David.	<i>(Aparte.)</i> (Não é tão mal ele lá, mas que tu saiba onde seja.) <i>(Alto.)</i> Vá até ele e venha logo. <i>(Sai Aquitofel.)</i>
2155		<i>(Dentro.)</i> Viva el gran Rey de Judea!		<i>(Dentro.)</i> Viva o bom Rei de Judeia!
	David.	Qué ruido es ese y qué voces?	David.	Quê ruído é esse e quê vozes?
	Joab.	Toda la ciudad, que llena de regocijos está como há corrido la nueva ya del perdón de Absalón.	Joab.	É da cidade, que cheia de alegrias transborda pois recebeu com surpresa já o perdão a Absalão.
2160	David.	Cómo se ve en tus diversas opiniones, vulgo, que eres monstruo de muchas cabezas, pues lo que ayes acusabas contra Absalón, hoy apruebas!	David.	Como se vê em suas diversas, opiniões, vulgo tu é, monstro de muitas cabeças, pois o que ontem acusava contra Absalão, hoje aceita.
2165		<i>(Sale Ensay, viejo.)</i>		<i>(Entra Ensai, velho.)</i>
	Ensay.	Señor, um pobre soldado soy, tan hijo de la guerra que en ella nació, y espero morir sirviéndoos en ella.	Ensay.	Senhor, um pobre soldado ¹⁴² sou, um tão filho da guerra que nela nasci e espero morrer servindo-te nela.
2170		De vuestro consejo aspiro a ser: la larga experiencia de las lides y los años a esta pretensión me alientan. Una plaza hay vaca...		De vosso conselho aspiro ser, que a larga experiência das lidas, dos muitos anos, a esta pretensão me levam. Há um posto vacan...
	David.	Ya a Aquitofel la di, en muestra de que quisiera obligarle...	David.	Já o dei a Aquitofel em recompensa, porque quis favorecê-lo...
2175		<i>(Aparte.)</i> (por el temor que en mí engendra).		<i>(Aparte.)</i> (pelo temor que em mim engendra).

¹⁴¹ Hebrom: cidade ao sul de Jerusalém que foi o centro da rebelião de Absalão (II Samuel, XV, 7-10).

¹⁴² Ensai: amigo e conselheiro de David que destruiu os planos de Aquitofel (II Samuel, XV, 34).

				(<i>Alto.</i>)		(<i>Alto.</i>)
				Pero yo en outra ocasião primiaré las canas vuestras.		Mas eu, numa outra ocasião, honro tua branca cabeça.
2180	Ensay.	A Aquitofel la habéis dado? Plegue a Dios que no suceda que él premiado, y yo quejoso, yo os sirva, y él os ofenda! (<i>Vase.</i>) (<i>Salen Adonías y Salomón.</i>)			Ensay.	A Aquitofel que foi dada? Rogo a Deus, que não suceda ele premiado, eu queixoso, eu vos sirva, ele te ofenda! ¹⁴³ (<i>Sai Ensai.</i>) (<i>Entram Adonias e Salomão.</i>)
2185	Adonías.	La merced que hoy a Absalón has hecho, es bien que agradezca nuestra amistad.			Adonias.	A graça que hoje a Absalão o senhor fez, fortaleça nossa amizade.
	Salomón.	Y por él la mano mi amor te besa.			Salomão.	E por ele tuas mãos meu amor te beija.
2190	David.	El tiempo, que con la sorda lima de las horas, llega a asaltar nuestros afectos, sin que el ruido se sienta, mi sentimiento há gastado; y si una verdad confiesa el alma, ya Absalón tarda de llegar a mi presencia.			David.	O tempo, que com sua surda lima das horas, já chega a assaltar nossos afetos, sem que seu ruído se veja, meu sentimento agastou; e se verdades confessam a alma, sinto que Absalão tarda a se fazer presença.
2195	Joab.	No mucho, porque parece que esperando la respuesta estaba. (<i>Tocan chirimías.</i>)			Joab.	Não muito, porque parece que esperando tua sentença estava. (<i>Tocam gaita</i>)
	Salomón.	Ya por palacio muy acompañado entra. (<i>Salgan los que pudieren y Absalón y Aquitofel.</i>)			Salomão.	Pelo palácio muito acompanhado entra. (<i>Entrem os que puderem e Absalão e Aquitofel.</i>)
2200	Absalón.	Feliz mil veces el día que, tras de tantas tormentas, mi derrotada fortuna al sagrado puerto llega, señor, de tus reales plantas!	1		Absalão.	Feliz mil vezes o dia que, após muitas tormentas, minha quebrada fortuna ao sagrado porto chega, senhor, dê teus nobres pés!
2205	David.	Alza, Absalón, de la tierra: llega, Absalón, a mis brazos, cuyo cariño sucedan			David.	Erga-te, Absalão, da terra: chega, Absalão aos meus braços. cujo carinho sucedam

¹⁴³ Quiasmo constituído pelo cruzamento entre “eu” e “ele”. Ensai queixa-se porque serviu lealmente ao rei e não recebeu nada, enquanto Aquitofel, que ofendeu o rei, foi premiado.

	hoy Salomón y Adonías.		hoje Salomão e Adonias.
	Salomón. Con bien, bello Absalón, vengas.		Salomão. Oxalá, Absalão, venha!
2210	Adonías. El cielo aumente tu vida.		Adonias. Que o céu aumente tua vida.
	Absalón. El guarde, hermanos, la vuestra.		Absalão. Que ele a todos nós proteja.
	David. Por Tamar no te pregunto, por no despertar en esta ocasión algún rencor:		David. Por Tamar não te pergunto por não despertar com essa pergunta qualquer rancor.
2215	ya pues que con tales muestras habéis visto que le admito, salíos todos allá fuera:		Com tais amostras, pois veja que é claro que te admito. Saíam todos, e de pressa,
	que entre hijo y pa dre el perdón público es justo que sea,		que entre filho e pai o perdão público é justo que seja,
2220	pero no entre padre y hijo del perdón las advertencias. Dejadnos solos. (<i>Vanse todos</i>)		mas não entre pai e filho do perdão as advertências. Deixai-nos sós. (<i>Saem todos</i>)
	No dudo, Absalón, que ahora piensas entre ti que espero darte		Não acho, Absalão, que agora pensas que irei queixar-me contigo
2225	quejas de tu inobediencia por quedar aquí contigo; a solas: pues no lo entiendas, porque no perdona bien		da tua inobediência por estar a sós comigo; que isso nunca aconteça, porque não perdoa de todo
	el que, perdonando, deja nada al temor que decir, ni que hacer a la verguenza.		o que, perdoando, deixa ou que o temor prevaleça, ou que a vergonha vença.
2230	Y para que mires cuánto al contrario es lo que intenta mi amor, es darte, Absalón, satisfacciones, no quejas,		E pra que tu vejas como, Absalão, o que intenta meu amor é dar-te apenas satisfações e não queixas
2235	del tiempo que en perdonarte tarde, Absalón. La primera de que es muy cierto que yo lo deseé con todas veras		do tempo que em perdoar-te demorei, Absalão. Creia que desejei perdoar-te com toda força e certeza,
2240	más que tú. Ai, cuántas veces maldije mi resistencia! Forzosa fue, Absalón mío, no porque en mí no cupiera valor para perdonarte		mais que tu. Ai, quantas vezes maldisse essa resistência! Forçosa foi, Absalão, não porque eu não tivera atitude pra perdoar-te
2245	mayores inobediencias,		maiores inobediências,

	sino porque temo más las por hacer que las hechas, según las cosas que todos de tu codición me cuentan.		senão porque temo mais as por fazer do que as feitas, segundo as coisas que todos sobre teu estado comentam.
2250	No te quiero referir las malicias, las sospechas, los escrúpulos, las dudas que han llegado a mis orejas por no obligarme a decirlas;		Não te quero referir as malícias e as suspeitas, os escrúpulos, as dúvidas, que chegaram à minha orelha pra não obrigar-me a dizê-las.
2255	sólo te advierto que sepas que yo vivo, que yo reino, que la sagrada diadema está em mis sienes muy fija, aunque oprime más que pesa,		Só peço que reconheças que eu vivo, que eu reino; que o sagrado diadema, que mais oprime que pesa, tenho fixo na cabeça
2260	y que sabré... Mas no es día hoy de hablar desta manera. Nada temo, nada dudo de tu amor y tu obediencia. Seamos, Absalón, amigos:		e saberei... Mas não é dia de falar dessa maneira. Nada temo nem duvido do teu amor e obediência. Sejamos, meu filho, amigos:
2265	con amorosas contiendas con lagrimas te lo pido: y si no fuera indecencia desta púrpura, estas canas, hoy a tus plantas me vieras		com amorosas contendas, com lágrimas eu te peço, que, se não for indecência desses cabelos já brancos, hoje a teus pés me vejas
2270	humildemente prostrado pidiéndote, puesto a ellas, pues te quiero como padre que como hijo me obedezcas; y porque veas cuán poco		humildemente prostrado pedindo-te com clemência, pois te quero como pai, que como filho obedeças; e porque vejas quão pouco
2275	dudando voy tus finezas, no quiero que me respondas, porque no pienses ni creas que yo he podido dudar cuál há de ser la respuesta. (Vase.)		duvido da tua pureza, não quero que me respondas, pra que não penses nem creias que eu possa duvidar a tua resposta, qual seja. (Sai.)
2280	Absalón. Qué caduco está mi padre, pues quando sé yo que intenta dar el reino a Salomón,	Absalón.	Quê caduco está meu pai, ¹⁴⁴ pois já sei que ele intenta dar o reino a Salomão

¹⁴⁴ Conspiração de Absalão e Aquitofel (2280-2361).

quisere que yo me entenezca
de sus lágrimas! Pero antes...
(*Sale Aquitofel.*)

- 2285 Aquitofel. Esperando a que se fuera
el Rey estuve. Qué há habido
con él?
- Absalón. Mil impertinencias.
Hay cosa como decirme
que el perdonarme agradezca?
2290 No perdonó a Amón? No es más
delito hacer una afrenta
que vergarla?
- Aquitofel. Sí, por cierto.
Y tú, si lo consideras,
tienes la culpa.
- Absalón. De qué?
2295 Aquitofel. De que él piense que te deja
con esa acción obligado.
Mucho mejor no te fuera
haber entrado por armas,
haciendo del ruego fuerza?
2300 No están diversas provincias
ya convocadas? No esperan
para declararse sólo
que se toque la trompeta
de tu ejército en Hebrón?
- 2305 Pues para qué há sido esta
ceremonia? No sería
acción más prudente y cuerda,
primero que te perdone,
obligarle a que te tema?
- 2310 Absalón. Verdad es que yo carteadó
estoy con gentes diversas
que, en diciendo que me sigan,
veré en la campaña puestas;
pero, con todo, he querido
2315 reconciliarme con esta
fingida amistad, porque
hace más segura guerra
un enemigo de casa

e ainda que eu me enteneça
de suas lágrimas. Mas antes...
(*Entra Aquitofel.*)

