

# LADIES' VOICES/VOZES DE SENHORAS

GERTRUDE STEIN (1874-1946)

TRADUÇÃO E INTRODUÇÃO DE EUGÉNIA VASQUES

**BIBLIOTECA**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEORIAS DA ARTE TEATRAL

Título *LADIES' VOICES/VOZES DE SENHORAS*  
Autora Gertrude Stein (1874-1946)  
Tradutora Eugénia Vasques (n. 1948)  
Editor Escola Superior de Teatro e Cinema  
1ª edição 50 exemplares  
Amadora Maio 2006

*Escrita como «Paisagem»: A «Essência» do  
«Acontecimento»*

**Parte Um: Paixão por Frases**

Gertrude Stein (1874-1946), a americana de raízes germano-judaicas que nasceu numa pequena vila da Pennsylvania, EUA, e viveu em Paris, de 1904 até à sua morte, com o seu irmão Leo e a sua leal e bigoduda companheira, Alice B. Toklas, foi uma escritora e mecenas que acolheu e apreciou os Fauvistas e que foi patrona dos Cubistas quando estes e outros artistas rebeldes – Picasso, Matisse, Braque, Apollinaire, Juan Gris, Mina Loy -- eram alvo de chacota e incompreensão (e passavam fome!). *Tender Buttons*, um dos seus textos “herméticos” iniciais (publicado em 1914) é um produto total do seu envolvimento e estudo do cubismo.

Consciente de que desejava, como escritora experimental (com formação em Ciência), mais do que contar histórias – o que qualquer um pode fazer e faz --, “tell what could be told if one did not tell anything”, escreve, a dado momento, uma “peça” a que chamou, justamente, *What Happened. A Play* (1913), na qual visa recapturar o tempo e a tecitura de um serão em particu-

lar mas sem narrar os incidentes desse serão. Ou seja, **Gertrude Stein vai tentar um grande e novo programa para um teatro de expressão modernista: a abstracção e “to make a play the essence of what happened”** (cit. in Brinnin, ix).

### **Parte Dois: “Paisagem”**

A escrita para teatro de GS está, então, ancorada sobre os conceitos de «lanscape» e de «play». Esta escrita modernista que rompe, programaticamente, com as fronteiras canónicas de género literário (lírico, narrativo, dramático), procura, desde o início, num diálogo entre artes (pintura, música, etc.), a abstracção cubista, a ideia de “presente perpétuo” e, tudo isto, de acordo com uma técnica de escrita inspirada pelo conceito de “reminiscência” de Bergson – a “corrente de existência” – que difere da subjectividade da “corrente de consciência” exercitada por outras e outros modernistas, como Virgínia Woolf, por exemplo.

O conceito de paisagem (*landscape*) para GS, um conceito visual (e ainda não um conceito nuclear da geografia cultural como virá a tornar-se, sobretudo a partir das últimas décadas do

século XX)<sup>1</sup>, dirá respeito à realidade circundante (a gestos, às relações entre pessoas, às *nuances* detectadas nessas relações, a notícias de coisa nenhuma) o que tem consequências sobre o entendimento da noção de tempo que nada mais terá em comum com as noções de tempo das dramaturgias convencionais (mesmo que geniais) nas quais o tempo construído raramente está em harmonia com o presente, sincopado, do espectador. É que para GS a emoção decorre, sempre, nesse tempo sincopado que ou está demasiado antes ou demasiado depois do tempo da peça.

Mas como é que uma peça de teatro pode ser uma «paisagem»? GS responde qualquer coisa deste género: olhem para uma paisagem. Pode-se abarcar o todo, de uma vez só, e, no entanto, sabemos que aquilo que podemos ver é somente uma pequena parte do que existe *na* paisagem. Qualquer que seja a ordem e a quantidade de coisas que compõem a paisagem, a verdade é que a paisagem enche o campo do nosso olhar. A mesma coisa se passaria numa peça. Se a paisagem contém tudo o que contém e nós só vemos o que vemos, também na peça de teatro tudo e todos estão lá, podem estar lá, contidos no espaço e tempo

---

1 - Cf. entre outros, Alexandre Melo, *Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera, 2003 e Atkinson, Jackson *et alii*, *Cultural Geography: a Critical Dictionary of Key Concepts*, London, Tauris, 2005.

em que a peça se desenrola e durante o qual qualquer coisa pode acontecer.

