

Cadernos de Tradução

Florianópolis, v. 43, nº esp. 1, 2023

Publicação da Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET

Universidade Federal de Santa Catarina

ISSN: 2175-7968



Editora-Chefe

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editor-Associado Nacional

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editor-Associado Internacional

José Lambert, Katholieke Universiteit Leuven. Leuven, Bélgica

Editor-Assistente Nacional

Willian Henrique Cândido Moura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editora-Assistente Internacional

Leticia Goellner, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile

Comissão Editorial

Álvaro Silveira Faleiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil

Berthold Zilly, Freie Universität Berlin. Berlim, Alemanha

Carlos Henrique Rodrigues, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Dirce Waltrick do Amarante, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Elizabeth Lowe, New York University. New York, Estados Unidos

Georges Bastin, Université de Montréal. Montreal, Canadá

Germana Henriques Pereira, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil

José Luiz Vila Real Gonçalves, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, Brasil

Luana Ferreira de Freitas, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Ceará, Brasil

Marie-Hélène Catherine Torres, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Mauricio Mendonça Cardozo, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná, Brasil

Odile Cisneros, University of Alberta. Edmonton, Alberta, Canada

Orlando Alfred Arnold Grossegeese, Universidade do Minho. Braga, Portugal

Paulo Henriques Britto, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Philippe Humblé, Vrije Universiteit Brussel. Bruxelas, Bélgica

Rui Souza-Silva, Universidade do Porto. Porto, Portugal



Conselho Consultivo

Albumita-Muguras Constantinescu, Universitatea Stefan cel Mare. Suceava, Romênia
Alice Leal, University of the Witwatersrand. Joanesburgo, África do Sul
Andrea Ragusa, Università di Parma. Parma, Itália
Anthony Pym, Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, Espanha
Arvi Sepp, Vrije Universiteit Brussels. Bruxelas, Bélgica
Christiane Nord, Universität Magdeburg. Heidelberg, Alemanha
Cynthia Beatrice Costa, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
Davi Silva Gonçalves, Universidade Estadual do Centro-Oeste. Irati, Paraná, Brasil
Edwin Gentzler, University of Massachusetts. Amherst, Estados Unidos
Else Ribeiro Pires Vieira, University of London. Londres, Reino Unido
Iván Villanueva-Jordán, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Lima, Peru
Javier Franco Aixelá, Universidad de Alicante. Alicante, Espanha
José Yuste Frías, Universidade de Vigo. Vigo, Espanha
Juliana Steil, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Karine Simoni, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Katia Aily Franco de Camargo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, Rio Grande do Norte, Brasil
Lili Han, Universidade Politécnica de Macau. Macau, China
Luciana Carvalho Fonseca, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Marcia A. P. Martins, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Maria de Lurdes Nogueira Escalera, Instituto Politécnico de Macau. Macau, China
Maria Lucia Barbosa de Vasconcellos, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Maria Paula Frota, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Maria Tymoczko, University of Massachusetts. Amherst, Estados Unidos
Maurizio Babini, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil
Michael Cronin, Dublin City University. Dublin, Irlanda
Naylane Araújo Matos, Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, Rondônia, Brasil
Pablo Cardellino Soto, Universidade de Brasília. Distrito Federal, Brasil
Patricia Odber de Baubeta, University of Birmingham. Birmingham, Reino Unido
Rosario Lázaro Igoa, Universidad de la Republica. Montevideíl, Uruguai
Rute Costa, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal
Sandra Bagno, Università degli Studi di Padova. Pádua, Itália
Silvia La Regina, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, Brasil
Simone Homem de Mello, Casa Guilherme de Almeida. São Paulo, São Paulo, Brasil
Sonia Netto Salomão, Sapienza Università di Roma. Roma, Itália
Steven F. White, Saint Lawrence University. Canton, New York, Estados Unidos
Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Thomas Sträter, Universidade de Heidelberg. Heidelberg, Alemanha
Umarani Pappuswamy, Central Institute of Indian Languages. Mysuru, India
Valdir do Nascimento Flores, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Werner Heidermann, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Revisão Geral

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Alinne Balduino P. Fernandes, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Ruth Bohunovsky, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná, Brasil

Willian Henrique Cândido Moura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Revisão de Normas Técnicas

João Gabriel Pereira da Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Kamila Moreira de Oliveira, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Publicação e Editoração Eletrônica

Willian Henrique Cândido Moura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Projeto Gráfico

Dorothee de Bruchard, Escritório do Livro, Brasil

Imagem da capa: <https://www.pexels.com/pt-br/foto/broadway-anonimo-artista-interprete-4722574/> (Cottonbro Studio)

Editoração Gráfica

Ane Girondi, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Contato

E-mail: ecadernos@gmail.com

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao>

(Catalogação na fonte pela Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina)

Cadernos de Tradução / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Pós-Graduação em Estudos da Tradução. — nº 1 (1996)
Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Número especial
ISSN: 2175-7968

1. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.
Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos
..... 6

Alinne Balduino P. Fernandes (Universidade Federal de Santa Catarina)

Ruth Bohunovsky (Universidade Federal do Paraná)

ARTIGOS

Tradução teatral e trajetória: memória de um processo formativo
.....14

Walter Lima Torres Neto (Universidade Federal do Paraná)

*“I’m the empty stage where various actors act out various plays”
– Theatre translators’ view of their work.....34*

Sirkku Aaltonen (University of Vaasa)

*Do livro para o palco e vice-versa: sobre uma tradução brasileira
de Iwona, Księżniczka Burgunda (Ivone, Princesa da Borgonha),
de Witold Gombrowicz66*

Marcelo Paiva de Souza (Universidade Federal do Paraná)

*Anotações do lugar de um tradutor teatral: experiências, projetos
e desafios96*

Alexandre Villibor Flory (Universidade Estadual de Maringá)

The translational body: theatre translation and interpretation in Brazilian Sign Language (LIBRAS)..... 121

Celina Nair Xavier Neta (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Rachel Sutton-Spence (Universidade Federal de Santa Catarina)

Um projeto de tradução em trupe de obras dramatúrgicas de Thomas Bernhard..... 146

Angélica Neri (Universidade Federal do Paraná)

Gisele J. Eberspächer (Universidade Federal do Paraná)

Hugo Simões (Universidade Federal do Paraná)

Luiz Carlos Abdala Junior (Universidade de São Paulo)

O tradutor teatral além do texto..... 171

Cláudia Soares Cruz (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Maria Velluti's theater translations in nineteenth-century Brazil: a mise-en-scène 189

Luciana Carvalho Fonseca (Universidade de São Paulo)

Dennys Silva-Reis (Universidade Federal do Acre)

Tradução e teatro amador: conceitos de uma pesquisa prática 218

Paulo Henrique Pappen (Universidade Federal de Santa Catarina)

APRESENTAÇÃO TRADUTORES DE TEATRO COMO AGENTES CRIATIVOS, POLÍTICOS E ARTÍSTICOS

No teatro, o texto não ocupa uma posição hegemônica em relação às outras esferas sógnicas que podem fazer parte de uma representação performática, mas também não deve ser entendido como algo de menor importância. Entendemos que ele se encontra “em pé de igualdade com os demais elementos cênicos” (Saadi, 2007, p. 67) e que sua relevância ou irrelevância se define apenas no contexto de um determinado projeto performático. Ou seja, deixamos para trás o “regime textocêntrico” e nos encontramos num período “cenocêntrico”, no qual a teatralidade de uma encenação emana de muitos elementos, dentre eles o texto dramático (cf. Walter Lima Torres Neto, neste número especial).

Muitos dos textos que passam do papel para o palco são traduções e pensar sobre as implicações desse fato deve fazer parte do trabalho de todo profissional envolvido em montagens cênicas. Ou, como disse Lawrence Venuti, sobretudo se formos leitores profissionais, devemos aprender a “como ler uma tradução” (2013, p. 109), devemos pensar sobre o que significa encenar ou ver uma tradução no palco. É a partir dessas premissas que este número especial, intitulado “Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos”, se propõe a reunir trabalhos que refletem sobre diferentes modos de se exercer o trabalho tradutório no âmbito teatral, sobre seu lugar de destaque na cadeia infinita de reescritas teatrais, mas também sobre as diversas formas de recepção desse trabalho por outros profissionais do mundo teatral, inclusive a tendência de ignorar o lugar ocupado pela tradução de textos teatrais estrangeiros na formação de agentes criativos do teatro (cf. Walter Lima Torres Neto, neste número especial).