- Aquitofel. Como foi longa essa espera
de que o rei saísse. Que houve
com ele?
- Absalão. Mil impertinências.
Como ousa dizer-me que
ao perdão dele eu agradeça?
Acaso, não perdoou Amón?
Ou menos um estupro pesa
do que vingá-lo?
- Aquitofel. De certo.
E tu, se o perdão aceitas
tens mesmo a culpa.
- Absalão. De que?
Aquitofel. De que ele ache que tu seja
com esse perdão amansado.
Valeria mais a pena
ter retornado com armas
e obtido o rogo por elas.
Não estão diversas províncias
já convocadas? E esperam
pra declarar guerra que
somente toque a trombeta
do teu exército em Hebrón?
Porque então foi feita essa
cerimônia? Não seria
ação mais sensata e certa
antes que te perdoasse
obrigasse-o que te tema?
- Absalão. A verdade é que em contato
estou com gentes diversas
que, em dizendo que me sigam,
ficarão prontas pra guerra;
porém, foi meu desejo
reconciliar-me com essa
fingida amizade, pois
faz-se mais segura guerra
contra um inimigo de casa

	solo que muchos de fuera.	que contra os de fora dela.
2320	Demás de que yo aún no tengo bastante gente que pueda seguirme, y aquí pretendo granjearla con mi asistencia.	Além disso, ainda não tenho bastante gente que queira seguir-me, e quero ganhá-la aqui, com minha presença.
	Aquitofel. De qué suerte?	Aquitofel. De qual modo?
	Absalón. Desta suerte:	Absalão. Do seguinte:
2325	ya sabes que las audiencias de Israel siempre se hicieron de la ciudad a las puertas. Saldréme al campo, y en viendo que un pretendiente se queja,	tu sabe que as audiências de Israel, sempre, às portas da cidade é que são feitas. Sairei ao campo, e em vendo que um pretendente se queixa,
2330	ya de mala provisión ya de contraria sentencia, le llamaré y le diré que como a mí me obedezca le haré justicia. Com esto	de alguma má decisão, de uma contrária sentença, eu o chamarei e direi que caso a mim obedeça sua justiça farei.
2335	los malcontentos es fuerza que me sigan y me aclamen.	Descontentes, em sequência, vão me seguir e aclamar.
	Aquitofel. Dices bien, si consideras a la justicia una y sola, dos no se ve que la tengan; y aí, de cualquiera causa	Aquitofel. Concordo, se consideras que a justiça é uma e única, dois não se vê que a tenham, haverá muitos queixosos
2340	haber um quejoso es fuerza por lo menos.	que é a óbvia consequência de qualquer causa.
	Absalón. Pues en tanto que yo hago estas diligencias, parte tú, y avisa a todos	Absalão. Enquanto preparo estas diligências
2345	que a la deshilada vengan para juntarse en Hebrón. Tamar está allí encubierta con la gente de Gesur:	parta. E avise a todos que em incerta fila venham para unirem-se em Hebrom. Tamar está lá encoberta com a gente de Gesur.
2350	yo la escribiré que venga acercándose, y verás enarbolar mis banderas en Jerusalén, y que	Eu a escreverei que venha acercando-se até ver em volta, minhas bandeiras, de Jerusalém, e ver
2355	a sangre y fuego hago guerra a mi padre y mis hermanos, coronando mi cabeza de sus laureles.	à sangue e a fogo a guerra contra a família eu fazer, e eu coroando a cabeça com seus lauréis.

	Aquitofel.	Sí harás	Aquitofel.	Só consegues
		si a los malcontentos llevas		se aos malcontentes tu levas,
		tras tí, porque como todos		porque cada um deles crê
		de sí, que merecen piensan,		que lhes deve quem governa,
2360		son pocos los que agradecen		pois poucos são os que agradecem
		y muchos los que se quejan		e muitos são os que se queixam.
		(<i>Vanse.</i>)		(<i>Saem.</i>)
		(<i>Salen Jonadab y Teuca.</i>)		(<i>Entram Jonadab e Teuca.</i>)
	Jonadab.	(<i>Aparte.</i>)	Jonadab.	(<i>Aparte.</i>)
		(Bien alabarme puedo		(Muito orgulhar-me quero ¹⁴⁵
		de haber tenido a ratos lindo miedo:		de ter tido tão poucas vezes medo
		que como el de agora,		como tive igual agora
2365		yendo com esta antípoda de aurora,		ao lado dessa antípoda da aurora:
		jamás le he de tener ni le he tenido.)		não terei outro, e nunca tive um antes.)
	Teuca.	En qué vas, Jonadab, tan divertido?	Teuca.	Porque estáis, Jonadab, tão vigilante?
	Jonadab.	Yo divertido? Em nada...	Jonadab.	Eu vigilante? Em nada...
		(<i>Aparte.</i>)		(<i>Aparte.</i>)
		(Pues es ir con el diablo a camarada.)		(Em dividir com o diabo essa calçada.) ¹⁴⁶
	Teuca.	(<i>Aparte.</i>)	Teuca.	(<i>Aparte.</i>)
2370		(Más causa no tuviera		(Mais motivos do que eu
		yo para caminar com saña fiera,		ninguém tem pra caminhar tão ao léu,
		triste, confusa y loca,		triste, confusa e louca,
		por uma duda que en el alma toca!)		por uma dúvida que a alma toca!)
	Jonadab.	(<i>Aparte.</i>)	Jonadab.	(<i>Aparte.</i>)
		(Consigo viene hablando		(Consigo vem falando
2375		Mas qué se va el demonio endemoniando?)		será o demônio se endemoniando?)
	Teuca.	(<i>Aparte.</i>)	Teuca.	(<i>Aparte.</i>)
		(Si el espíritu grande, que há vivido		(Se esse espírito aqui que tem vivido
		en mí, espíritu de odio y de ira há sido,		em mim, espírito de ira tem sido
		de rencor y discordia,		de rancor e discórdia,
		como viene de hacer esta concordia		como ele construiu essa concórdia
		de Absalón y David?)		entre Absalão e David?
2380	Jonadab.	(<i>Aparte.</i>) (Entre sí habla:	Jonadab.	(<i>Aparte.</i>) (Sozinha fala:
		el diablo me parece que se endiabra.)		parece que o diabo se endiabra.)
	Teuca.	(<i>Aparte.</i>)	Teuca.	(<i>Aparte.</i>)
		Yo instrumento de hacer dos amistades?		Eu instrumento que faz amizades?
		Yo unir dos tan discordes voluntades?		Eu unir duas discordantes vontades?

¹⁴⁵ Jonadab e Teuca encontram Tamar e Aquitofel. (2362-2513)

	Mas sí, que ya vendrán a iras atroces.) (<i>Salen Tamar y soldados</i>)	Ah sim, que em breve voltarão ao ódio.) (<i>Entram Tamar e Soldados.</i>)
2385	Tamar. Quién aquí da tan temerosas voces? Mas, no eres Jonadab?	Tamar. E de quem é essa voz em tom medroso? Ah, senão Jonadab?
	Jonadab. Fuilo algún día; mas ya no soy, señora, quien solía.	Jonadab. Fui um, um dia, que hoje outro sou daquilo que soía.
2390	Tamar. Tú no fuiste el tercero de aquella afrenta que vengar espero, como ya en mi enemigo hoy en toda Israel, siendo testigo la gran Jerusalén de mis hazañas?	Tamar. Não foste tu o terceiro da afronta que tanto vingar espero, não foste o outro da dupla que em Israel me... será testemunha toda a Jerusalém; findo vingança!
	Jonadab. Yo fui un criado, usé de mis marañas, pero ya un santo soy.	Jonadab. Eu fui um criado e usei das minhas manhas mas hoje um santo sou.
2395	Tamar. De dónde vienes por aquí? Qué das voces? Dí, qué tienes?	Tamar. De onde tu vem? Porque essa voz? Me diga, a que tu vens?
	Jonadab. Yo aqueste negro día, con esta negra compañera mía, aqueste negro monte atravesaba. Cuál fue el negro camino que llevaba, ella te lo dirá.	Jonadab. Naquele negro dia, com essa negra companheira minha, aquele negro monte atravessava. Pra onde o negro caminho nos levava, ela que te dirá.
2400	Tamar. (<i>Aparte.</i>) Aqueste criado, pues vino a mi poder...	Tamar. (<i>Aparte.</i>) Ah, esse criado, pois veio ao meu poder...
	Jonadab. Ay, desdichado!	Jonadab. Ai, desgraçado!
	Tamar. prenderé. (<i>Alto.</i>) Teuca?	Tamar. o prenderei. (<i>Alto.</i>) Teuca?
	Teuca. Oh Tamar divina!	Teuca. Oh, Tamar divina
	Tamar. De dónde por aquí tu pie camina?	Tamar. Pois, por aqui porque teu pé caminha?
2405	Teuca. De hablar vengo a David en su consejo. Hechas las paces del y Absalón dejo.	Teuca. A falar com David, em seu conselho. Feita as pazes entre ele e Absalão deixo.
	Tamar. Mucho gusto me has dado en decir que quedó reconciliado mi hermano con el Rey, porque no dudo que esta fingida paz disponer pudo sus intentos mejor y mis intentos, que han de ser escarmientos, según nuestra esperanza, de su hermosa ambición y mi venganza. Sus órdenes espero	Tamar. Alegria tem dado-me ouvir dizer que estão reconciliados, o rei e meu irmão, pois não duvido que com essa fingida paz realizo seus intentos melhor e meus intentos, que serão bons exemplos, como nossa esperança, de sua heróica ambição, minha vingança. Suas ordens espero
2410		
2415	en el Hebrón, ceñido el blanco acero, la gente de Gesur capitaneando, con las tribus que ya se van juntando;	lá em Hebrón, cingido o branco acero, e a gente de Gesur capitaneando, com as tribos que já estão lá se juntando;

2420	aunque la fama diga que mi pasada ofensa a esto me obliga. (<i>A los suyos</i>) Y pues ya esse criado a saber mis designios há llegado, porque no pueda dar ninguna señas, de lo alto le arrojad de aquellas peñas: atalde atrás las manos.	ainda que a fama diga que é a passada ofensa que me guia. (<i>Aos seus</i>) Ah, e a esse criado, que agora já conhece todo plano, pra que não dê a outros minhas senhas, do alto lhe arroje, contra aquelas pedras: atem pra trás suas mãos.
	Jonadab. Suerte dura! (Dentro voces.) Voces. Al valle! Otros. Al monte!	Jonadab. Ah, sorte dura! (Dentro vozes.) Vozes. Ao vale! Outros. Ao monte!
2425	Soldados. (Dentro.) A la espesura! Tamar. Oid, esperad, qué crudo acento en cuatro partes despedaza el viento? Jonadab. Yo iré a saber lo que es. Teuca. Aquella cumbre	Soldado. À espessura! ¹⁴⁷ Tamar. De onde é que vem o militar acento que em quatro partes despedaça o vento? Jonadab. Irei ver o que é. Teuca. Aquele cume
2430	corona una confusa muchedumbre, y aquel bosque guarnece outro escuadrón, y por allí parece que al monte gente aborta y outra tropa el camino después corta.	coroa uma confusa multitude; lá o bosque guarnece grande esquadrão; e por ali parece que o monte gente aborta; e outra tropa o caminho depois corta.
2435	Tamar. Si gente aquesta fuera de guerra, sordamente no viniera marchando. Pues así llegar previene donde estoy, a prenderme, ay de mi! viene. Pero mi vida venderé primero, bien recateada a golpes de acero:	Tamar. Fosse essa gente vinda de guerra em estrondos não estariam marchando. Pois, se assim chegando vêm, ai de mim, penso que a prender-me vêm. Mas minha vida venderei somente
2440	que no me dan temores gentes tantas. (<i>Sale Aquitofel con una carta.</i>)	bem barganhada a golpes de machete: que multidões não me fazem tremer. (<i>Entra Aquitofel com uma carta.</i>)
	Aquitofel. Todos alto aquí haced. Dame tus plantas. Tamar. Aquitofel amigo!	Aquitofel. Todos aqui, atenção. Dê-me teus pés. Tamar. Aquitofel amigo!
	Aquitofel. Humano girasol, los rayos sigo del sol de tu hermosura. Aquesta es de Absalón.	Aquitofel. Humano girassol, os raios sigo do sol da tua beleza. Isso é de Absalão.
2445	Tamar. Lo que procura	Tamar. O que ele deseja

¹⁴⁷ Conforme anota López-Vázquez (2024, p.147), faltariam sílabas no verso do texto de partida para completar o endecassílabo trimembre que compõe a silva. Sua primeira hipótese seria que o texto tenha recebido durante sua transmissão uma modificação; a segunda hipótese, de que Calderón teria errado a métrica do verso. Contudo, a meu ver, não há falta métrica porque após a enunciação de cada um dos substantivos há uma pausa de longa duração que evita a sinalefa fazendo com que o verso seja um eneassílabo. Minha decisão foi traduzir o “erro” métrico presente na superfície do texto de partida sobre a superfície de chegada resultando em duas possibilidades de enunciação do verso.

	veré.		verei.
	Aquitofel. (<i>Aparte.</i>)		Aquitofel. (<i>Aparte.</i>)
	(La fitonisa no es aquellas?		(Não é a pitonisa aquela?
	Ya me huelgo de vella		Já me divirto ao vê-la
	por ver lo que aquel hado me apercibe.)		por ver se aquele fado se concreta.)
2450	Tamar. Oye lo que Absalón aqui me escribe:		Tamar. Ouçam, que são de Absalão as letras:
	“Yo quedo preveniendo		“Eu continuo reunindo
	gente infinita que me va siguiendo:		gente infinita, que me vem seguindo.
	la que al Hebrón llegare		Em Hebrón chegarei
	hoy com Aquitofel, ni un punto pare		hoje com Aquitofel. Não pararei
	sino con toda ella		senão com toda ela
2455	a la ciudad te acerca, Tamar bella.		em volta da cidade, Tamar bela.
	Ni trompeta se toque		Que trombeta não toque,
	ni parche se oiga que a la lid provoque,		nem tambores, que alvoroço provoquem,
	sino venga tan quedo,		senão venham tão quietos:
	que piensen que es su general el miedo.		que pensem que seu general é o medo.
2460	Yo la estaré esperando		Eu a estarei esperando
	en la campaña del Hebrón, y cuando		nos entornos de Hebrom, e quero, quando
	la descubra y con salva la reciba,		nos vermos, que múltiplas salvas diga,
	embistan, repitiendo: Absalón viva!,		e envista, repetindo: Absalão viva!,
2465	porque así, como el súbito desmayo,		porque assim, como o súbito desmaio,
	sin avisar el trueno, venga el rayo.”		sem avisar o trono, venha o raio.” ¹⁴⁸
	Esto escribe mi hermano		Isso escreve meu irmão,
	por quien honores tan crecidos gano,		por quem honras recebo em profusão,
	y porque vea cuánto reverencio		e pra que vejam o quão reverencio
	sus órdenes, la mía sea el silencio.		suas ordens, a minha será o silêncio.
	Teuca. Yo te quiero seguir.		Teuca. Eu te quero seguir.
2470	Tamar. Esse criado...		Tamar. Esse criado...
	Jonadab. (<i>Aparte.</i>)		Jonadab. (<i>Aparte.</i>)
	(Ya pensé que de mí se había olvidado.)		(E pensei que de mim tinha olvidado.)
	Tamar. sea el primero que muera.		Tamar. será o primeiro morto.
	Teuca. Suplicarte quisiera		Teuca. Mas, suplicar-te posso?
	que por haver conmigo aquí venido...		Por ele ter aqui comigo vindo...
2475	Jonadab. Siempre fue este color agradecido.		Jonadab. Sempre fui a essa cor agradecido.