Anos mais tarde, GS ampliou, todavia, o seu foco dramático. **Uma peça**, defendia agora, **é um espaço de tempo no qual acontecem coisas sem referência a espaço ou tempo**. Começou então a mudar a austeridade e aridez do seu espaço-tempo cubista e passou a introduzir nas suas *plays* ideias e acontecimentos retirados da História e da Mitologia.

É o caso de *Doctor Faustus Lights the Lights*, uma fantasia em que o público é obrigado, permanentemente, a ver o que se passa na mente de Fausto. A peça tem evidentes ligações às obras de Marlowe e Goethe mas é elaborada, sobretudo, com materiais retirados do seu próprio laboratório de escrita.

Um exemplo mais desta mudança, e uma das raras peças de contornos realistas da autora, e que é uma das que cita acontecimentos históricos, é *Yes Is For A Very Young Man*. Peça construída a partir de tipos e não de personagens, *Yes*. . . visa recriar o espírito da Guerra Civil Americana no espaço da França Ocupada pelos nazis na Segunda Guerra Mundial.

### **Parte Três: Sincronia (“estar ali”)**

A **concepção de arte** para Stein radica na capacidade ou na possibilidade de se poder **expressar, completamente, o presente, o presente completo**. Por isso, nas suas «plays» e «operas» tentou, rejeitando as categorias do drama aristotélicas (tempo, espaço, personagem ou carácter), encontrar um equivalente verbal para esse processo de expressar aquilo que é observado. O resultado é, assim, que, como os seus “santos” nada mais fazem do que ser (santos), as suas coisas, as suas «ideias» de coisas (montanhas, vales, etc.) também se limitam a *estar*, a estar *ali*. GS tenta, então, que as cenas, nas suas peças, se imponham pelo seu peso próprio e pela singularidade da sua existência.

Aos espectadores é, por seu turno, solicitado não tentar entrar no universo emocional do seu teatro mas, muito simplesmente, observar o que se passa em cena como se estivessem diante de uma paisagem. Ou seja: **é-lhes pedido que estejam lá:** *“A relação entre cada um a qualquer momento é tão exactamente isso que isso deixa de ter importância, a menos que se olhe para lá.”*

#### **Parte Quarta: Posteridade (The Mother of Them All...)<sup>2</sup>**

Este teatro, esta escrita, visa ser esboço, forma, tempo e textura de uma “coisa”. E, sendo “forma aberta”, dá todo o espaço de acção aos encenadores. A influência de GS na posteridade teatral está, como tem sido amplamente afirmado, longe de ter terminado: influenciou a escrita de Ionesco, Beckett, Pinter, N. F. Simpson, de Heiner Müller a quem terá inspirado, através do conceito de “paisagem”, a criação de metáforas que têm a imagem e o corpo como suportes de leitura do mundo (metáforas do corpo brutalizado e desmembrado).

GS foi também seminal na linguagem cénica de Bob Wilson, no seu “teatro de visões”, que retira a linguagem do seu contexto temporal e discursivo, sublinhando, deste modo, o estatuto fenomenológico da linguagem na qual a palavra é um objecto, o presente é contínuo e a “dicção” se coloca acima da sintaxe.

Ao encenador Richard Foreman, também americano, GS influencia o seu conceito de “alienação” e, mais ainda, o seu conceito fenomenológico de linguagem e percepção. É neste particular que o criador do Ontological-Hysterical Theater (em 1968)

---

2 - Cito a célebre peça “The Mother of Us All” inserida em *Geography and Plays*.

citou, em parte importante do seu trajecto experimental, Gertrude Stein e Ludwig Wittgenstein para propor o acto fenomenológico da experiência teatral, caracterizado por um MOMENTO-A-MOMENTO-DA-EXISTÊNCIA e pela “presence itself” e por um sublinhar do processo perpétuo da construção-reconstrução do “eu” ontológico.