Sabemos que qualquer tradutor está, sempre, inserido em determinado contexto sócio-histórico, marcado por relações de poder, por forças de dominação e subversão. Como já apontou Pascale Casanova em sua análise da “fábrica invisível e poderosa do universo literário”, no livro *A república mundial das Letras* (2002), a tradução é uma das formas de atuação e de “luta” no espaço literário internacional e pode assumir muitas formas, mas nunca é “uma simples mudança de língua” (p. 169). Trata-se de uma das áreas de atuação com alto impacto no tabuleiro do jogo de rivalidades e criatividade entre os mais diversos atores do mundo literário e teatral, e suas manifestações divergem tanto devido à posição social e ao prestígio do tradutor e do texto traduzido, mas dependem também da posição das línguas envolvidas em determinado projeto tradutório (ibidem). Ou seja, ao se traduzir um texto alemão, austríaco, inglês ou irlandês no Brasil parte-se, de antemão, de relações de força diferentes comparada à tradução de um texto sueco para o palco finlandês, por exemplo (cf. Sirkku Aaltonen, neste número especial).

As contribuições reunidas neste número temático abordam casos de diferentes universos linguísticos e revelam, assim, os raios de atuação de tradutores que trabalham com línguas como português, inglês, alemão, polonês, libras, francês e outras. Nesse sentido, todas elas mostram que a tradução teatral nunca é uma atividade neutra. Rosemary Arrojo, em sua *Oficina de Tradução*, já destacou que a “tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que acreditamos *ser* o texto original, àquilo que acreditamos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será [...] sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos” (1986, p. 44). E, “aquilo que somos, sentimos e pensamos” é, por sua vez, fortemente marcado pelas nossas memórias, assim como pelo momento e o lugar em que nos encontramos, pelos discursos que fazem parte de nossa formação como tradutores, sejam eles desenvolvidos de forma acadêmica, profissional ou iterativa, pelas possibilidades de atuação criativa, política e artística que nos são dadas.

Os estudos feministas, queer e pós-coloniais foram algumas das vertentes que colocaram em prática e de modo mais visível esses pressupostos. Mark Fortier, estudioso e crítico do teatro, escreve em *Theory/Theatre* que “um dos principais esclarecimentos que o feminismo trouxe para a teoria é a necessidade de articular a posição de onde alguém fala” e que “ignorar a posição de onde alguém fala tornou-se algo ingênuo” (2002, p. 13, tradução nossa). Em *Gender in Translation*, Sherry Simon já argumentava a favor da destruição dos “absolutos da polaridade” (1996, p. 12, tradução nossa) para podermos avançar na nossa compreensão das relações literárias e sociais. Para Simon, junto a um “senso renovado de agência na tradução”, o que mais importa ao pensarmos sobre uma tradução é o seu *projeto* (p. 27-28, tradução nossa). E é justamente isso que os artigos aqui reunidos ilustram: é o projeto explícito ou implícito que dá conta de explicar os parâmetros do processo de transferência e que explica o modo de circulação do texto traduzido em seu novo ambiente.

As possíveis atividades que um tradutor de teatro pode exercer são de ampla diversidade: traduz-se textos dramáticos para que sejam publicados como livros (cf. Marcelo Paiva, neste número especial) ou como parte de estudos acadêmicos, para que sejam encenados e/ou adaptados (cf. Alexandre Flory & Marcelo Paiva, neste número especial), para haver legendagem no palco ou interpretação em língua de sinais (cf. Celina Nair Xavier Neta e Rachel Sutton-Spence, neste número especial). No entanto, nem sempre se trata de apenas uma pessoa que traduz. Assim como muitos trabalhos realizados no contexto teatral, a tradução também pode acontecer de modo colaborativo (cf. Peguinelli, 2015; Angélica Neri et al., neste número especial). Além disso, podemos entender a tradução teatral também no sentido mais amplo, incluindo, por exemplo, a transformação de um longo romance em prosa em texto-base para uma apresentação teatral. A finalidade de cada tradução é fundamental para definir os procedimentos textuais mais adequados ou viáveis, mas sabemos que a tarefa dos tradutores pode ir muito “além do texto” escrito (cf. Claudia Soares Cruz,

neste número especial). Muitas vezes, cabe ao tradutor fazer a escolha do título a ser vertido para outra língua e/ou a ser encenado. Nesse caso, é ele quem, portanto, inicia o processo de recepção de determinada autora em um novo contexto, quem – pelos mais diversos motivos – convence uma editora ou um grupo de teatro a se engajar com a obra de uma dramaturga. Seus motivos podem ser comerciais, político-ideológicos, de cunho estético, inspirados por uma chamada de fomento financeiro ou simplesmente baseados no seu gosto pessoal – ou uma mistura de vários desses fatores.

No nosso entender, a leitura dos artigos aqui reunidos chama a atenção para o fato de que, estreitamente ligado ao trabalho textual, mas muitas vezes extrapolando seus limites, a agência do tradutor de teatro se aproxima daquilo que, em outros países, muitas vezes é compreendido como responsabilidade da figura do dramaturgista – termo que remonta ao grego *dramatourgós* e que é tradicionalmente associado ao nome de Gotthold Ephraim Lessing e sua coletânea de ensaios críticos *Hamburgische Dramaturgie*, originalmente publicada em 1767 e publicada em edição portuguesa como *Dramaturgia de Hamburgo* em 2005.

No Brasil, o termo “dramaturgista” ainda é pouco usado na academia e tampouco consta em dicionários de renome, mas começa a circular em algumas esferas da prática teatral. Um exemplo: ligada ao Teatro do Pequeno Gesto, no Rio de Janeiro, Fátima Saadi se autodeclara tradutora e dramaturgista (2007), apontando já para a proximidade entre as duas áreas de trabalho. Ao mesmo tempo, é notável que, na tradução para o português do Brasil do emblemático *Le théâtre au croisement des cultures* de Patrice Pavis (1990), o termo para essa função seja “dramaturgo” (traduzido do termo francês *dramaturge*), sem distingui-lo do mesmo dramaturgo que escreve peças de teatro. Já na edição em inglês, traduzida por Loren Kruger (1992), o termo usado é “dramaturge” (p. 3), fazendo uma diferenciação clara do autor de peças (“playwright”). Pavis define o trabalho do dramaturgista como “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo”. Entre suas múltiplas tarefas,

Pavis menciona a escolha das peças do programa, a realização de pesquisas de documentação sobre e em torno da obra, a preparação de material informativo para o público, a adaptação, modificação e até a tradução do texto, a intervenção nos ensaios como observador crítico e muitos outros (Pavis, 2015, p. 117).

Sem lançar mão do termo “dramaturgista”, os artigos deste número especial são prova de que a atuação do tradutor se dá, muitas vezes, nesses campos – talvez com mais força em países com um sistema teatral frágil como o Brasil, onde vários dos profissionais do teatro atuam em múltiplas funções desde o estabelecimento institucional do teatro no país no século XIX (cf. Fonseca e Silva-Reis, neste número especial), sobretudo nos grupos de teatro amadores (cf. Paulo Pappen, deste número especial) e muitas vezes até em sobreposição. Entender a função do tradutor de teatro como próximo à do dramaturgista pode ampliar nossa compreensão sobre sua relevância e influência nos entremeados dos caminhos de sobrevivência, de recepção, mas também de sumiços e ressurreições de textos teatrais. Em sua tese de doutorado, Alinne Fernandes sugere uma “virada dramatúrgica” (2012, p. 289, tradução nossa) na pesquisa e na prática da tradução para o teatro. Visto que no Brasil o cargo oficial de dramaturgista ainda não existe, Fernandes argumenta sobre a necessidade de se traduzir a partir de uma “consciência dramatúrgica” (p. 288, tradução nossa).