¹⁴⁸ No original, a última sílaba da carta de Absalón, a rima em “yo” das palavras “desmayo” e “rayo”, ecoa a primeira palavra da carta: “yo”. Não é coincidência nenhuma essa reiteração do “yo,” do “eu”. Ela é o reflexo dos atos individualistas de Absalón na textura das palavras que ele usa para se comunicar. O mesmo podemos pensar na escolha da imagem final de sua carta, o raio que cairá sem aviso do trovão é o elemento que ele escolheu utilizar para metaforizar, isto é, substituir, a figura dele mesmo. Ele se vê como um raio e o raio, como não podemos ignorar do contexto simbólico da literatura espanhola que tinha como uma das fontes e modelos a literatura greco-latina, simboliza o poder aristocrático e soberano de ninguém menos que Zeus.

	Teuca.	no muera.	Teuca.	não o mate.
	Tamar.	Norabuena; quede preso porque avisar no pueda del suceso; (<i>Átanle los soldados.</i>) y la gente, esparcida, marche em pequenas tropas dividida; 2480 que si con ella a las murallas llego Jerusalén verá que a sangre y fuego sus almenas derribo, sus torres postro, su palacio altivo ruína sin polvo yace. 2485 Pónganse el sol caduco, pues que nace joven outro que da rayos más bellos con el crespó esplendor de sus cabellos. (<i>Vase.</i>)	Tamar.	Tudo bem, mas fique preso pra não falar aos outros meu desejo; (<i>Soldados prendem Jonadab.</i>) e a gente, esparzida, marche em pequenas tropas dividida; que se com elas às muralhas chego Jerusalém verá que a sangue e a ferro suas almenas derrubo, suas torres prostro, seu palácio puro será ruína grave. Ponha-se, ó sol caduco, porque nasce jovem outro que dá raios mais bellos com o crespó esplendor de seus cabelos. (<i>Sai</i>)
	Jonadab.	Pues, qué! preso he de estar?	Jonadab.	Quê? ficarei preso?
	Aquitofel.	Soltad, que quiero sea mi prisionero.	Aquitofel.	Soltai-o, quero ele meu prisioneiro.
2490	Jonadab.	Pues haz que este cordel, señor, me quiten, y no sañudos contra mí se irriten.	Jonadab.	Faça que essa corrente, senhor, tirem e não furiosos contra mim se irritem.
	Aquitofel.	Sí harán, y allí me espera. (<i>Desátanle.</i>)	Aquitofel.	Farão. E ali, me espere. (<i>Desatam as cordas.</i>)
	Jonadab.	El diablo que esperara y no se fuera, ya que el cordel me quita tu piedad!	Jonadab.	E o demo vai ficar a minha espera, já que as cordas me tira tua piedade!
	Aquitofel.	(<i>A Teuca.</i>) Oye.	Aquitofel.	(<i>Para Teuca.</i>) Ouve.
2495	Teuca.	Di, qué solicita tu voz?	Teuca.	Que solicita tua voz?
	Aquitofel.	Saber quisiera que me quiso decir, oh pena fiera!, la voz que horrible pronunció tu acento: que el aire había de ser mi monumento?	Aquitofel.	Saber quisera o que me quis dizer, oh pena fera, a voz que horrível pronunciou ao vento que o ar ainda há de ser meu monumento?
2500	Teuca.	No lo sé, porque ahora no me dicta el espíritu que mora en mi pecho; mas viendo ese lazo em tus manos hoy, entiendo como entre pardas sombras de algún sueño	Teuca.	Já não sei, porque agora nada dita o espírito que mora em meu peito; mas vendo esse laço em tua mão hoje, entendo como entre pardas sombras de algum sonho
2505		que esse cordel anda a buscar su dueño.		que essa corda anda a buscar seu dono.
	Aquitofel.	Pues si su dueño busca	Aquitofel.	Pois se seu dono busca

	ya le halló: ni me admira ni me ofusca, porque así ser espero, coronado Absalón, el juez primero.	já o achou: não me admira nem ofusca, porque assim ser espero, coroadado Absalão, o juiz primeiro.
2510	Que contra la malicia en mi su dueño tenga, pues justicia he de hacer: teman todos su castigo, que va al ministro del rigor conmigo. (<i>Vanse.</i>) (<i>Salen Absalón y Ensay.</i>)	Que espelho exemplo contra a malícia ¹⁴⁹ em mim seu dono tenha, pois justiça farei. Temam todos o seu castigo, que vai o ministro do rigor comigo. (<i>Saem</i>) (<i>Entram Absalão e Ensai.</i>)
2515	Absalón. A esta sala os he traído por estar más sola, a donde mi amistad, que corresponde a lo bien que habéis servido premiaros quiere. Yo sé que de mi padre quejoso	Absalão. A esta sala eu o convido ¹⁵⁰ por estar vazia, onde a minha amizade hoje, por tão bem ter me servido, premiar-vos quer. Eu sei que de meu pai queixoso
2520	estais, y yo, cuidadoso, por veros viejo, de que ningún vasallo se queje, pretendo satisfacer a todos; y así, he de hacer	estais, e eu, cuidadoso, por ver-te velho, e pra que nenhum vassalo se queixe, pretendo satisfazer a todos; e assim, farei
2525	que la razón vuestra deje en mis manos el reparo de tan justo sentimiento; y así premiaros intento.	que a razão vossa deixe em minhas mãos o reparo de tão justo sentimento; e assim premiar-vos intento.
2530	Ensay. Eres príncipe y amparo deste pobre humilde viejo.	Ensay. És o príncipe e o amparo deste pobre humilde velho.
	Absalón. Si él cuando no os satisfizo de su Consejo no os hizo, yo os hago de mi consejo.	Absalão. Pois, se ele não te agradou quando ao conselho negou-te, vos faço do meu conselho.
2535	Ensay. Eso no entiendo, que vos qué tribunales tenéis? De qué ministro me hacéis?	Ensai. Isso não entendo, pois vós quais tribunais possuireis? Do quê ministro serei?
	Absalón. Solo estamos los dos; y asi más claro hablar quiero. Todo el tiempo lo mejora:	Absalão. Já que estamos nós dois sós, mais claro falar eu quero. Que tudo o tempo melhora,

¹⁴⁹Mais uma vez faço um desvio: no original o verso tem seis sílabas, mas o prolonguei para dez sílabas pois a silva permite versos de seis e dez sílabas. Com a prolongação do verso, removo uma elipse, mas adiciono uma metáfora. Entendo que o objeto direto elíptico de ‘tenga’ está relacionado ao campo do exemplar, da aliança, do apoio, e como na tradição literária da qual Calderón faz parte metaforiza-se com frequência a figura do herói, do exemplo a ser seguido, através da figura do espelho a ser imitado, bem como pela figura do farol a ser seguido, adicionei o termo “espelho exemplo”.

¹⁵⁰ **Pacto entre Absalão e Ensay (2514-2601)** - Redondilhas.

- 2540 aunque no los tengo ahora,
 presto tenerlos espero.
- Ensay. Vivo el Rey, no será ley
 que yo este cargo reciba.
- Absalón. Si es el daño que el Rey viva,
2545 presto no vivirá el Rey.
- Ensay. Su larga edad yo confieso
 que a los umbrales está
 de la muerte; pero ya
 sabéis que os nombre?
- Absalão. Por isso
- 2550 me quiero nombrar yo a mí,
 que nieto de reyes soy;
 y pues declarado estoy
 con vos, advertid que aquí
 ya tengo echada la suerte.
- 2555 Palabra me habéis de dar
 de mi persona ayudar
 o yo os he de dar la muerte.
- Ensay. *(Aparte.)*
 (Quién en más dudas se vio?
 Qué puedo hacer? Ay de mí!
- 2560 Traidor soy si digo sí;
 muerto soy si digo no.
 Mas que dudo? Cuánto es
 más grave dolor, más fuerte
 una infamia que una muerte?
- 2565 Mas ay, triste!, que despues
 de muerto yo, no podrá
 David saber lo que ignora;
 y así conceder ahora
 conviene con él.)
- Absalón. Qué está
- 2570 tu imaginación dudando?
- Ensay. Cosas que tan grandes son,
 siempre la imaginación
 las escucha vacilando:
 no porque dude, señor,
2575 cuál há de ser mi respuesta.
- Absalón. Pues dí cuál ha de ser.
- e embora não os tenha agora,
 em breve, tê-los, espero.
- Ensaí. Vivo o rei, não será lei
 que eu receba esse título.
- Absalão. Se o problema é o rei vivo,
 logo, não viverá, o Rei.
- Ensaí. Sua larga idade, admito
 que nos umbrais deve estar
 da morte; mas sabéis já
 quem o sucede?
- Absalão. Por isso,
- que quero nomear a mim,
 pois neto de reis eu sou.
 Saiba, declarado estou
 contigo, e olha que aqui
 já tenho lançada a sorte.
 Palavra tens que me dar
 de que tu vai me ajudar
 ou terei que dar-te à morte.
- Ensaí. *(Aparte,)*
 (Que imensa interrogação!
 O que fazer? Ai de mim!
 Traidor sou se digo sim;
 morto sou se digo não.
 Porque duvido? Qual, pois,
 é a dor mais grave e mais forte,
 a da infâmia ou a da morte?
 Mas ai, triste, que depois
 de morto eu, nunca irá
 David saber o que ignora;
 logo, conceder agora
 convém com ele.)
- Absalão. Onde está
- tua imaginação voando?
- Ensaí. Áreas que tão grandes são
 sempre a imaginação
 as escuta vacilando:
 mas não duvide, senhor,
 que minha resposta é certa.
- Absalão. Pois diga, qual será?