Gertrude Stein, denominada “Mother of Modernism”, raramente vem incluída nos dicionários ou livros de teatro. Ainda assim, já foi “descoberta”, nos anos 90, pela jovem encenação portuguesa (Ana Tamen, António Pires). Os mais velhos, em Portugal, notoriamente, continuam a não lhe dar muita atenção, apesar de se pasmarem com Joyce, Beckett ou outros que, apesar de tudo, foram menos radicais.

Eugénia Vasques

Lisboa, 2 de Maio de 2006.

### **Bibliografía Incompleta de Gertrude Stein<sup>3</sup>**

*An Acquaintance with Description*, London, Seizen Press, 1929.

*As Fine as Melanctha*, New Haven, Yale University Press, 1954.

*The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Random House, 1936.

*A Book Concluding with As a Wife Has a Love Story*, Paris, Daniel-Henry Kahnweiler, 1926.

*Everybody's Autobiography*, New York, Random House, 1937.

*Four in America*, New Haven, Yale University Press, 1947.

*Four Saints in Three Acts*, New York, Random House, 1934.

*Geography and Plays*, Boston, The Four Seas Company, 1922.

*Last Operas and Plays*, New York, Random House, 1949.

*The Making of Americans*, Paris, Contact Editions, 1925.

---

3 - A obra de Gertrude Stein abarca cerca de 600 títulos!

*Operas and Plays*, Paris, Plain Edition, 1932.  
*Portraits and Prayers*, New York, Random House, 1934.  
*Reflection on Atomic Bomb*, Ed. Robert Bartlett Haas, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1973.  
*Tender Buttons*, New York, The Grafton Press, 1909.  
*Wars I Have Seen*, New York, Random House, 1945.  
*What Are Masterpieces*, Los Angeles, The Conference Press, 1940.  
*The World Is Round*, New York, Scottbooks, 1939.

*Ladies' Voices/Vozes de Senhoras*

Peça de Abertura<sup>4</sup>

Vozes de senhoras dão prazer.

A intérprete dois é sem esforço quem conduz. Conduzir não é no Inverno. Aqui o Inverno é soalheiro.

---

4 - A expressão em inglês é "Curtain Raiser" de acordo com o francês "Lever de Rideau". Este tipo de acto iniciava o espectáculo e era considerado sem importância por ser representado antes da peça principal enquanto os espectadores iam chegando.

Aquilo foi surpresa.

Vozes de senhoras juntas e então ela entrou.

Muito bem boa noite.

(Senhora Cardillac.)

Isto é prata.

Refere-se ao som.

Sim ao som.

## Acto 2

Palavra de honra Miss Williams eu não queria dizer que eu era mais velha.

Mas era.

Sim era. Não é para me desculpar. Mas não há razão para ultrapassar um arquiduque.

Você gosta da palavra.

Sabe muito bem que eles a consideram a casa deles.

Como Cristo para Lázaro, assim era o fundador para a colina de Mahon.

Você acha mesmo.

Acho.

### Acto 3

Sim a Genevieve não sabe. O quê. Que andamos com Caesar.

Os beijos de Caesar.

Beijos hoje.

O Caesar beija todos os dias.

A Genevieve não sabe que só neste país é que ela pode falar como fala.

Ela fala muito bem não fala. Ela disse-lhes que os seus conterrâneos não tinham a menor intenção de comer peixe que não fosse pescado na terra deles.

Nisso é que ela se enganava.

### Acto 4

O que são vozes de senhoras.

Você acredita mesmo em mim.

Apanhou o sol.

Meus Deus apanhou o sol.

### Cena 2

Disse que eram diferentes. Eu disse que não tinha importância.

E onde será que tem. Sim.

O Sr. Richard Sutherland. Conheço esse nome.

Sim.

O Hotel Victoria.

Muitas palavras que me disseram pareciam inglês.

Sim nós ouvimo-nos uma à outra e no entanto o que se chama vozes a melhor decisão para contar bailes.

Bailes de máscaras.

Sim bailes de máscaras.

Pobre Augustine.

(Em *Selected Operas & Plays of Gertrude Stein*, University of Pittsburgh Press, 1993, pp. 3-4).