Ao organizar este número especial, nosso intuito foi reunir contribuições sobre os papéis do tradutor de teatro na cadeia interpretativa do mundo teatral. Ao trazer reflexões teóricas que se juntam à prática, damos seguimento a pesquisas desenvolvidas tanto em âmbito internacional quanto nacional. No contexto acadêmico brasileiro, o interesse por esse assunto é notado em publicações como: Ruth Bohunovsky (2021a, 2021b) e Tereza Virgínia Barbosa, Anna Palma e Ana Maria Chiarini (2017). Em resenha sobre o livro *Teatro e tradução de teatro* (Barbosa, Palma & Chiarini, 2017), Alinne Fernandes (2017) traça um breve histórico do desenvolvimento das pesquisas sobre tradução de teatro em suas intersecções com a prática teatral. Mais especificamente no tocante às subjetividades

do tradutor e como essas afetam o processo e as decisões tradutórias, citamos, por exemplo, Fernandes (2016). Sobre a presença e (in-)visibilidade do tradutor-intérprete, destacamos também o artigo de Araújo e Silva Neto (2020).

Mais especificamente, o que impulsionou a elaboração deste número especial foram as discussões realizadas no I Simpósio de Tradução Teatral, organizado por Alinne Fernandes e Ruth Bohunovsky, realizado de forma remota devido à pandemia de Covid-19, distribuído em cinco encontros semanais, entre fevereiro e março de 2021, como parceria entre a UFSC e a UFPR. O intuito do Simpósio era reunir pesquisadores e profissionais do teatro em um mesmo evento com vistas a promover diálogos entre profissionais com perfis e experiências práticas distintas. Desejamos que este número especial contribua para estimular reflexões a respeito das circunstâncias sob as quais alguém traduz para o teatro: se o tradutor se envolve ou não com o grupo teatral; se é remunerado pela tradução; se traduz por afinidade com o assunto, texto de partida ou dramaturgo ou dramaturga; se traduz para sobreviver ou como forma de passatempo; se traduz para exercer alguma forma de militância política, para fins acadêmicos ou comerciais, sob pressão de tempo ou, quem sabe, algum tipo de censura. Para além das questões já há muito discutidas que se referem aos níveis micro e macrot textual do texto teatral, aqui, temos em mente um contexto mais amplo de vida e de experiência da pessoa que traduz. Para concluir, aproveitamos para mencionar que em fevereiro de 2023, foi realizado o II Simpósio de Tradução Teatral na UFPR. Para dar continuidade às prolíficas discussões que temos em curso, partimos agora para a formação de um novo grupo de pesquisa, “Tradução, teatro e colaboração: entre teoria e prática”.

Referências

Araújo, Alice Maria; Silva Neto, Virgílio. “Tradução de teatro para língua de sinais: ensaio sobre corpo e (in)visibilidade”. *Cadernos de Tradução*. v. 40, n. 1, p. 72-90, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p72>

Arrojo, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

Barbosa, Tereza Virgínia R.; Palma, Anna; e Chiarini, Ana Maria. (org.). *Teatro e tradução de teatro: Estudos*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

Bohunovsky, Ruth. “Traduzir e Publicar o Teatro de Elfriede Jelinek no Brasil: Por que, o que e como?”. *Cadernos de Tradução*. v. 41, n. 3, p. 201-220, 2021a. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e83485>

Bohunovsky, Ruth. “Traduzir para não entender: sobre o multilinguismo no teatro atual”. *Cadernos de Tradução*. v. 41, n. 2, p. 382-399, 2021b. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e74045>

Casanova, Pascale. *A república mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Fernandes, Alinne. *Translation and dramaturgy: The case of Marina Carr’s Irish Midlands on the Brazilian Stage*. Tese de Doutorado. Queen’s University Belfast. Belfast, Reino Unido, 2012.

Fernandes, Alinne Balduino Pires. “‘What ghost are you ghoulin’ for around here?’ The haunted presences of theatre and translation”. *Cadernos de Tradução*. v. 36, n. 2, 2016, p. 105-121. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n2p105>

Fernandes, Alinne Balduino Pires. Barbosa, Tereza Virgínia R.; Palma, Anna e Chiarini, Ana Maria. (org.). *Teatro e tradução de teatro: Estudos*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, 304 p. (resenha). *Cadernos de Tradução*. v. 38, n. 3, 2017, p. 340-353. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p340>

Fortier, Mark. *Theory/theatre: an introduction*. 2. ed. Londres: Routledge, 2002.

Lessing, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo, Seleção antológica*. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.

Pavis, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. Tradução de Loren Kruger. Londres: Routledge, 2005 [1992].

Pavis, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Peguinnelli, Andrea. “A tradução do teatro enquanto colaboração: Um caso em questão no drama britânico contemporâneo”. Tradução de Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira. *Cadernos de Tradução*, 35(1), 2015. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35n1p252>

Saadi, Fátima. “Traduzindo teatro”. *Revista Cerrados*, 16(23), 67–71, 2007.

Simon, Sherry. *Gender in translation*. Londres: Routledge, 1996.

Venuti, Lawrence. *Translation changes everything: Theory and practice*. Nova York: Routledge, 2013.

Alinne Balduino P. Fernandes¹

¹Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Ruth Bohunovsky²

²Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Alinne Balduino P. Fernandes. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: alinne.fernandes@ufsc.br. <https://orcid.org/0000-0003-0979-6036>.

Ruth Bohunovsky. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: ruth.bohunovsky@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-4412-2678>.

TRADUÇÃO TEATRAL E TRAJETÓRIA: MEMÓRIA DE UM PROCESSO FORMATIVO

Walter Lima Torres Neto¹

¹Universidade Federal do Paraná

Resumo: O objetivo desse artigo é uma autorreflexão. Trata-se de descrever e estabelecer um olhar crítico retrospectivo, sobre a minha própria formação teatral realizada entre os anos de 1982 e 1989, na Escola de Teatro da UNI-RIO no Rio de Janeiro. Parto da premissa que passados 30 anos do início desses estudos universitários, eu seja capaz de revisitar essa formação para diretores em artes cênicas, desde o lugar ocupado (ou não) pela tradução de textos teatrais estrangeiros trabalhados por nós. Trata-se da construção de uma autocrítica acerca do padrão formativo que foi dispensado não somente a mim, mas a uma boa geração de formandos desse estabelecimento de ensino público e outros similares Brasil afora, concluindo com uma reflexão pessoal sobre a tradução de textos teatrais.

Palavras-chave: tradução teatral; direção teatral; cultura teatral

THEATRE TRANSLATION AND TRAJECTORY: MEMORY OF A FORMATIVE PROCESS

Abstract: The purpose of this article is a self-reflection. It is about describing and establishing a critical retrospective look at my own theatrical training carried out between 1982 and 1989, at the UNI-RIO Theater School in Rio de Janeiro. I start from the premise that 30 years after the beginning of these university studies, I will be able to revisit this training for directors in performing arts, from the place occupied (or not) by the translation of foreign theatrical texts worked by us. It is about the construction of a self-criticism about the training standard that was given not only to me, but to a good generation of graduates of this public education establishment and other similar ones throughout Brazil, concluding with a personal reflection on the translation of theatrical texts.

Keywords: theatrical translation; theatrical direction; theatrical culture



Para
Cláudia Tatinge Nascimento
e
Virgínio Liberti

Formação e textocentrismo¹

Estimo que tenha integrado a última geração formada em artes cênicas dentro do que se poderia denominar de um regime textocêntrico. Isto é, quando a transmissão de conteúdos históricos, estéticos e atinentes à formação profissional era centrada no entendimento pormenorizado das propriedades de um texto, de uma peça teatral. Não se falava de dramaturgia performativa ou de teatro performativo ou pós-dramático, apesar de já existirem manifestações cênicas com esses predicados estéticos e finalidades políticas, porém, as mesmas não eram tratadas ou incluídas no currículo de conteúdos em termos programáticos.