	Ensay.	Esta	Ensaí.	Esta:
2580		que hacienda, vida y honor siempre a tus plantas pondré, y me huelgo de que haya ocasión en que yo vaya vengado del Rey, porque tan mal premia mis servicios. Tuyo he sido, y tuyo soy, por ti vivo desde hoy.		que fortuna, vida e honor sempre aos teus pés porei; muito me alegre que agora haja ocasião em que eu possa vingar-me do Rei, porque mal premiou meus serviços. Ontem teu fui, teu sou hoje; por ti vivo, desde hoje.
2585	Absalón.	De tu valor son indicios todos aquésos; y así, vete a casa, y ten armados tu persona y tus criados, y en el instante que aquí se diga: ‘Viva Absalón’ que ésta es la señal, saldrás, y la parte seguirás que me aclame. (Sale Salomón.)		Do teu valor são indícios essas palavras; assim vá pra casa, e tenha armados tua pessoa e teus criados, e no instante que aqui se diga: ‘Viva Absalão’, que esse é o sinal, sairás e a parte seguirás que me aclamar. (Entra Salomão.)
	Ensay.	Salomón	Ensaí.	Salomão
		viene allí.		vem aí.
2595	Absalão.	No entienda nada. Retirémonos los dos.	Absalão.	Não diga nada. Retiremo-nos tu e eu.
	Ensay.	(<i>Aparte.</i>) (Avisaré, vive Dios, al Rey.)	Ensaí.	(<i>Aparte.</i>) (Avisarei, viva Deus, ao Rei.)
2600	Absalón.	Vete a tu posada, que yo salgo a prevenir la gente que presto espero de Hebrón, y regirla quiero. Valor: reinar o morir! (<i>Vanse los dos.</i>)	Absalão.	Vá pra tua pousada, que eu irei receber a gente que pronto espero de Hebrón; regê-la quero. Valor! Reinar ou Morrer (<i>Saem os dois.</i>)
2605	Salomón.	Las amistades que há hecho mi padre com Absalón, aunque para mí no son de enojo, turban mi pecho, temiendo que estorbar trate	Salomão.	As amizades que vejo ¹⁵¹ entre meu pai e Absalão por enquanto não me dão raiva, mas turbam meu peito, porque temo que atrapalhem

¹⁵¹ Sonho de David. Diálogo com Salomão (2602-2653).

	la feliz elección mía, y ya que no aqueste día la deshaga, la dilate:	a feliz escolha minha, e que talvez, algum dia, a desfaça ou a retarde:
2610	y así, a mi padre hablar quiero de parte de Bersabé en mi pretensión, porque de la dilación infiero	pois com meu pai falar quero, da parte de Bersabé minha pretensão, porque dessa a lentidão prevejo
2615	perigo; dormiendo está no es justo que le despierte. <i>(Córrese una cortina y se descubre a David Durmiendo.)</i>	perigo; dormindo está não é justo que eu o acorde. <i>(Corre uma cortina e se revela David dormindo.)</i>
	David. Hijo, no me des la muerte.	David. Meu filho, não me dê à morte.
	Salomón. Su notable inquietud da indicio de algún cansado sueño: despertarle es bien,	Salomão. Sua clara inquietude dá indício de um cansativo sonho. Pois vou acordá-lo
2620	no sus sentidos estén en letargo tan pesado. Señor!	pra que em letargo pesado não residam seus sentidos. ¹⁵² Senhor!
	David. Qué extraño rigor! Hijo, tu mi ruina tratas? Tu me ofendes? tu me matas? <i>(Despierta David.)</i>	David. Que estranho rigor! Filho, minha ruína armas? Tu me ofendes? Tu me matas? <i>(Acorda David.)</i>
2625	Salomón. Yo te despierto señor, porque tu quietud pretendo al verte inquieto; mas no porque imagines que yo ni te mato ni te ofendo.	Salomão. Eu te desperto senhor. pois tua quietude pretendo ao ver-te inquieto; mas não que imagines que eu então te mato ou que te ofendo.
2630	David. Ay hijo del alma mía! Qué triste e funesto sueño me puso en mortal empeño este instante que dormía!	David. Ah filho da alma minha! Que triste e funesto sonho me pôs em mortal confronto nesse instante que dormia!
2635	Pero ya com estos lazos, todo el sobresalto acaba: dormido, uno me mataba; despierto, outro me da abrazos. Y así, a Dios dar gracias quiero,	Contudo com esses laços, qualquer sobressalto acaba: dormido, um me matava; desperto, outro dá abraços. A Deus dar graças desejo,

¹⁵² Além da correspondência entre o número total de versos, que são 3231 na edição crítica de Evangelina Rodríguez Cuadros (1989), busco também manter a correspondência paralela do conteúdo icônico e do conteúdo simbólico entre os versos de ambos os textos. Entretanto, descontinuo esse objetivo na tradução dos versos 2621 e 2620 por conta da rima, assim, a tradução do verso 2620 do texto de partida se encontra no texto 2621 do texto de chegada; e a tradução do verso 2621 do texto de partida se encontra no verso 2620 do texto de chegada.

2640	pues piadoso ha permitido que el pesar sea el fingido y contento el verdadero.	porque me foi permitido que o pesar seja o fingido e o contento o verdadeiro.
	Salomón. Pues, qué soñabas?	Salomão. E o que sonhavas?
	David. No sé; delirios y fantasias, sombras de mis largos días.	David. Não sei; delírios e fantasias, sombras de meus largos dias.
	Salomón. Cuéntamelo a mi.	Salomão. Contai-me-o a mim.
2645	David. Si haré: gusto en contarle reciba, pues sólo es que gente entraba por Jerusalén, soñaba. repetiendo... (<i>Dentro cajas.</i>)	David. Contarei: gosto em ouvi-lo sinta, era uma gente que entrava por Jerusalém, eu sonhava, repetindo... (<i>Dentro tambores.</i>)
	Todos. (Dentro.) Absalón viva!	Todos. (Dentro.) Absalão viva!
2650	David. Ay de mi! Qué es lo que je oído?	David. Ai de mim! Que estou ouvindo?
	Salomón. Escándalo es de horror fiero.	Salomão. Escândalo é de horror pleno.
	David. Ya el pesar es verdadero y el contento es el fingido. (<i>Sale Ensay com la espada desnuda.</i>)	David. Já o pesar é verdadeiro e o contento fingido. (<i>Entra Ensaí com uma espada</i>)
2655	Ensay. David, infelice Rey de Israel, aunque agora llegue mi voz a avisarte tarde de los peligros que tienes, sabrás que Absalón, juntando grande número de gentes,	Ensaí. David, meu Rei de Israel, ¹⁵³ embora só agora chegue minha voz pra te avisar sobre os perigos que tendes, verás que Absalão, juntando grande número de gente,
2660	há entrado por la ciudad, publicando a voces leves todos que... (<i>Dentro voces.</i>)	está a entrar pela cidade, declarando em voz rebelde a todos... (<i>Dentro vozes.</i>)
	Todos. (Dentro.) Viva Absalón!	Todos. (Dentro.) Viva Absalão!
2665	Ensay. Con él Aquitofel viene: mira a quien premias allí y mira aquí a quien ofendes, pues él tu muerte apresura y yo defiende tu muerte. No pude avisarte antes;	Ensaí. Com ele Aquitofel vem: ¹⁵⁴ mira a quem premias lá e mira aqui a quem ofendes, que eu te defendo da morte e ele tua morte persegue. Não pude alertar-te antes;

¹⁵³ **Rebelião e Fuga de David. (2654-2817)** - Romance em e-e. Há um ganho de velocidade no diálogo.

¹⁵⁴ II Samuel, XV, 30-34.

2670	mas para que tenga siempre avisos de sus designios en cuanto te sucediere, voy a ser traidor leal. Los que en su bando me vieren sepan que, aunque esté con él, 2675 tú de tu parte me tienes. (<i>Vase.</i>) David. Escucha, Ensay, aguarda. (<i>Salen Adonias y Semey.</i>) Adonias. Señor, un punto no esperes, que es un volcán la ciudad que humo exhala, llamas vierte. 2680 Ensay. Escollo es del Mar Bermejo ya todo el muro eminente, pues sobre sangre fundado golfo de carmín parece. David. Pues, qué espero? Yo el primero saldré de donde... (<i>Sale Joab.</i>) 2685 Joab. Aguarda, tente, señor, no salgas, porque ya conoces que la plebe monstruo es desbocado: no hay prevenciones que la enfrenen 2690 cuando su mismo furor la obliga a que se despeñe. La novedad al principio la alimenta, y fácilmente dejándose llevar della, 2695 de instantes a instantes crece. Déjala, pues, que en sí misma este primer golpe quebre, hasta quen rendida ya, cainga en los inconvenientes. 2700 a la primera instancia el rostro, señor: advierte que, como desprevenida	mas pra que então tenhas sempre notícias de sua estratégia, enquanto te suceder, ¹⁵⁵ vou ser um traidor leal. ¹⁵⁶ Os que em seu bando me verem saibam que, mesmo com ele, eu do teu lado estou sempre (<i>Sai.</i>) David. Escuta, Ensai, e aguarda. (<i>Entram Adonias e Semei.</i>) Adonias. Senhor, não, não, nada espere, que é um vulcão a cidade que fumaça e chamas verte. Ensai. Rochedo é do mar vermelho já todo o muro eminente, pois sobre sangue fundado golfo de carmim parece. David. Pois, serei o primeiro a ir lá pra fora... (<i>Entra Joab.</i>) Joab. Aguardar tente, senhor, não saia, porque já conheces que a plebe monstro é desbocado: não há estratégia que a enfrente quando seu próprio furor a obriga que se despeñe. A novidade do início a alimenta, e facilmente deixando-se levar nela de instante a instante cresce. Deixa-a, pois, que em si mesma ao primeiro golpe quebre, até que rendida já, caiam os inconvenientes. Fuja, nesse início agora, o rosto, senhor, e se lembre que, como desprevenida
------	---	--

¹⁵⁵ Suceder com o sentido de enquanto te for útil.

¹⁵⁶ Oxímoro

2705 de tan súbito accidente
la ciudad estaba, toda
a un crujido se estremece.
Los traidores y leales,
mezclados confusamente
no se distinguen, porque,
neutros e indiferentes,
2710 los más están a la mira;
que, en comunidades, siempre
el traidor es el vencido
y el leal es el que vence.
David. Qué riesgo hay como esperar
2715 sin resistencia la muerte?
Joab. Nosotros defenderemos
todas estas puertas: vete
por ésa, que sale al monte.
Salomón. A precio de nuestras muertes,
2720 defenderemos tu vida.
David. Ay hijo! Qué mal pretende
vuestro valor que yo solo
me escape, y a todos deje!
O huyamos todos, o todos
muramos.
2725 Joab. Si eso resuelves,
menos importa el huir
que aventurar solamente
tu vida. Esto no es temor;
que como tú vivo quedes,
2730 con tu valor y tu vida
todo harás que se remedie.
David. Pues venid conmigo todos.
Quién creará que desta suerte
huyendo sale David
2735 de su alcázar eminente?
Ay mi Absalón, y qué mal
me pagas lo que me debes!
(*Vanse.*)
(*Tocan al arma, y sale Jonadab.*)

de tão súbito acidente
a cidade estava, toda
ela a um só sopro estremece.
Os traidores e os leais
mesclados confusamente
não se distinguem, porque,
neutros ou indiferentes
a maioria fica, à mira;
que, em comunidades, sempre
o traidor sempre é vencido
e o leal sempre é o que vence.
David. Quê risco há como esperar
sem luta a morte em sua frente?
Joab. Nós todos defenderemos
todas essas portas: entre¹⁵⁷
por essa, que sai pro monte.
Salomón. Ao preço de nossas peles
defenderemos tua vida.
David. Ai, filho. Que mal pretende
vosso valor, que eu sozinho
escape, e a todos deixe!
Fujamos todos, ou todos
morramos.
Joab. Se isso queres,
menos pior seria fugir
do que aventurar somente
tua vida. Não é temor;
mas se tu vivo com a gente,
com teu valor e tua vida,
acharemos um remédio
David. Pois venham comigo todos.
Quem dessa sorte irá crer
que fugindo sai David
de seu alcázar eminente?
Ai, meu Absalão, que mal;
pagarás o que me debes!
(*Saem.*)
(*Entra Jonadab.*)

¹⁵⁷ Referência a “Sete contra Tebas”.