Seria de se esperar assim, que algum pensamento sobre a tradução de textos teatrais tivesse lugar relativamente central numa formação textocêntrica. Entretanto, não é isso que constato nesse olhar em retrospectiva referente ao período entre 1982 e 1989,

¹ Salvo engano, os dois termos – *textocentrismo* e *cenocentrismo* – não são dicionarizados. “Textocentrismo” é empregado por Jean-Jacques Roubine (1982) no capítulo intitulado “A questão do texto”. Ele afirma, entre outras passagens mencionando o termo: “A valorização do texto havia conduzido a uma verdadeira sacralização. Por um lado, as complacências da encenação a tornaram indigna das suas pretensões, incapaz de concretizar essa celebração do texto-ídolo. Por outro, o *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente” (Roubine, 1982, p. 54). Por oposição ao núcleo de criação da narrativa cênica *textocêntrica*, encontraríamos nos estudos teatrais o emprego do termo, *cenocêntrico*, que designaria uma criação da narrativa cênica advinda dos elementos que forjam diretamente uma teatralidade que não emana, necessariamente, do texto teatral. A discussão é espinhosa e engendra desdobramentos estimulantes para decisões de tradução. Consulte-se sobre aspectos da direção teatral o nosso: *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

quando cursei a Escola de Teatro da UNI-RIO, primeiro para seguir uma formação em atuação e posteriormente uma formação em direção teatral. Muito sumariamente abordada, a tradução era tratada de modo “enviesado” ou “periférico” as vezes somente “sugerida”, outras vezes até ignorada em nossa formação de futuros diretores teatrais. Pergunto-me hoje, com o recuo do tempo, sobre o porquê da ausência de um estudo sistemático, ainda que introdutório sobre o processo tradutório como parte da criação da obra cênica no ambiente formativo textocêntrico? Talvez porque a Escola de Teatro não tivesse relações suficientes com um Curso de Letras. Talvez porque a área de tradução ainda não tivesse se consolidado entre nós e sobretudo prestado atenção ao “drama”. Talvez porque o mercado editorial pouco se interessava em publicar textos teatrais. Talvez porque os agentes criativos do teatro se bastassem na aventura tradutória. De todo modo, não terei como responder essa pergunta de maneira peremptória. O que farei nesse ensaio será uma descrição sumária da formação ministrada pela disciplina de direção teatral. Relatarei os impasses suscitados por certos textos estrangeiros traduzidos durante o trabalho na disciplina de prática de montagem. Essa é a questão disparadora sobre a qual me debruço, servindo-me das minhas memórias de estudante.

Inicialmente, devo esclarecer que a formação para diretor teatral consistia na realização de montagens idealizadas pelo estudante-diretor, sob a orientação de professor diretor. Esses orientadores foram formados duas gerações anteriores a nossa e integravam um departamento de direção teatral.

Minha hipótese inicial, retomo aqui, é que, se nos foi transmitido algo sobre o caráter da tradução de textos estrangeiros para o português, isso se deu de modo “subliminar”. Não havia, e parece-me que não há ainda hoje de modo explícito e sistematizado, uma concepção (ou concepções) do papel da tradução numa encenação, salvo quando o trabalho criativo da encenação está associado a uma

consistente prática de dramaturgismo². Devo revelar que, passados esses 30 anos e inserido no ambiente dos estudos teatrais, ainda não possuo uma sólida formação em teoria da tradução dentro do campo dos estudos literários. Minha visão é assim mais aplicativa e prática do que teórico ou linguística.

O banco de peças e o repertório

Durante nossa formação em direção teatral tínhamos à nossa disposição, na Biblioteca da Escola de Teatro da Praia Vermelha, um arquivo de metal repleto de fichas organizadas com chamadas “por título” ou “por nome de autor” referente aos textos teatrais ali classificados. As fichas ainda indicavam o gênero do texto, o número de atos, e o número de personagens, masculinos (M) e femininos (F) presentes na peça. Esse arquivo era constituído por textos datilografados e textos editados. A maioria dos títulos presentes neste acervo era objeto de doação de artistas ou versões de traduções realizadas por alguns professores para suas aulas. Muitas das peças ali presentes eram também traduções de títulos em língua estrangeira que tinham sido encenados por companhias profissionais ou conjunto de atores fora da escola. Outras vezes, os professores disponibilizavam ali as traduções que realizavam, mas que não tinham ainda encontrado a prova do palco. Havia nesse arquivo textos brasileiros e estrangeiros, e esse repertório devia remontar

² Na mesma ocasião de meu processo formativo é preciso destacar que pude apreciar duas montagens profissionais que marcaram minha geração e que vieram à luz sob a égide de uma prática dramaturgística, procedimento extremamente inovador em nossa cultura teatral naqueles anos de 1990. As duas montagens foram da Companhia de Encenação Teatral. Refiro-me especificamente às montagens que assisti, onde o trabalho da dramaturgista se relacionava com o do tradutor e do diretor: *Baal* de B. Brecht, tradução de Luiz Antônio Martinez Correa, com direção de Moacyr Góes e dramaturgia de Beti Rabetti (1988) e *Escola de bufões*, de Michel de Ghelderode, com direção de Moacyr Góes, tradução de André Telles, Beti Rabetti e Fátima Saadi e dramaturgia também de Beti Rabetti (1990). Há uma descrição e análise pormenorizada sobre esse processo em Rabetti (2011).

ao acervo que constituía o antigo Conservatório Nacional de Teatro, criado pelo Serviço Nacional de Teatro. Havia ainda numa segunda seção na Escola de Teatro que também se ocupava de textos teatrais. Existia um segundo banco de peças, onde se realizava um serviço específico. Nessa seção, encontrava-se um funcionário-dactilógrafo cujo trabalho era passar a limpo, datilografando e atualizando a ortografia, novas cópias de textos teatrais brasileiros ou estrangeiros (traduzidos) que podiam ser reproduzidas em folhas soltas por meio de fotocópias, e serem compradas pelos estudantes. Aqui o procedimento era diferente da biblioteca que “emprestava” o material como qualquer biblioteca de empréstimos. Nesse heteróclito repertório, encontravam-se por vezes as primeiras versões traduzidas de textos estrangeiros por professores para suas aulas. Este foi o caso das primeiras versões de Shakespeare traduzidas por Bárbara Heliodora.

Evidentemente que com a revolução da digitalização e da Internet esses “acervos analógicos” passaram a oferecer um alcance muito maior do que aquele reservado aos estudantes de outrora, e a disponibilização de textos teatrais foi se difundindo cada vez mais³. Em todo caso, a orientação era encontrar o texto adequado, lê-lo para conhecer seu teor e posteriormente montá-lo de acordo com

³ Para esse artigo, consultei *online* o acervo da Biblioteca Central do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO: <https://biblioteca.sophia.com.br/5782/index.html>. Hoje, o tal “banco de peças” não existe mais e seus títulos devem ser consultados desde a base comum do acervo da biblioteca. Assim, solicitando uma “busca combinada”, se pode selecionar o tipo de “material”. E selecionando “peças”, “caímos” diretamente no acervo que foi se atualizando ao longo do tempo. Encontra-se aí o “banco de peças” que mencionei cujas informações reproduzem basicamente as mesmas lá das fichas do arquivo de metal. Numa pesquisa rápida, sem colocar nenhum título, mas solicitando o conjunto de “material” e selecionando “peças” obtive um resultado em termos quantitativos que oferece mais de 3 mil registros distribuídos em textos em português, inglês, francês e espanhol. O leitor interessado no assunto, pode realizar o mesmo procedimento em relação ao “banco de peças” disponibilizado no Centro de Documentação da FUNARTE-CEDOC: http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/. Esse acervo disponibiliza mais de 10 mil registros de peças teatrais.

os fins formativos. O carimbo azul estampado na folha de rosto das cópias das peças advertia o leitor sobre a necessidade de serem respeitados os direitos autorais de tradutores e autores, no caso de encenações profissionais que saíssem dos limites da Escola de Teatro.