	Unos. (<i>Dentro.</i>) Viva David! David viva!	Uns. (<i>Dentro.</i>) Viva David! David viva!
	Otros. (<i>Dentro.</i>) Viva Absalón!	Outros. (<i>Dentro.</i>) Viva Absalão!
2740	Jonadab. Viva y reine, que yo no pienso matarme porque viva aquél ni éste. Soldado sin ejercicio he de ser, como otras veces; que esta es espada capona,	Jonadab. Viva e reine, que eu não penso em matar-me pra que viva aquele ou este. Soldado sem exercício hei de ser, como outras vezes; que minha espada é capada,
2745	que sólo el título tiene y no la entrada en las lides, que no hay puerta que abra o cierre. (<i>Salen Absalón y los suyos.</i>)	de espada só o nome tem, que não dá entrada em batalhas, nem há porta que abra ou cerre. (<i>Entram Absalão e os seus.</i>)
	Absalón. Entrad, y no quede vivo quien a voces no dijere: Viva Absalón!	Absalão. Entrem, e não fique vivo quem bem alto não disser ¹⁵⁸ Viva Absalão!
2750	Jonadab. Absalón viva! Que por mi no quede.	Jonadab. Absalão viva! Hoje que ele perde.
	Aquitofel. Ya rendida la ciudad, señor, a tu nombre tienes, y aun la campaña, pues queda	Aquitofel. Já está rendida a cidade, senhor, teu nome ela tem, e além dos muros Tamar
2755	Tamar allá con las huestes.	com as tropas permanece.
	Absalón. Guarnézcanse las murallas todas luego de mis gentes mientras el palacio allano.	Absalão. Guarneçam as grandes muralhas todas, com minha gente enquanto o palácio invado.
	Aquitofel. El cuarto del Rey es éste.	Aquitofel. O quarto do Rei é esse.
2760	Absalón. No escape de muerto o preso.	Absalão. Não escape, morto ou preso.
	Ensay. Tarde esse triunfo previenes, que al monte huyendo há salido.	Ensaí. Esse triunfo ele impede que ao monte saiu fugido.
	Absalón. Descuido fue que no hubiese las puertas tomado! (<i>Dentro.</i>) Viva David!	Absalão. Descuido foi que não houvesse as portas tomado! (<i>Dentro.</i>) Viva David!
	Absalón. Qué es eso?	Absalão. O que é isso?
2765	Aquitofel. La gente que, en seguimiento del Rey,	Aquitofel. A gente que, em seguimento do Rei,

¹⁵⁸ No original, dizer “a voces” para nós é o mesmo que falar “alto”.

	salir al monte pretende.		sair ao monte pretende.
	Ensay. Sola dejan la ciudad:		Ensai. Vazia deixam a cidade,
	ninõs, viejos y mujeres		crianças, velhos, mulheres
2770	se van saliendo a los montes.		que seguem saindo aos montes. ¹⁵⁹
	Absalón. Cómo haremos que esto cese?		Absalão. Como faremos que cesse?
	que los reyes sin vasallos		Porque os reis sem vassallos
	no pueden llamarse reyes.		não podem chamar-se reis.
2775	Aquitofel. Señor, como entre hijo y padre		Aquitofel. Senhor, como entre pai e filho
	estos escándalos siempre		esses escândalos sempre
	paran en paces, y al fin		param em pazes e ao fim
	el odio en amor se vuelve,		o ódio em amor se reverte,
	muchos hoy no se declaran		muitos hoje não declaram-se
	de tu parte, porque temen		teus aliados, porque temem
2780	que tu quedes perdonado		que tu acabe perdoado
	y ellos por traidores queden;		e fiquem traidores eles;
	y sí, para asegurалlos		e assim, pra assegurá-los
	más, fuera cierto que hicieses		seria certo que fizesses
	una demonstración tal		uma demonstração tal
2785	que no fuere eternamente		que embargue eternamente
	posible volver a ser		a chance dos dois voltarem
	amigos; vieras que, en breve,		a ser amigos; em breve,
	todos tu nombre aclamaban.		verás todos te aclamando.
	Absalón. Qué acción esa fuera?		Absalão. Que ação foi essa?
	Ensay. (<i>Aparte a Absalão.</i>) (Advierte:		Ensai. (<i>Aparte a Absalão.</i>) (Adverte:
2790	que de Aquitofel consejo		que de Aquitofel o conselho
	no admitas que te despeñe.)		não deixe que te despenhe.)
	Aquitofel. Sobre injurias, sobre agravios,		Aquitofel. Sobre injurias, sobre afrontas,
	sobre afrentas, sobre muertes,		sobre mortes e acidentes,
	sobre engaños y traiciones		sobre traições e enganãos,
2795	caer las amistades suelen.		amizades caem às vezes.
	Una cosa sola hay		Somente uma coisa há
	sobre que caer no pueden,		que se caem sobre fenecem,
	pues nunca caen amistades		pois nunca caem amizades
	sobre celos solamente,		sobre os ciúmes somente,
2800	porque no es noble ni honrado,		porque não é nobre ou honrado
	ni entendido ni valiente		nem entendido ou valente
	el hombre que a la amistad		que volte o homem à amizade
	de quien le dio celos vuelve;		de quem ciúmes lhe fez;

¹⁵⁹ Polissemia em “montes”.

2805		y más celos de honor que es duelo que el alma ofende. Pues, siendo aí, en esse cuarto están todas las mujeres concubinas de tu padre...		e mais, ciúmes de honra, que é duelo que a alma ofende. Pois, sendo assim, nesse quarto que estão todas as mulheres concubinas do teu pai... ¹⁶⁰
2810	Absalón.	No prosigas, cesa, tente. Ya te he entendido: eso baste, que hay cosas que no parecen tan mal hechas como dichas. En él mis soldados entren y sin reservar alguna	Absalão.	Não prossiga, pare; cesse! Já te entendi e isso basta, que há coisas que não parecem tão mal feitas como ditas. Nele, meus soldados, entrem e sem reserva nenhuma
2815		a la gran plaza las lleven, que hoy he de asombrar al mundo. (<i>Vase Absalón.</i>)		à grande praça as carregue que hoje hei de assombrar o mundo. (<i>Sai Absalão.</i>)
	Jonadab.	Ea, mondongo <i>me fecit.</i> (<i>Vase.</i>)	Jonadab.	Eia, mondongo <i>me fecit.</i> ¹⁶¹ (<i>Sai.</i>)
2820	Ensai.	Qué fiera, qué monstruo airado que obrase irracionalmente tan torpe consejo diera?	Ensai.	Que besta, que monstro irado que obrasse irracionalmente daria tão torpe conselho?
2825	Aquitofel.	No sabes cuán pocas veces la dura razón de Estado con la religión conviene? Aquesto a la duración desta enemistad compete.	Aquitofel.	Não sabes quão poucas vezes a dura razão de Estado com a religião converge? A isso a duração dessa inimizade compete.
	Ensai.	Más compete a la malicia de tus intentos aleves.	Ensai.	Bem mais compete à malícia do teu plano inconfidente.
2830	Aquitofel.	Mis intentos son leales, pues asegurar pretenden la corona en rey que sea justiciero eternamente.	Aquitofel.	Os meus planos são leais, pois assegurar pretendem a coroa em rei que seja justiceiro eternamente.
	Ensai.	Sí, mas com tales insultos...	Ensai.	Sim, mas com tanta violência...
	Aquitofel.	Sospechas, Ensai, ofreces de que estás con Absalón neutral.	Aquitofel.	Suspeita, Ensai, ofereces de que estás con Absalão neutro.
2835	Ensai.	De esto antes se infiere	Ensai.	Disso antes se infere

¹⁶⁰ II Samuel, XVI, 20-22.

¹⁶¹ Mondongo, tanto em espanhol quanto em português, significa, o intestino e as tripas do carneiro; aquilo que sobra, o resto, resíduo, que servia de alimento para as pessoas pobres. *Me fecit*, em latim, significa literalmente “me fez”. Como se viu, durante toda a peça, Jonadab frequentemente utiliza metáforas gastronômicas para fazer suas piadas de conotação sexual. Sigo a interpretação de Rodríguez Cuadros que vê nesse verso uma “sublimación (bien grosera) de Jonadab” (1989, p.263). Os mondongos servem de metáfora para as concubinas de David: com elas que Jonadab se “fez”.

	que le quiere para rey el que perfecto le quiere.		que o quer ter como rei quem vê-lo perfeito quer.
	Aquitofel. Puede no ser tirania todo esto?		Aquitofel. Pode não ser tirania isso?
2840	Ensay. No, pero, puede siendo tirano y piadoso, no ser tirano dos veces. <i>(Suen a ruído dentro y dice Absalón.)</i>		Ensaí. Não, mas pode, pense, sendo tirano e piedoso, não ser tirano duas vezes. <i>(Soa ruído dentro e diz Absalão.)</i>
2845	Absalón. Ya las puertas derribadas están: los soldados entren, y por las calles y plazas a la verguenza las lleven.		Absalão. Já as portas derrubadas estão: que os soldados entrem, e pelas ruas e praças elas à vergonha levem.
	Ensay. Oh, mal hayan tus consejos!		Ensaí. Malditos são teus conselhos!
	Aquitofel. Agradece a Dios que vuelve, que yo te diera a entender con cuánto riesgo me ofendes. <i>(Sale Absalón.)</i>		Aquitofel. Tens sorte, a Deus agradece; que eu te faria entender com quanto risco me ofendes. <i>(Entra Absalão.)</i>
2850	Absalón. Qué es aquesto? Que dais voces?		Absalão. O que é isso? Porque berram?
	Aquitofel. Ensay, señor, que quiere enmendar acciones tuyas.		Aquitofel. Ensaí, senhor, ele quer corrigir as ações tuas.
2855	Ensay. Así es, que como me tienes hecho consejero tuyo, a mí solo pertenece.		Ensaí. Isso, pois já que me tens feito conselheiro teu, isso só a mim pertence.
	Absalón. Pues qué decías?		Absalão. O que dizias?
	Ensay. Señor, pues entras a reinar, que entres, ganando al principio afectos de piadoso y de clemente; que una monarquía fundada en rigor, no permanece, pues el mismo la deshace que fortalecerla quiere.		Ensaí. Senhor, se entras a reinar, que entres ganhando, de início, a fama de piedoso e de clemente; que uma monarquia fundada em rigor, não permanece, pois o mesmo que a desfaz é o que vê-la forte quer.
2860			
2865	Absalón. Dices bien, pero ya es tarde. Mas porque el tiempo se pierde, decidme los dos, dejando competencias, qué os parece que debo hacer ahora yo? Jerusalén obediente está a mis armas; mi padre, huido, penetra y trasciende		Absalón. Entendo, porém já é tarde. Mas, porque o tempo se perde, digam-me os dois, deixando suas competências ausentes, como devo agir agora? Jerusalém obedece as minhas armas; meu pai, fugido, entra e transcende
2870			

las entrañas de los montes:
 será bien que hoy aquí quede
 la ciudad asegurando
 2875 o será mejor que intente
 irle siguiendo el alcance?
 Aquitofel. Lo que aconsejarte debe
 mi lealtad, es que le sigas,
 le prendas y le des muerte;
 2880 y porque a todo se acuda
 a un tiempo mismo igualmente
 quédate tú en la ciudad;
 que yo con alguna gente
 le seguiré.
 Ensay. (*Aparte.*) (Oh si pudiera
 2885 dar yo lugar a que huyese!)
 (*Alto.*)
 Señor, las buenas fortunas
 aventurarse no deben,
 y conservar no ganado
 es la batalla más fuerte.
 2890 Ya la gran Jerusalén
 hoy supeditada tienes;
 si sacas la gente della
 habrá dos inconvenientes:
 uno, que al mirar que hay menos
 2895 que la guarden, que la cerquen,
 los neutrales podrá ser
 que a alguna facción se alienten;
 outro, que si por ventura
 el que hoy a David siguiere
 2900 en lo encumbrado del monte
 un solo soldado pierde,
 desmayarán los demás
 si ven que al principio vuelve
 con la pérdida menor
 2905 sólo un paso atrás; y advierte,
 que todo en un día no cabe,
 basta una victoria en éste;
 mañana podrás seguirle.
 Absalón. Tú aconsejas cuerdamente;

a entranha daquele monte:
 que eu fique aqui é mais prudente,
 a cidade assegurando,
 ou será melhor que eu intente
 ir lhe seguindo o alcance?
 Aquitofel. O que aconselhar-te deve
 minha lealdade, é que o siga,
 prenda-o e dê morte a ele;
 e pra que tudo se arrume
 a um tempo mesmo igualmente
 fique aqui pela cidade;
 que vou eu com alguma gente
 persegui-lo.
 Ensaí. (*Aparte.*) (Ah se mais tempo
 pra ele dar eu pudesse!)
 (*Alto.*)
 Senhor, as boas fortunas
 aventurar-se não devem,
 e conservar o ganhado
 é a batalha mais extrema.
 Já a grande Jerusalém
 hoje subjugada tens;
 se sacas a gente dela
 terá dois inconvenientes:
 um, que ao mirar que há menos
 que a guardem e que a cerquem,
 os neutros, poderá ser,
 que em facção se rebelem;
 outro, que se por ventura
 os que hoje a David perseguem
 na cumeeira do monte
 se um soldado só se perde,
 se abaterão os demais
 pois veem que de início perdem;
 na guerra ao menor desfalque
 muitos dão pra atrás; adverte
 que tudo em um dia não cabe,
 basta uma vitória neste;
 E amanhã volte a seguir.
 Absalão. Tu aconselha sabiamente;