Assim, um jovem estudante universitário, recentemente, saído do ensino médio tinha a possibilidade de entrar em contato com a dramaturgia nativa e estrangeira direcionada para as aulas de História do Teatro, Teatro Brasileiro, Literatura Dramática entre outras disciplinas que se apoiavam no texto teatral como uma espécie de fonte ou referência⁴.

Por seu lado, o aluno da disciplina de direção teatral deveria escolher um texto brasileiro ou estrangeiro para encenar de acordo com a etapa formativa (período) em que se encontrava. A única orientação no curso de direção era no sentido de que deveria ser respeitada uma certa “progressão espacial”. Isto é, a primeira montagem teria lugar numa salinha frontal de pequena dimensão (Sala Esther Leão ou Lucília Peres), a segunda num auditório mais amplo (Palcão), porém ainda frontal e a terceira encenação aconteceria numa espécie de sala multiuso (Sala Cinza), quando a disposição palco e plateia poderia ser configurada de acordo com os interesses do projeto de encenação do aluno-diretor e do seu colega cenógrafo.

Expressão cênica e tradução textual

Depois de formado percebi com maior clareza que, a arte do teatro também pode ser entendida como uma versão da arte da tradução. A arte da tradução, sobretudo, de um certo pensamento vertido numa narrativa cênica. Esse princípio adequa-se também

⁴ Estou ciente do quanto os currículos dos cursos de artes cênicas já foram modificados e não se dedicam mais exclusivamente ao estudo de textos teatrais como referências inclusive para disciplinas de História do Teatro. Nosso artigo trata de um período específico e delimitado por certa mentalidade que em parte foi renovada se pensarmos em certas propriedades e conteúdos cenocêntricos ou performativos que ganharam protagonismo em nossos currículos.

ao teatro performativo, que não discutirei aqui, detendo-me exclusivamente no que seria um teatro textocêntrico que se dedica a uma dramaturgia, uma peça de teatro, escrita por um *scriptor*. Poderíamos lembrar, resumindo, o seguinte fluxo que é de todos conhecido: há um acontecimento real ou imaginário; ele é reconstituído ou traduzido numa fábula, num enredo, num roteiro, cujo autor escreve dando a sua versão. O diretor escolhe esse texto e debate as ideias aí presentes com seus colaboradores. E por fim, estimula os demais agentes criativos a traduzirem cenicamente o pensamento que eiva essa fábula e esses personagens. Aqui entra em campo toda uma equipe de agentes criativos formados por disciplinas específicas, ator/atriz, cenógrafo, figurinista, iluminador, músico, compositor... envolvidos na encenação. E dentre esse conjunto de agentes criativos, são sobretudo aqueles que atuam todas as noites que traduzirão, com seus jogos de cena, suas expressões corporais e vocais as palavras escritas pelo autor. Ou as palavras escritas pelo autor estrangeiro que foram traduzidas pelo tradutor em língua vernácula.

A concepção de uma “tradução cênica” de um “texto teatral” remonta aos fundamentos da semiologia do teatro conforme a delineou Anne Ubersfeld nos anos 1970⁵. O jogo tradutório das palavras se materializa no tradutório cênico coordenado pelo diretor, o qual cria condições de enunciação para que a linguagem verbal possa ser proferida desde as bocas dos intérpretes, desde um espaço organizado, sob uma iluminação específica, com um corpo revestido por um figurino adequado à cerimônia teatral, espessura de elementos componentes da teatralidade. Esse processo criativo-tradutório é tão extenso e intenso quanto complexo e composto por diversas etapas. A encenação, como todo processo criativo é um

⁵ Anne Ubersfeld já problematizava em seus estudos de semiologia do teatro, desde 1977, o papel da encenação enquanto tradução daquilo que o autor dramático “não diz” ou “esqueceu de dizer” com seu texto. Assim a encenação supre as “lacunas” deixadas pelo texto. A questão da relação entre texto e encenação é mais complexa do que isso e, portanto, enviamos o leitor para Ubersfeld (2010). Consulte-se, sobretudo, as páginas iniciais do cap. “Texto-Representação”.

processo cumulativo de perdas e ganhos, frustrações e recompensas, êxitos e fracassos. Decisões e indecisões povoam de uma ponta à outra o esforço criativo, onde se estabelece um debate permanente acerca da comunicabilidade do que se está fazendo e falando em cena, e acerca da fidelidade (ou infidelidade) da palavra do autor (sobretudo no caso da tradução de uma língua estrangeira para o português). A esse respeito, o diretor Aderbal Freire-Filho dizia que “não montava Shakespeare e sim montava *com* Shakespeare”. Essa é uma formulação que liberta a encenação do jugo do texto e devolve o próprio texto à cena. Esse debate só esfria, para ganhar novos contornos, quando diante do público o texto é enunciado, compartilhado na sua versão encenada para audiência.

Muitas vezes, o jovem aluno-diretor em formação não pensa no que acabo de resumir acima. No fundo, o jovem diretor ou os jovens de um grupo de teatro estudantil desejam simplesmente “montar” um texto tão corretamente possível quanto sejam capazes de perceber esse mesmo texto, e imaginar o que possam dizer com ele, de modo a estabelecer uma comunicação com sua plateia.

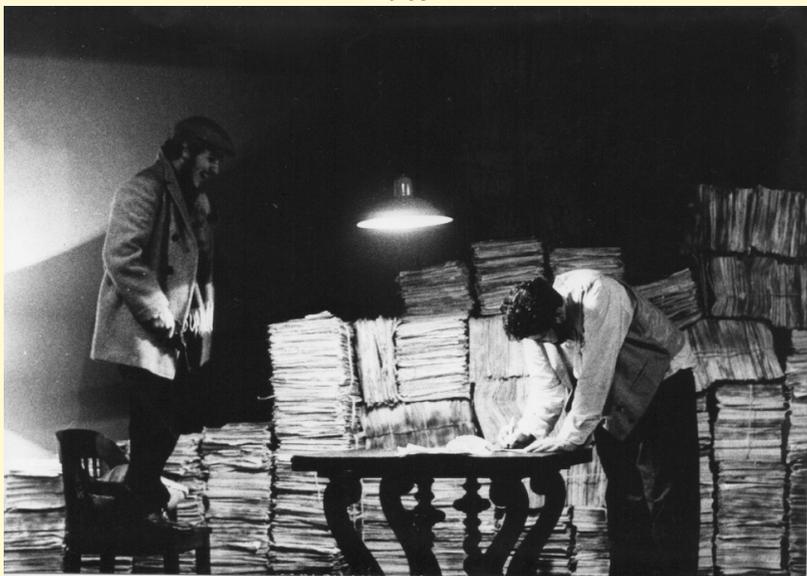
No meu teste de habilidade específica, para tentar uma vaga no curso de direção teatral, lá se vão anos, depois que me decidi pelo texto em função dos colegas atores que consegui arregimentar para trabalhar comigo, resolvi ler todas as versões que existiam da peça escolhida. Já não me lembro ao certo o nome do tradutor do texto selecionado desde o banco de peças, porém, fazendo uma busca para esse artigo, imagino que deva ter sido a tradução de Tatiana Belinski (também reproduzida nos *Cadernos de Teatro*) ou a tradução de Marcos Ribas de Farias (presente no banco de peças) a primeira a ser lida. Não havia uma tradução editada de *O Urso* e como novato estudante de língua francesa resolvi “comparar” as traduções brasileiras com o texto em francês que consegui num sebo (Tchékhov, 1955). Sem ser estudante de letras, sem ler russo, e, naturalmente, desprovido de um conhecimento mínimo sobre a teoria da tradução, era mobilizado naquele instante a tentar me aproximar do que estimava que fosse uma “essência” do pensamento do autor. Estimava, com esse singelo esforço “contrastivo”, alcançar cer-

tas nuances que poderiam fugir à tradução brasileira, encontrando algo de “essencial” da cultura russa que pudesse ser indiciado pela tradução francesa. Ou seja, nesse primeiro movimento solitário na tentativa de fazer uma pequena encenação para conseguir uma vaga no curso de direção, minha preocupação era focar num empenho de aproximação, o mais associado possível ao original (linguagem verbal), que era inacessível, certamente. Anos mais tarde, percebi que aquele havia sido um esforço sincero de entendimento de uma certa “origem”, a qual não passaria de uma utopia.

Aprovado no exame de habilidade específica e agora integrando uma turma formada por mais quatro alunos-diretores no Curso de Direção Teatral, minha primeira montagem devia reunir um elenco um pouco maior na tal salinha frontal. O texto por mim escolhido desta vez foi *O Imbecil* de Pirandello disponível em tradução de Raimundo Magalhães Júnior. Por se tratar de um texto com mais personagens, como jovem estudante, dando os primeiros passos na direção teatral, percebi que com aquele texto deveríamos ser o “mais exato possível” na comunicabilidade. Foi assim que acompanhado da colega que conosco colaborava, enquanto estudante de Teoria do Teatro (Denise Espírito-Santo), mergulhamos no teatro de Pirandello. Dávamos, sem saber, um passo tímido na direção de uma prática de tradução como dramaturgismo. Denise nos ofereceu a todos uma bela introdução sobre o autor italiano e aquela peça em particular, organizando inclusive na ocasião um programa para o espetáculo dos mais atraentes, pois dialogava diretamente com o teor da peça, cuja ação dramática transcorria na redação de um jornal. Denise e eu, nos debruçávamos sobre o original italiano, uma versão em francês que ela encontrou e a tradução em português que havia no banco de peças. Assim, fomos procurando “adequar” palavras, expressões, nomes próprios, topônimos, ditos e tudo mais presente nos diálogos que, na nossa opinião, “soava” impreciso ou ambíguo em português. Por vezes, achávamos que o tradutor tinha italianizado sua tradução. Certamente, devemos ter “apagado” aquilo que não soava familiar para nós, visto que a tradução de Magalhães Júnior não era lá muito recente. O esforço

aqui, como disse era de tentar “ser exato”, isto é o mais fiel possível em relação ao original, sem perder a comunicação direta em relação com o que o espectador ouviria. Mas o que quer dizer “ser fiel”, numa tradução? Uma tradução também é um ponto de vista. Seria o caso de somente atualizar uma parte do vocabulário empregado pelo tradutor? Na nossa ingenuidade teríamos “melhorado” para nossos colegas atores e espectadores a tradução de Magalhães Júnior do italiano para o português.

Figura 1: *O Imbecil*, de Luigi Pirandello. Trad. Raimundo Magalhães Jr. Orientação: Léo Jusi. Escola de Teatro da Uni-Rio, 1985.



Fonte: Acervo do autor.

A Lição de Ionesco foi a terceira montagem. A dramaturgia de Ionesco naquela altura ainda estava refém, tanto em termos de tradução quanto em termos de encenação, do cuidadoso gerenciamento de Luís de Lima. Assim, no banco de peças todos os textos

de Ionesco, que lá existiam em português, possuíam a marca da exclusividade tradutória de Luís de Lima. Por se tratar de um texto do dito “teatro do absurdo”, eu e meus colegas imaginávamos (erroneamente) que o “absurdo” poderia também “emergir” por meio de certos “estranhamentos” na atuação ou na encenação, rompendo o limite do “realismo” delineado pelo texto (um equívoco juvenil). Mas, pior do que essas considerações, era nossa insatisfação com algumas passagens do texto, com certas palavras traduzidas que na nossa opinião não soavam justas para o espectador brasileiro. Vou me deter somente numa. A principal insatisfação reivindicava a substituição da palavra “punhal”, adotada pelo tradutor, pela palavra “faca” desejada pelos atores. No texto de Ionesco estava escrito *couteau* e não “punhal”, *poignard* ou *dague*. Na peça, há somente menção a *couteau* no singular e no plural *couteaux*. Aqui, o nosso juvenil procedimento fora semelhante ao anterior, cotejando o original em francês com a única tradução que dispúnhamos para o português. Nesse cotejamento, sempre nos perguntávamos pelos limites que nos cingiam em relação às alterações passíveis de serem feitas no texto traduzido. Parecia-nos que havia um compromisso ético a ser cumprido com o tradutor. Até onde podíamos efetivamente “mexer” no texto traduzido por um tradutor profissional? E agora havia um impasse dos maiores. A montagem poderia ser assistida por alguém que conhecesse Luís de Lima e comentasse com ele, que sua tradução tinha sido “retocada” “aqui” e “acolá” por estudantes imprevidentes da Escola de Teatro, sem uma prévia consulta ou seu consentimento.

Figura 2: *A Lição*, de Eugène Ionesco. Trad. Luís de Lima. Orientação: João Bethencourt. Escola de Teatro da Uni-Rio, 1986.



Fonte: Acervo do autor.

A última montagem desse período formativo foi uma encenação de *A Exceção e a regra* de Bertolt Brecht com tradução de Geir Campos, que veio a ser incorporada às traduções das obras completas de Brecht coordenadas por Fernando Peixoto para Edi-

tora Paz e Terra. Aqui o problema da tradução se apresentou de modo bem específico. Os personagens, os diálogos, as situações, o teor pedagógico, o conteúdo didático do texto foram, relativamente, fáceis de serem deduzidos desde a tradução do alemão para o português. O problema agora era bem particular e trazia novidade. Residia o problema nas palavras em português “encaixarem” na música que é parte integrante da peça. O colega da Escola de Música (Augusto Valente) que nos acompanhava na colaboração musical, graças aos seus conhecimentos de alemão e interesse pela montagem, resolveu pesquisar e encontrou a partitura original de Paul Dessau. Fascinado por seu achado que era um contributo importante para nossa montagem, ele se esforçara na adequação do texto das canções, que deveria seguir a partitura alemã. Melodia, ritmo, métrica e andamento foram objeto de um estudo pormenorizado de sua parte. Ele se esforçara para adequar a palavra em português à métrica da música original. A tradução das letras das canções não fora pensada por Geir Campos para caber na partitura alemã. O tradutor traduzira a letra das canções sem a partitura original. Esse expediente proposto por Augusto era totalmente diverso do que o teatro profissional fazia naquela época com as letras de canções dentro de uma peça estrangeira. Naquela altura (e ainda hoje) as letras das canções estrangeiras ganhavam nova versão musical em português. Só que aqui nosso esforço era o contrário. Era reproduzir a música original, decisão que nos levou a acomodar música e palavra traduzida. Naturalmente que isso demandou vários ensaios do “colega-maestro” com os “colegas-atores” que tiveram que pacientemente se dedicarem para estarem à altura das exigências do colega também regente da minúscula orquestra que acompanhava as apresentações.

Figura 3: *A Exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. Trad. Geir Campos. Orientação: José Renato. Escola de Teatro da Uni-Rio, 1987.



Fonte: Marcos Viana, acervo do autor.

Acomodar e adaptar

Descobri em Arthur Azevedo (dramaturgia, traduções, crônicas, críticas, projetos na área teatral, etc.) uma espécie de “canteiro da tradução”. Arthur Azevedo é uma figura central para o entendimento da cultura teatral brasileira dos últimos anos do século XIX e o início do séc. XX⁶. Ao estudar a presença do teatro francês no comportamento criativo desse autor que não escondia sua francofilia, e que faleceu em 1908, deparei-me pela primeira vez

⁶ Há numerosa produção sobre Arthur Azevedo e seu teatro. Envio o leitor para o número especial de *Remates de Males*: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/issue/view/354>.

com uma série de operações tradutórias e intertextuais realizadas pelo autor de *O Mambembe*. Essas operações eram anunciadas pelo próprio Arthur Azevedo desde seus títulos e subtítulos. De modo resumido, na dramaturgia do autor maranhense podem ser encontradas: a) revistas de ano; b) peças “realistas”; c) comédias líricas; d) peças acompanhadas de música ou não, segundo originais franceses; e) traduções. As três primeiras modalidades são integradas por textos escritos por Arthur Azevedo sozinho ou em parceria, onde apesar do “caráter original” não falta intertextualidade (sobretudo citações, alusões, inserções musicais...). Já as outras duas divisões se dedicam ao trabalho mais amplo e diversificado disso que denomino de “canteiro da tradução”. Na maioria das vezes, Arthur Azevedo, com muito bom humor, tem clara noção do seu trabalho criativo ou “trans-criativo”, pois ele próprio faz a distinção entre o que considera um trabalho de tradução ou um trabalho entre o “acomodar” e o “adaptar”, ou o “copiar” e o “recriar”, quando anuncia em seus subtítulos: “escrito à maneira de...”, ou “adaptação à cena brasileira”, ou “acomodada à cena brasileira”, ou “escrito a partir da peça...”, ou “imitação de...”. Todas essas definições, presentes no paratexto de suas peças, sugerem gradações de sua parte no tratamento do que seja uma tradução, tendo por base a concepção de cultura brasileira.