2910	no sólo mi consejero eres, Ensay, mas ya eres juez de Israel.	pois não só meu conselheiro és, Ensay, serás também juiz de Israel.
	Aquitofel. Esse cargo ofrecido no me tienes?	Aquitofel. Esse cargo ofrecido me tens!
2915	Absalón. Oh, qué presto, Aquitofel, ejecutarme pretendes por lo que has hecho por mí! Pontual acreedor eres!	Absalão. Ah, quê presto, Aquitofel, executar-me pretendes pelo que tu fez por mim! Pontual credor tu é!
	Aquitofel. Acreedores reconozco que al quitar y poner reyes podrán...	Aquitofel. Credores eu reconheço que tirar e botar reis poder...
2920	Absalón. Mañana hacer otro: Esto es lo que decir quieres? Vente conmigo, Ensay; y tu, Aquitofel, advierte que valerse de un traidor	Absalão. Amanhã fazer outro Isso é o que dizer quieres? Venha comigo, Ensay; e tu, Aquitofel, adverte que valer-se de um traidor
2925	no es bueno para dos veces. (<i>Vanse.</i>)	não se faz mais de uma vez. (<i>Saem</i>)
	Aquitofel. Que esto escuche yo de quien esperé tantas mercedes? Baldones son recompensas? Qué rigurosa, qué fuerte	Aquitofel. Que isso eu escute de quem esperei tantos presentes. Insultos são recompensas? Que rigorosa, que extrema
2930	la víbora de la envidia en el corazón me muerde! Sin vida estoy, sin aliento: que se me eclipsa parece el sol, la tierra me huye,	morde a víbora da inveja no meu coração que fere! Sem vida estou, sem alento: que se me eclipsa parece o sol, a terra me foge,
2935	y el mismo viento me ofende. El corazón a pedazos salirse del pecho quiere, aborreciendo el vivir, amando la acerba muerte.	e o próprio vento me ofende. O coração a pedaços cair do meu peito quer, amando a acerba morte, já cansado do viver.
2940	Este áspid que en el seno (<i>Saca el cordel.</i>) abrigué (ay me mí) me muerde; no en vano me dijo Teuca que andaban estos cordeles buscando su dueño en mí.	Essa áspide que no seio (<i>Saca as cordas.</i>) abriguei, oh céus, me fere; não em vão me disse Teuca que estavam essas cordas sempre buscando seu dono em mim.
2945	Ministro soy de mi muerte;	De minha morte o regente

	que pues ya no hay que esperar de Absalón, que me aborrece, ni de David, que aborrezco, mejor es que desespere.	sou, pois não há o que esperar de Absalão, que me entristece; nem de David, que entristeço, melhor que eu me desespere.
2950	Deme monumento el aire, y la tierra me le niegue; que quien pendiente de un hombre en vida estar quiso, en muerte será justo que un cordel	Dê-me monumento o ar, e a terra pra mim se negue; pois quem pendente a um homem em vida estar quis, merece que em morte cinza as cordas
2955	le deje al aire pendiente. (<i>Vase Aquitofel.</i>) (<i>Salen Adonias, Joab, Salomón y David.</i>)	o deixem ao ar pendente. (<i>Sai Aquitofel</i>) (<i>Entram Adonias, Joab, Salomão e David.</i>)
	Salomón. Esto es, señor, del monte lo más fuerte.	Salomão. Este é, senhor, do monte o mais forte. ¹⁶²
	Adonías. Esto es lo má secreto y escondido.	Adonías. Este é o mais secreto e escondido.
	Joab. Aquí de los amagos de la muerte, si no seguro, espera defendido.	Joab. Aqui dos duros âmagos da morte, se não seguro, espera defendido.
2960	David. Quén creerá, ay infeliz!, que desta surte a pie, cansado, solo y perseguido David camina, de Absalón huyendo? Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.	David. Quem crerá, infeliz, que desta sorte a pé, cansado, só e perseguido ¹⁶³ David caminha, Absalão temendo? Saí sem duelo, lágrimas, correndo. ¹⁶⁴
	Adonías. De la ciudad mil gentes han salido siguiendote, señor.	Adonías. Da cidade mil grupos têm saído seguindo-te, senhor.
2965	Salomón. Por todo el monte el número está en tropas dividido.	Salomão. Por todo o monte o número está em tropas dividido.
	Joab. Aquí a esperar y a descansar disponte, en tanto que nosotros, discurrido con nuestra diligencia el horizonte, los vamos en escuadras recogiendo.	Joab. Aquí a esperar e a descansar repouse, enquanto que nós todos, circunscrito com nossa diligência o horizonte, junto vamos em esquadras recolhendo.
2970	David. Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. Id, pues, a reducillos y a traellos, no porque asegurarme yo pretenda, mas porque se aseguren mejor ellos unidos, y el rigor no los ofenda.	David. Saí sem duelo, lágrimas, correndo. Vá, pois, a reduzi-los e a trazê-los; não que me proteger, assim, eu pretenda, mas pra que se protejam mais, os quero unidos, pra que o rigor não os ofenda. ¹⁶⁵
2975	Joab. Yo a reducillos voy y recogellos.	Joab. Eu a uni-los vou e a recolhê-los.
	Adonías. Todos iremos.	Adonías. Todos iremos.

¹⁶² **Chegada ao bosque. Maldição de Semey (2956-3075)** - Retorna-se ao uso da oitava rima. Note que o contexto é o de guerra: no fim dessa cena se inicia a guerra. Note também que com a oitava surgem também versos que aludem a outros poetas da tradição daquela época.

¹⁶³ Nesse verso ecoa o soneto de Góngora “Descaminado, enfermo, peregrino”, que trata do antigo tópico do *peregrinatio vitae* e *homo aviator*.

¹⁶⁴ Citação de um verso da primeira Écloga de Garcilaso (v.22).

¹⁶⁵ O “rigor” do monte.

	Salomón.	Cada cual su senda elija, y avaya el monte discurriendo. (<i>Vanse.</i>)	Salomão.	Cada qual sua senda eleja, e vamos o monte varrendo. (<i>Saem.</i>)
2980	David.	Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. Ay, Absalón, hijo querido mío, cómo procedes mal aconsejado! No lloro padecer tu error impío, mas lloro que no seas castigado de Dios; a El estas lágrimas envío	David.	Saí sem duelo, lágrimas, correndo. Ai, Absalão, meu tão querido filho como procedes mal aconselhado! Não choro por sofrer teu erro ímpio, choro porque não foste castigado por Deus; a Ele lágrimas envio
2985		en nombre tuyo, porque perdonado quedes de la ambición que a esto te indujo. (<i>Sale Semey.</i>)		em nome teu, porque talvez perdoado fiques da ambição que a isso guiou-te. (<i>Entra Semei.</i>)
	Semey.	Mal haya quien a padecer nos trujo! (<i>Aparte.</i>) (Mas, ay de mí! que él solo retirado está! Mas, so habrá mi voz acaso oído?)	Semei.	Maldito quem a padecer nos trouxe! (<i>Aparte.</i>) (Ai de mim, que sozinho e retirado ele está! Ah, será que eu fui ouvido?)
2990	David.	Sí, pero no te dé, Semey, cuidado. El dolor te discupa que has tenido. Tienes razón; pero maldice al hado, no a mí, pues que la culpa yo no he sido sino el hado.	David.	Sim, mas não fique, Semei, preocupado. Que a dor desculpa o que tens sentido. Tens razão; contudo, maldiga o fado, não a mim, pois o culpado tem sido o fado.
2995	Semey.	Conmigo y con él medras! Será que contra tí me arme de piedras.	Semei.	Com o fado e comigo medras! ¹⁶⁶ Será que contra ti me armei de pedras? ¹⁶⁷
	David.	Tira, pague la pena merecida, pues apedrearme es justo mi vasallo.	David.	Atire, pague a pena merecida, que apedrejar-me é justo meu vassalo.
	Semey.	Contento no estaré si con tu vida vengado de mis manos no me hallo. (<i>Sale Ensay.</i>)	Semei.	Contente não estarei se com tua vida vingado por minhas mãos não me acho. (<i>Entra Ensaí.</i>)
3000	Ensay.	Que haces, infiel, sacrílego homicida? Piedras contra tu Rey? Ya castigallo me toca, pues llegué...	Ensaí.	Que fazes, infiel, torpe homicida? Pedras contra teu Rei? Já a castigá-lo me cabe, porque cheguei...
	David.	No lo pretendas, y pues yo le perdono, no le ofendas. (<i>Vase Semey.</i>) Ah Semey! no de mi vista huyas, que palabra te doy de no vergarme en mi vida de ti y las iras tuyas.	David.	Não o prenda, e já que eu o perdoo, não o ofendas. (<i>Sai Semei.</i>) Ah, Semei! Não de minha vista fujas, que palavra te dou de não vingar-me em vida de ti embora a ira tua.
3005				

¹⁶⁶ Medrar com o sentido de se beneficiar.

¹⁶⁷ Porque David põe a culpa no fado, no destino, manifestado pelas profecias de Teuca, Semei faz essa pergunta retórica em referência à profecia de Teuca que afirmava que ele, Semei, apedrejaria David (v. 765).

	Ministro eres de Dios, que a castigarme envia, y pues que son justicias tuyas, en mi vida de tí no he de quejarme.	Ministro és de Deus, que a castigar-me envia, e já que são justiça suas, de ti em vida nunca irei queixar-me.
3010	Di tú ahora, amigo, qué há pasado.	Digas, amigo, o que tem passado.
	Ensay. Que ya em Jerusalén se há coronado Absalón.	Ensai. Que já em Jerusalém foi coroado Absalão
	David. Ojalá del mundo fuera Jerusalén metropoli eminente, porque de todo el mundo señor fuera	David. Oxalá do mundo fosse Jerusalém a metrópole eminente pra que de todo o mundo senhor fosse
3015	mi Absalón, coronando la alta frente!	meu Absalón, coroando a alta frente!
	Ensay. Tan tarde ser amigo tuyo espera, que al culto de tu honor más reverente se atrevio, pues violando...	Ensai. É tarde e a tua amizade ele não acolhe, que a respeitar tua honra reverente se atreveu, pois violando...
	David. No prosigas, y sí es lo que imagino no lo digas: no lo quiero saber, porque no quiero que el dolor a decir, ay Dios! me obligue alguna maldición, pues aún espero que el cielo le perdone y no castigue.	David. Não prossiga e se é o que imagino não me diga: não o quero saber, porque não quero que a dor a dizer, oh Deus, me obrigue alguma maldição, pois ainda espero que o céu perdoe ele e não o castigue.
3020	Ensay. Consejo fue de Aquitofel el fiero; mas ya desesperado...	Ensai. Conselho foi de Aquitofel o cego; mas já desesperado...
3025	David. Ay Dios! mitigue, Señor, vuestra justicia su castigo.	David. Ai Deus, mitigue, Senhor, de vossa justiça o castigo.
	Ensay. Se mató a sí tu bárbaro enemigo. Absalón la batalla hoy te previene, que por mí desde ayer fue dilatada:	Ensai. Matou-se a sí teu bárbaro inimigo. Absalão a te trazer guerra vem, que por mim desde ontem foi adiada:
3030	contra tí, gran señor, al monte viene la hueste suya de furor armada; ya quedarme contigo me conviene, mi vida a tu defensa dedicada. (Toca, salen Joab, Adonías y Salomón.)	contra tí, grão senhor, ao monte vêm as tropas dele, de furor armada; minha vida contigo me convém deixá-la a tua defesa dedicada. (Entram Joab, Adonías e Salomão.)
	Joab. La gente está dispuesta ya en tres haces;	Joab. A tropa já está posta em três falanges.
3035	David. Muy bien, Joab, em disponerla haces; pues que Absalón a darnos la batalla viene; yo moriré el primero en ella.	David. Boa, Joab, a divisão que fazes; pois que Absalão a dar-nos a batalha vem; eu morrerei primeiro nela.
	Joab. No, señor: tu persona, si se halla aquí, todo se pierde com perdella.	Joab. Não, senhor; tua pessoa, se achada aquí, tudo se perde ao perdê-la.
3040	Salomón. No es seguro, señor, aventuralla: los dos bastamos para defendella.	Salomão. Não é seguro, pai, aventurá-la: nós dois bastamos para defendê-la.
	David. Si os veo peligrar, hijos queridos,	David. Se eu ver em algum perigo um dos meus filhos