O título que sempre me despertou maior riso é *O Califa da rua do sabão, inverossimilhança lírico-burlesca em 1 ato em diversos idiomas imitado de uma farsa de Labiche*. O título ao qual se refere Arthur Azevedo e lhe serve de base é, em francês, *Le calife de la rue Saint-Bom, scènes de la vie turque*. De fato, se trata de um original da dupla de autores de vaudevilles Eugène Labiche e Marc-Michel. Ao escrever seu texto em português, à luz da peça francesa, Azevedo opera dentro de conceitos paradigmáticos que foram exaustivamente estudados por Gérard Genette e Linda Hutcheon. O que gostaria de sublinhar, no âmbito de uma cultura teatral, é que essas modalidades de “apropriações tradutórias”, no tempo de Arthur Azevedo, eram muitas vezes deliberadamente explicitadas como é o seu próprio caso, e outras vezes nem tanto, outras vezes

ainda eram até bem escamoteadas sob a prática do plágio, com a cópia em português se apresentando como obra inédita por meio de títulos originais em português que tinham “apagado” as marcas do original. Esse não era o caso de Arthur Azevedo, cujo comportamento ético é rigoroso, mas sim de alguns de seus confrades, que com certa frequência eram inclusive repreendidos pelo próprio Arthur Azevedo desde suas crônicas em *A Notícia*. Isso acontecia com certa frequência até as primeiras décadas do século XX, quando foi criada a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais em 1917. Desde então, esse “canibalismo tradutório” foi sendo gradativamente intimidado. Ou não... pois como preconizava Oswald de Andrade em seu manifesto de 1928: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.

Ao mencionar a flexibilidade do trabalho de Arthur Azevedo com os textos franceses, gostaria de sublinhar que o procedimento da tradução teatral não estaria condicionado somente às relações de comunicação entre o “texto de partida” e o “texto de chegada”. Estaria também condicionado às questões de bilheteria, de prestígio de determinados autores e títulos estrangeiros, de gosto dos agentes criativos, de interesses econômicos dos empresários teatrais com seus tradutores anônimos, e, portanto, sujeito à ética profissional, quase sempre permissiva no tocante ao processo tradutório no que diz respeito ao pagamento de direitos autorais, por exemplo. Outra questão fundamental que condicionaria esse trabalho seria o atendimento do gosto do público, sempre ávido de novidades. A convivência do público demonstra ser um fator determinante no comércio tradutório de textos teatrais mediados pela versão brasileira “traficada” por algum “escrevinhador” que oportunamente se aventurava sob pseudônimo.

Por conta dessa trajetória ou tradição da tradução em zigue-zague, ainda ao longo da primeira metade do séc. XX, é que talvez nossos professores orientadores nas práticas de montagem (os quais vivenciaram o processo de modernização do teatro brasileiro) não se preocupassem com maiores rigores no tocante à semântica, a linguagem verbal. “Tradução boa é aquela que fun-

ciona”, diziam alguns. A tradução do texto teatral estrangeiro estaria ainda, na segunda metade do séc. XX sujeita a certa permissividade forjada no bojo de nossa recente cultura teatral, inclinada à moda eurocêntrica, isto é, Paris, Milão, Londres, New York. Uma tradução para simples leitura e compreensão do texto seria uma coisa. Outra coisa seria uma tradução como problemática para cena, uma tradução que pudesse intervir em questões associadas à estética teatral ou condicionar decisões relativas à encenação. Essa segunda aceção só encontraria abrigo na prática teatral quando entendida como dramaturgismo.

Trajecória inacabada

No n. 2 da revista *Olhares* foi elaborado um breve dossiê sobre o trabalho de tradução no teatro. A provocação foi induzida por Maurício Cardozo (2015). Selecionei desse dossiê algumas formulações que apontam para supremacia da oralidade. Barbara Heliadora (2015), por exemplo, reconhece que não há melhor instrumento que possa auxiliar o tradutor para o teatro em seu trabalho do que o “ouvido”. Quando traduzia, afirma Heliadora, se preocupava em manter um olho no texto original e o outro no “ouvido ideal”. José Rubens Siqueira (2015) é peremptório: “A função do tradutor em geral e do tradutor de teatro em particular é fazer a obra soar na nossa língua”. “Fazer soar em nossa língua” quer supor um gesto de aproximação e de transformação do estrangeiro em familiar. Marcos Renaux (2015) explica por sua vez que, “o texto a ser traduzido tem vida própria, é verdade, mas seu sentido fundamental é o de que ele será falado e, portanto, terá de contemplar uma coloquialidade da qual o tradutor literário pode eventualmente prescindir, mas não assim o tradutor dramático”. Segundo Fátima Saadi (2015), há dois problemas fundamentais no tocante à tradução para cena, a efemeridade e a oralidade. Sobre essa segunda propriedade da tradução, ela pondera que “a marca da oralidade ou mesmo da coloquialidade nos autores com os quais

tenho trabalhado é dada mais pelo nível da linguagem e pelo vocabulário utilizado do que pelo abandono das regras gramaticais. Para tentar contornar esse problema, em geral, opto por um texto homogêneo, respeitando a adequação entre pessoa e conjugação verbal”. Angela Leite Lopes (2015) afirma que “traduzir implica então em perceber o que se passa nas entranhas do texto original e procurar criar algo em consonância com aquilo na língua de chegada. Traduzir implica a criação de uma tessitura e ordem poética que se inspira, respira e brinca com a letra do texto original”.

Às falas desses tradutores se soma um segundo dossiê temático, mais denso com novas articulações “sobre a tradução no teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias”, organizado por Beti Rabetti (2019). Pesquisadora que vem se dedicando a uma história da tradução teatral no teatro brasileiro⁷, nesse dossiê Rabetti apresenta uma diversidade de reflexões sobre o ato tradutório em si, tanto por meio de relatos de experiências, quanto graças a artigos que comentam traduções ou as aplicabilidades de uma tradução teatral. Como o leitor deve estar percebendo, o cenário é completamente outro de 30 anos atrás, quando realizara minha formação em direção teatral...

Ao ler essas reflexões, percebi que a prática criativa da tradução de textos teatrais se estabelece segundo diversos princípios e procedimentos subjetivos. Porém, há princípios, que na minha intuição, foram se organizando por pares. Esses pares de princípios conjugam opostos e complementos. E dependendo das conexões criativas entre “texto de partida” e “texto de chegada”, cada autor-tradutor oferece respostas provisórias engendradas por uma dialética tradutória. Esses pares seriam: original e tradução; literalidade e teatralidade; textocentrismo e cenocentrismo; página e palco; escrito e oral; estrangeiro e familiar; erudito e popular;

⁷ Em Rabetti (2021), o leitor pode apreciar como a autora apresenta um estudo que na nossa opinião se caracteriza como uma espécie de corolário metodológico de significativa importância para futuros estudos sobre a história da tradução dos textos teatrais no Brasil.

formal e informal; coloquialidade e solenidade; boca e ouvido; fiel e infiel; prosa e verso (e vice-versa), etc.