3045	nueva guerra daréis a mis sentidos; pues si de todas partes considero mis hijos en la lid, es cosa clara que buen suceso para mí no espero, pues el brazo que tira, el que repara, uno es mismo; y así, con un acero vendré a morir en confusión tan rara	nova guerra darei a meus sentidos; pois de múltiplos ângulos prevendo, meus filhos em batalha, é coisa clara que bom sucesso pra mim não espero, pois o braço que tira e o que repara são os mesmos; e assim, com um acero irei morrer em confusão rara
	si cualquier golpe contra mí se ofrece, siendo persona que hace y que padece.	caso eu levar, de qualquer lado, um golpe: sendo a pessoa que o dá e a que o sofre.
3050	Joab. Dices muy bien: retírense contigo Salomón y Adonías.	Joab. Pois dizes bem: retirem-se contigo Salomão e Adonias.
	Salomón. No consientas injuria tal...	Salomão. Não consinta injuria tal...
3055	David. Haced lo que yo os digo. Adonías. Nuestra reputación com eso afrentas.	David. Façam isso que vos digo. Adonias. Nossa reputação com isso humilha.
	David. Ya que el campo divides, Joab amigo, en três trozos, y así esperar intentas, tú el uno Abisay, y Ensay los otros regid. (<i>Tocan um clarín dentro.</i>)	David. Já que o campo divides, Joab amigo, em três partes, assim a esperar ficas tu com Abisai, e com Ensay os outros comandai. (<i>Toca um clarim dentro.</i>)
3060	Joab. Ya el clarín suena. David. Pues nosotros nos retiramos. Sal a recebillos. Hijos, venid.	Joab. Já o clarim soa. David. Nós todos nos retiremos. Vá a recebê-los. Filhos, venham.
	Salomón. Que así encerrarnos quieras! David. La batalla darán nuestros caudillos. Adonías. Qué injusta prevención, Joab, esperas! (<i>Dentro clarín y caja.</i>) Ya bélicos acentos, para oílos se acercan, ya se miran las banderas.	Salomão. Que assim cercar-nos queira! David. Guerra nossos caudilhos darão presto. Adonias. Que injusta prevenção, Joab, esperas! (<i>Dentro clarín e tambores.</i>) Já os bélicos acentos posso vê-los se acercando; já escuto as bandeiras.
3065	David. Joab! Joab. Señor...	David. Joab! Joab. Senhor...
	David. Pues que mi honor te fío, advierte que Absalón es hijo mío: guárdame su persona; no el despecho de la gente matármele pretenda, que es todo el corazón, de aqueste pecho, destos ojos la más amada prenda.	David. Minha honra te confio, e adverte que Absalão é meu filho. ¹⁶⁸ guarde sua vida; e não deixe o incêndio da batalha matar-me-lhe na guerra, que ele é todo o coração desse peito, desses olhos a mais amada prenda.

¹⁶⁸ II Samuel, XVIII, 5.

	Mírame tú por él, porque sospecho que moriré si hay alguien que le ofenda.		Mira-me, veja ele, pois suspeito que morrerei caso alguém o ofenda.
	Joab. Mira que de la lid ya empieza el brío.	Joab.	Mira, da guerra já se mostra o brilho.
3075	David. Mira tú que Absalón es hijo mío. <i>(Vanse David, Salomón y Adonías por um lado Joab, Ensay y soldados por otro, y dentro tocan cajas y dándose la batalla, se descubre Absalón en un caballo.)</i>	David.	Mira tu que Absalão é o meu filho. <i>(Saem David, Salomão, Adonias por um lado Joab, Ensaí e soldados por outro, e dentro tocam tambores e dando-se a batalha, se descobre Absalão em um cavalo.)</i> ¹⁶⁹
	Absalón. Fugitivos israelitas, que en los barbaros desiertos de los montes amparáis una vida que aborrezco, 3080 salid, salid a lo llano, que la batalla os presento, porque vasallos dos veces seáis de mi sangre y mi esfuerzo. Decid a David, mi padre, 3085 (que no há de dejar de serlo, seguíéndole, por hacer más grande mi atrevimiento) que si se acuerda de cuando joven era, y en su pecho 3090 duran algunas reliquias de aquel pasado ardimiento, que no se esconda de mí, que en la campaña le espero por afrentar con su muerte 3095 la corona y el imperio. Decid que traiga a sus hijos consigo, porque en muriendo él a mis manos, acabe de una vez con todos ellos. 3100 Al arma, soldados míos! Y a los trabados encuentros gima a la tierra oprimida, brame fatigado el viento. <i>(Tocan clarines, y cajas, y se da la batalla, entrando u saliendo algunos, peleando.)</i>	Absalão. Fugitivos israelitas, ¹⁷⁰ que nos bárbaros desertos desses montes refugiam uma vida que desprezo venham, venham para o campo que à batalha eu os apresento, porque vassalos duas vezes serão: de meu sangue e empenho. Perguntem a David, meu pai, (que não deixará de sê-lo, embora eu o persiga, o que faz maior meu atrevimento) se ele se lembra de quando jovem era e em seu peito levava algumas relíquias de um passado atrevimento. Que não se esconda de mim, pois aqui fora lhe espero para afrontar com sua morte a coroa e todo o império. Diga que traga seus filhos consigo, porque morrendo ele em minhas mãos, acabo com todos em um só tempo. Às armas, soldados meus! E a esse encontro violento, gema a terra oprimida, brame o fatigado vento. <i>(Tocam clarins e tambores, e se dá a batalha entrando e saindo soldados, pelejando.)</i>	

¹⁶⁹ A curiosidade aqui está em se imaginar como resolveram a encenação do cavalo.

¹⁷⁰ **Batalha. Morte de Absalão. (3076-3177)**

	Dentro		Dentro
	Todos. Guerra, guerra!		Todos. Guerra, Guerra!
	Unos. Absalón viva!		Uns. Absalão viva!
3105	Otros. Viva David, que es Rey nuestro!		Otros. Viva David, que é o rei certo.
	Absalón. Qué miro! Allí um escuadrón que el monte tenía encubierto, salió de través, y hace notable daño en los nuestros.		Absalão. Que vejo! Ali um esquadrão que o monte tinha encoberto, sai de surpresa e aos nosso grande dano vai fazendo.
3110	Acudid a socorrerle. Oh tú, de tierra y de viento bruto veloz, que has nacido monstruo de dos elementos, corre y vuela, que los tuyos perecen, a socorrellos.		Correi logo a socorrê-los. Oh tu, de terra e de vento bruto veloz, que nasceu monstro de dois elementos ¹⁷¹ , corra e voe, porque os teus perecem, a socorrê-los.
3115	Mas, ay de mí, desbocado, sin obedecer al freno, por la espesura se entra de las encinas, que em medio se me ponen (ay de mí!).		Mas, ai de mim, desbocado ^{172 173} sem obedecer o freio, pela espesura envereda dos carvalhos, que no meio do meu rumo se intrometem.
3120	Qué es esto, cielos, qué es esto? Que en las copadas encinas se me enredan los cabellos! <i>(Da vueltas, el caballo, tocan al arma, salen Ensay, Joab y soldados com lanzas.)</i>		Que isso céus, o que vejo? Que nos copados carvalhos se me enredam os cabelos! ¹⁷⁴ <i>(Dá voltas, o cavalo, soam as armas, entram Ensai, Joab e soldados com lanças.)</i>
	Dentro		Dentro
	Todos. Guerra, guerra! (Dentro.)		Todos. Guerra, guerra! (Dentro.)
	Unos. Absalón viva!		Uns. Absalão viva!
3125	Otros. Viva David que es Rey nuestro!		Outros. Viva David que é o rei certo.
	Ensay. No sigas, Joab, el alcance sin que te pare el portento que he visto en aqueste monte.		Ensai. Não sigas, Joab, a caçada ¹⁷⁵ sem que tu veja o portento que avistei nesse monte.
	Joab. Qué has visto?		Joab. O que viu?
3130	Ensay. A Absalón pendiendo de sus cabellos asido, teniendo por patria el viento.		Ensai. Absalão pendendo preso em seus próprios cabelos tendo como pátria o vento.

¹⁷¹ Metáfora utilizada na primeira jornada para representar as embarcações.

¹⁷² Cavalo desbocado é aquele que está desenfreado porque perdeu a embocadura, o freio.

¹⁷³ II Samuel, XVIII, 9.

¹⁷⁴ A “encina” é o carvalho. Árvore que é símbolo do poder, símbolo de Zeus.

¹⁷⁵ II Samuel, XVIII, 10-15.

3135	Joab. Pues si le viste, por qué no le atravesaste el pecho con una lanza? Tuvieras ded mí innumerables premios.	Joab. Pois se o viste, porque não lhe atravessou o peito com uma lança? Eu teria te dado infinitos prêmios.
	Ensay. Por todo el oro del mundo no le tocara em um pelo: que es hijo de mi Rey, y él nos mandó a todos lo mesmo.	Ensay. Por todo o ouro do mundo não lhe encostaria um pelo: que é filho do meu Rei, e ele nos mandou a todos o mesmo.
3140	Joab. Menos una vida importa, aun de un príncipe heredero, que la común inquietud de lo restante del reino.	Joab. Menos uma vida importa, mesmo de um príncipe herdeiro, que a comum inquietude do todo o resto do reino.
3145	La justa razón de Estado no se reduce a preceptos de amor: yo le he de matar. Desvanecido mancebo, muere, aunque el Rey me mandó que no te tocase. <i>(Tírale la lanza.)</i> <i>(Absalón dentro.)</i>	A justa razão de Estado não se reduz a preceitos de amor: irei matá-lo. Desvanecido mancebo, morra, embora a ordem do Rei é não tocar-te. <i>(Enfia a lança.)</i> <i>(Absalão dentro.)</i>
3150	Absalón. Ay cielo! Joab. Aún esta vivo; dadme outra. De Israel narciso bello, muere en el aire. <i>(Tírale otra.)</i> <i>(Dentro)</i>	Absalão. O céu vejo! Joab. Ainda vive. Dê-me outra. De Israel narciso belo, morre no ar. <i>(Enfia outra lança.)</i> <i>(Dentro.)</i>
3155	Absalón. Ay de mi! Joab. Aun con dos no estoy contento; tres son las que contra ti me manda blandir el cielo; por fraticida la una, la outra por desonesto, y la outra por ser hijo inobediente. <i>(Descubrese Absalón, como pendiente de los cabellos, com tres lanzas atravesadas.)</i>	Absalão. Céu, me ajude! Joab. Com duas não me contento que o céu me manda que três lanças quer ver te correndo; por fraticida uma lança, a outra por desonesto, e a outra por ser um filho inobediente. <i>(Descobre-se Absalão, preso pelos cabelos, com três lanças atravessadas.)</i>
3160	Absalón. Yo muero, puesto, como el cielo quiso, en alto por los cabellos, sin el cielo y sin la tierra,	Absalão. Desejo do céu, então assim morro, no alto pelos cabelos, sem a terra e sem o céu

	entre la tierra y el cielo!	entre terra e céu: no meio! ¹⁷⁶
3165	Joab. Israelitas, suspended los repetidos acentos, y venid todos, venid a ver tan raro portento. (<i>Salen todos.</i>)	Joab. Israelitas, suspendei os repetidos acentos, e que venham todos, venham a ver tão raro portento. (<i>Entram todos</i>)
	Ensay. Qué espectáculo tan triste!	Ensai. Que espectáculo tão triste.
	Teuca. Cumplió su promesa el cielo.	Teuca. Sua promessa o céu tem feito.
3170	Semey. Huyendo venía del Rey y esto me para suspenso.	Semei. Fugindo vinha do Rei e isso me para suspenso.
	Jonadab. Bellotas de aquesta encina no comeré, aunque soy puerco: diréle el suceso al Rey como si él fuera muy bueno. Qué va, que aunque voy despacio, con esta nueva voy presto? (<i>Vase.</i>) (<i>Sale Tamar.</i>)	Jonadab. Os frutos desse carvalho não como ainda um porco eu sendo. Levarei o fato ao Rei, como fosse um bom sucesso. Aposto, que embora lento, com essa nova vou ligeiro (<i>Sai.</i>) (<i>Entra Tamar.</i>)
3180	Tamar. Crueles hijos de Israel, qué estáis mirando suspensos? Aunque merecido tengan este castigo los hechos de Absalón, a quién a quién ya no le enternece el verlo? Cubridle de hojas y ramos, no os deleitéis en suceso de una tragedia tan triste, de un castigo tan funesto; que yo, por no ver jamás ni aún los átomos del viento, iré a sepultarme viva en el más oscuro centro donde se ignore si vivo pues que se ignora si muero.	Tamar. Cruéis filhos de Israel, que estão mirando suspensos? Ainda que merecido seja esse castigo aos feitos de Absalão, quem é que já não se enternece ao vê-lo? Cubram-no com folhas, ramos; não se aprazam com o sucesso de uma tragédia tão triste, de um castigo tão funesto; que eu, já pra não ver jamais nem os átomos do vento, irei sepultar-me viva lá no mais obscuro centro onde se ignore se vivo já que se ignora se morro. ¹⁷⁷

¹⁷⁶ Isomorfismo: Absalão, durante a guerra contra seu pai, após perder o controle de seu cavalo, fica preso a uma árvore pela cabeça, porque seus cabelos nos seus galhos se emaranharam, e, assim, preso e prestes a ser morto por seus rivais, Absalão pronuncia uma fala cuja estrutura comporta um quiasmo. Irônico quiasmo, que possui, por sua disposição cruzada, trágica correspondência com seus cabelos que se encontram em disposição também emaranhada, prendendo-o entre os galhos, enquanto a morte chega por Joab.

¹⁷⁷ Segundo desvio em relação à rima, o primeiro foi no verso 2087. Em espanhol ‘centro’ rima com ‘muero’; já em português, “centro” não rima com “morro”. Por não ter encontrado uma palavra que desfizesse as duas resistências, isto é, que mantivesse a antítese entre ‘vivo’ e ‘muero’, e que ao mesmo tempo rimasse com ‘centro’, entre descontinuar a rima ou descontinuar a antítese e a sintaxe, escolhi descontinuar a rima.

	<i>(Vase.)</i>	<i>(Sai.)</i>
3195	Teuca. Y yo también desde hoy en su ley seguirla quiero; que es grande Dios el que sabe medir castigos y premios. <i>(Vase.)</i> <i>(Salen David, Salomón y Adonías.)</i>	Teuca. E também eu desde hoje em sua lei segui-la quero; que é grande Deus o que sabe medir castigos e prêmios. <i>(Sai.)</i> <i>(Entram David, Salomão e Adonias.)</i>
	David. Ay hijo mío, Absalón, no fuera yo antes el muerto que tú!	David. Ai filho meu, Absalão que fosse eu morto primeiro que tu!
3200	Joab. Llorando David viene: de mirarle tiemblo.	Joab. Chorando David vem; só de vê-lo me tremo.
	Semey. Yo también, que cometí contra él tan grande sacrilegio.	Semey. Eu também, e cometi contra ele um sacrilégio.
	Joab. Señor...	Joab. Senhor...
3205	David. Joab, nada me digas, ya sé que el vencedor quedo... Toda la victoria diera de una vida sola en precio... Semey, tú estabas aquí? <i>(De rodillas.)</i>	David. Joab, nada me diga; que sou o vencedor já vejo. Toda a vitória eu daria de uma vida só em preço... Semey, tu está por aqui? <i>(De joelhos.)</i>
	Semey. Yo, señor...	Semey. Eu senhor...
3210	David. Alzad del suelo, no temas. Terrible Joab, muchas victorias te debo; no te puedo ser ingrato, mientras viva te lo ofrezco. Tú [(a Semey)] maldiciones y piedras	David. Não de joelhos, em pé. Terrível Joab, muitas vitórias lhe devo; não te posso ser ingrato, enquanto eu vivo, agradeço-te. Tu [(a Semey)], pedras e maldições ¹⁷⁸
3215	contra mí animaste fiero; palabra de no vergarme en mi vida te di, es cierto, y aunque tu arrojando lanzas y tú piedras esparciendo,	contra mim lançaste, lembro; palavra de não vingar-me em vida te dei, é certo; mesmo tu arrojando lanças e você pedras tangendo
3220	los dos me habéis ofendido, yo os perdono... no me vengo. Salomón, lo que has de hacer te dirá mi testamento... Y agora, no alegres salvas,	eu os perdoo... não me vingo, mesmo os dois me ofendendo. Salomão, o que fazer te dirá meu testamento... E agora, não alegres salvas,

¹⁷⁸ II Samuel, XIX, 22-24.

3225	roncos, sí, tristes acentos esta victoria publiquen, a Jerusalén volviendo más que vencedor, vencido. Teiéndolo aquí fin con ésto	roncos sim, tristes acentos esta vitória publiquem, a Jerusalém volvendo mais que vencedor, vencido. ¹⁷⁹ Tendo aqui fim, desse jeito,
3230	<i>Los cabellos de Absalón:</i> perdonad sus muchos yerros.	<i>Os cabelos de Absalão:</i> perdoai seus muitos erros.

¹⁷⁹ A última cena da peça termina com David voltando triste para Jerusalém. A primeira cena da peça se inicia de maneira semelhante com David chegando em Jerusalém, porém luminariamente.

Bibliografia

- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.
- ANTONUCCI, Fausta. «Calderón en Italia, desde el siglo XVII hasta hoy» em *Calderón sin fronteras*. XLV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2022, eds. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias, 49), 2023.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ARES MONTES, J. Calderón traducido al portugués (siglo XVIII). *Revista De Filología Española*, 63(1/2), 91–113. <https://doi.org/10.3989/rfe.1983.v63.i1/2.536>
- A. LASSO DE LA VEGA, Calderón de la Barca. Madrid: Tello, 1881.
- AGUILLAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*; tradução de Gênese de Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- ARELLANO, Ignacio. *Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro em Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 19, No.3, p.411-443, 1995.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*; tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras/PGET, 2007.
- _____. *A tradução e seus discursos*. Trad. Marlova Aseff. Alea, Vol. 11, nº 2, Jul-Dez, p. 341-353, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. São Paulo: Editora 34, 2022.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540 1700). Catcom, publicación en web: <http://catcom.uv.es>.
- CIORANESCU, Alejandro. «Calderón y El Teatro Clásico Francés» em *La comedia Española y el teatro europeo del siglo XVII*. Londres, Tamesis, 1999.
- CRUICKSHANK, Dan W. *Don Pedro Calderón*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2009.
- CALDERÓN. *Los Cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- *Os mistérios da missa: auto sacramental alegórico*; tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- *O grande teatro do mundo*; tradução de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.
- *A vida é sonho: Teatro Espanhol do Século de Ouro*. J. Guinsburg e Newton Cunha organização / Newton Cunha tradução, apresentação e notas. Ignacio Arellano — São Paulo: Perspectiva, 2012.
- *Teatro Breve do Século de Ouro*. Organização Miguel Ángel Zamorano. São Paulo: Perspectiva: Brasília: CNPQ, 2020.
- *A vida é sonho*, trad. De Renata Pallottini, São Paulo, Hedra, 2009.
- *Los cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

- *Los cabellos de Absalón*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2024
- *Memorial dado a los profesores de pintura*, en Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CICERÓN. *Sobre el Orador*. Madrid, Editorial Gredos, 2002
- CRITCHLEY, Simon (2010): *Sobre el humor*. Cantabria, Quálea Editorial, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição / organização* Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- *Reoperação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- *Para transcribir a Iliada*. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 12, p. 143–160, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2013
- COENEN, Erik, Las traducciones al portugués de *La vida es sueño*, Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación, 24 (2022): 191-220.
- CUERVO, Ana maría, «monarquía y razón de estado en calderón de la barca», hipogrifo. Revista de literatura y cultura del siglo de oro, 8.2, 2020, pp. 393-410.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro. Calderón de la Barca*. Madrid, 1924.
- DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira: introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas, Sp: Mercado de Letras, 1995.
- DURÁN, Manuel; ECHEVARRÍA, Roberto González. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens - tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015 [2000].
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.
- EVERETT, W. Hesse. *The religious Dramas em Calderón de la Barca*. (New York Twayne Publishers Inc., 1967), pp. 64-69.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante*. Obras Completas volume 14. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- *El humor, Obras Completas, XXI*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.
- *O humor. Obras Completas volume 7*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Obras Completas volume 7. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- FERRO, Sérgio. *Construção do desenho clássico*. Belo Horizonte, MG: MOM, 2021.
- GIACOMAN, Helmy F. *La comedia y sus Ediciones em Estudio y edición crítica de la comedia, Los cabellos de Absalón*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1968.
- GIACOMAN, Helmy F. *Análisis de la comedia em Estudio y edición crítica de la comedia, Los cabellos de Absalón*. Chapel Hill: University of North Carolina, p. 43-63, 1968.
- GWYNNE, Edwards. *Los cabellos de Absalon an Interpretation*, 1973
- GIACOMAN, Helmy F. *El Rey David en Los Cabellos de Absalon de Calderon*. Bulletin of the Comediantes 23, no. 2 , 39-43, 1971

- GORDON, M. 'Calderón's Los cabellos de Absalón The Tragedy of a Christian King', *Neophilologus*, 64, 3, 390-401, 1980.
- GRACIÁN, Baltasar. *Obras Completas*, ed. Santos Alonso. Madrid, Cátedra, 2011.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaio / João Adolfo Hansen; Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna (orgs.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes; prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkotter. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora da Unicamp, 2010 [1a. ed. 1874].
- *Iliada* vol. I. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim, 2001.
- *Iliada* vol. II. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002
- HUMBLÉ, Philippe. Joao Cabral de Melo Neto, traductor de Calderón de la Barca, 1987.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. *Estudos em Pedro Calderón de la Barca, Los cabellos de Absalón*. Madrid: Cátedra, 2024.
- MARQUES, Ivan. João Cabral de Melo Neto: Uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.
- MALTA, A. A selvagem perdição: Erro e ruína na *Iliada*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
- MANRIQUE GÓMEZ, Marta. *La recepción de Calderón en el Siglo XIX*. España, Vervuert, 2011
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Estudios y discursos de critica histórica y literária. Madrid 1941 [1881]
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PALLOTTINI, Renata «Sobre a tradução», en Pedro Calderón de la Barca, *A vida é sonho*, trad. De Renata Pallottini, São Paulo, Pagina Aberta, pp. Xvii-xx, 1992.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PELAÉZ, Ivan Fernández. La razón de estado en *Los Cabellos de Absalón*. *Bulletin of the comediantes*, vol. 55 no. 1, p. 109-12, 2003
- QUINTILIANO. *Instituição Oratória. Tomo II*. Campinas, Editora da Unicamp, 2015.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *Estudos*, em Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980
- ROZAS, Juan Manuel. *Significado y Doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *El universo cerrado del drama de honor* em *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1988.
- . *El héroe trágico de Calderón em Los Cabellos de Absalón* em *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1978
- SCHACK A. F., *História de la Literatura y del Arte dramático en España*, traducida de E. Mier, Madrid, 1887.
- SIRIAS, Sílvia. En torno al tema de la misericordia en *Los cabellos de Absalón*. *Bulletin of the Comediantes* 39, no. 2, 1987.
- SLIWA, Krzysztof. *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño y de sus familiares, fénix de los ingenios u lucero mayor de la poesia española*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008, p.294.

- SULLIVAN, Henry W. «Calderón alemán. Recepción de un genio hispano» (1654-1980), Frankfurt-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1998.
- SLOMAN, Albert E., *Los Cabellos de Absalón en The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin, 1958.
- VEGA, Lope de. *A nova arte de fazer teatro / Lope de Vega ; apresentação Miguel Ángel Zamorano; tradução, notas e estudo crítico Wagner Monteiro*. Curitiba : Ed. UFPR, 2022.
- ZAMORANO, Miguel Ángel: «Subversión y censura en el entremés carnavalesco», *Hipogrifo*, nº 8.1, 2020, pp.175-190.
- «El Quijote y la perturbación del placer cómico: notas a la contribución cervantina para la formación de teorías contemporáneas sobre lo cómico y el humor» en *La recepción de Cervantes: huella, recreaciones y reescrituras (Siglos XVII-XXI)*. New York, Idea, 2024, pp.135-152.
- VOSSLER, Karl. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Editorial Losada: Buenos Aires, 1960.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*. Tomo I. Dramas, Madrid, Aguilar, 1969 [1956].
- ZAMORANO HERAS, Miguel Ángel. *Teatro barroco: polimetria, atos de fala e tradução*. In: *Gelado, Viviana; Labriola, Rodrigo (orgs.). Traducción, archivos, políticas*. Rio de Janeiro: 7Letras , 2019.