A lista poderia ser mais extensa. Porém ela é suficiente para me persuadir a finalizar. Concluo esse ensaio, que se iniciou como uma autocrítica, intuindo que o trabalho do tradutor teatral, independente de latitude e longitude, se revela num esforço criativo, que demanda uma espécie de alteridade-trans-temporal. É assim que ele enfrenta o desafio de “dizer quase a mesma coisa” na sua língua, como intitulou Umberto Eco um de seus livros que aborda as suas próprias experiências tradutórias.

Referências

Cardozo, Maurício Mendonça. “O trabalho da tradução no teatro”. *Olhares*, 2, p. 50-51, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/42>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Heliadora, Barbara. “A tradução no teatro”. *Olhares*, 2, p. 52, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/28>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Lopes, Angela Leite. “O ato de traduzir”. *Olhares*, 2, p. 53-54, 2015. Disponível em: <https://olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/29>. Acesso em: 27 jun. 2022.

Molière. *Tartufo*. Tradução de Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Rabetti, Maria de Lourdes. “O Laboratório do *Dramaturg* e os Estudos de Genética Teatral: experimentos”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(2), p. 443-458, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266022494>

Rabetti, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). “Sobre a Tradução no Teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias – Apresentação”. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(35), p. 5-12, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102352019>

Renaux, Marcos. “Traduttore Traditore”. *Olhares*, 2, p. 55, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/30>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Rabetti, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). *Pirandello presente: traduções, excursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.

Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

Saadi, Fátima. “A oralidade e a consciência da efemeridade”. *Olhares*, 2, p. 56-57, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/31>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Siqueira, José Rubens. “Gramática nem sempre é dramática”. *Olhares*, 2, p. 58-59, 2015. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/32>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Tchékhov, Anton P. *7 Pièces en un acte*. Tradução e prefácio de André Barsacq. Paris: Éditions Denoël, 1955.

Ubersfeld, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em: 11/09/2022

Aprovado em: 15/12/2022

Publicado em março de 2023

Walter Lima Torres Neto. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: gualter20@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5707-5896>.

“I’M THE EMPTY STAGE WHERE VARIOUS ACTORS ACT OUT VARIOUS PLAYS” – THEATRE TRANSLATORS’ VIEW OF THEIR WORK

Sirkku Aaltonen¹

¹University of Vaasa

Abstract: When theatre translators are commissioned to translate a play, they know the stage it is intended for, the director and sometimes even the actors. In a small country, theatre translation has always been significant, and even today translated plays account for around half of the annual performances on the Finnish stage. This situation has triggered off the following piece of research into how theatre translators themselves see their own role in the preparation of a production and, also, how closely their work follows the one that actors do in constructing characters. The two questions set for the analysis were: 1) what is theatre translators’ experience of their physical participation in the construction of a performance?; and 2) how far does their psychological involvement go into the lives of the play’s characters? I drew my material from two collected works of theatre translators’ self-reflections that I have edited in Finland. Of the two compilations, I selected 27 articles written by theatre translators. My method was Critical Discourse Analysis, and my toolbox consisted of *discourse*, *repertoire*, (*theme*), *topic* and *metaphorical narratives*. The analysis revealed repertoires that consisted of the physical participation in the production process that fell mostly in the category of *Exclusion* or *Liminality*, and to a much lesser extent to that of *Inclusion*. The answers to the second question concerning the psychological involvement in the lives of the play’s characters fell mostly in the repertoire which I labelled as *the Brechtian Verfremdung*, or *Distancing* and somewhat less to the repertoire of *Emotional Recall*, or *Memory*, of *the Stanislavski Method*.

Keywords: Theatre translators’ self-reflections; Theatre translator in the rehearsal room; Theatre translation as acting; Theatre translation



Introduction

The title of my article originates from the famous twentieth-century Portuguese poet Fernando Pessoa (1888 - 1935), who “had no major achievements to his name” when he died, but whose afterlife made him one of the most significant Portuguese writers of the century. I have chosen his aphorism as the title of my article because it describes the work of theatre translators so accurately. Theatre translators are such empty stages when they start working on a manuscript: they need to create the internal world of the play and the people who inhabit it before the director, actors and other members of the ensemble can continue towards a production. Translators are like Pessoa in that they seem to have “a history without life”, but unlike Pessoa, they seldom have an afterlife either (see Kirsch, 2017).

In what follows, I propose to search for answers to two questions. Firstly, I will explore the translators’ own experience of their physical participation, positioning, or status, in the construction of the performance for which they have been commissioned to create a blueprint. Do they feel that they are taking part (or allowed/expected to take part) in the theatrical ensemble as equal members, asked questions, or invited to discuss the text with the production team, the director, the dramaturg, and the actors in the rehearsal room? Are the translators given an opportunity to discuss the text, the verbal as well as the non-verbal one, with the actors? Or are the translators seen as outsiders whose only task is to deliver material for the theatre ensemble and then leave the stage? Secondly, I will study the translators’ approach to the world of the play and the people who inhabit it. Do they get psychologically drawn into the characters’ emotions, thoughts, and motivations behind their actions? How closely do they resemble Pessoa, who attributed much of his writing to *heteronyms*, fully fledged characters, who were given their own biographies, philosophies, and literary styles? Pessoa even imagined encounters among them and allowed them to comment on one another’s work. Although he himself was empty,

he needed a stage, where his created selves could meet and interact (Kirsch, 2017). Theatre translators can, as I see it, choose between two approaches to the construction of the character in a play they are translating. The first is the *Brechtian Approach*, in which they will take distance from the text and treat characters in their capacity as bystanders. In this approach, they will apply *Verfremdung*, or distancing, for character creation. The second would be a Pessoa-like approach, which can be compared to the *Stanislavski's Method* or *System*, whereby the translators become the characters, rely on their own *Emotional Memory*, and recall it when needed.

The study draws its significance from the fact that translations have played, and still play a significant role in the Finnish theatre. In fact, without translations, there might not be any theatre at all in Finland as the country was the backyard of touring theatre companies as well as the rehearsal room for Swedish actors who wanted to gain professional competence on stage. The first theatre troupes touring Finnish towns performed translations—although not into Finnish. The first theatre performances were translations into Swedish, the actors were Swedish speakers, and the stage was Swedish. As the theatre institution was all Swedish, most Finnish speakers (or Finnish-speaking actors) had no access to its language. As so often is the case in colonial contexts, Finnish was considered the language of the peasants, which did not have the potential to house great masterpieces from countries like German or English. It has taken a long time for Finnish theatre enthusiasts to establish a Finnish stage with Finnish actors, performing Finnish drama. Plays arrived from other European countries, usually through Swedish. Even at present, Finnish theatre would be much poorer and barren if translated plays were removed from its repertoires. All new trends and ideas would have arrived much later, if at all, and Finnish playwrights would have lost their important source of inspiration.

My material consists of two collected volumes of self-reflections by translators, which I will analyse using a Critical Discourse Analysis toolbox. Regarding the structure of the article, I will present my material and method first and then describe the

backdrop of the position of translations in the Finnish theatre. The central part of the article is devoted to the analysis and discussion of the findings. These will be tied together in the conclusion.

Finnish translators' self-reflections: material of the study

Here I examine the translators' discourses on theatre translation when they had been asked to write about their work. The request was expressed in a way which gave them the opportunity to choose the point of view and the general approach as they wanted. These have been compiled in two collections which I have edited and published. All articles have either been written in Finnish or translated into it. The first one, *Käämetyt Illuusiot* [translated illusions] came out in 1998 and is a collection of selfreflections by Finnish translators commissioned to translate foreign plays into Finnish for the Finnish stage. The other compilation, *Matkalippu Maailmalle* [a ticket to the world] came out in 2010 and contains articles by foreign translators who have been translating Finnish plays for Swedish, English, Spanish, Russian, Slovak, Hungarian, French, Chinese, German, and other stages. Neither the number of plays nor the length of time was taken into account. The findings of the analysis would have been quite different had it been conducted similarly to its British counterpart, *Stages of Translation*, edited by David Johnston (1996), as the praxis in Britain is very different from that in Finland. British theatres have a two-tier system of translators, whereby they usually commission someone who knows the source language and culture to prepare the first version, which will usually then be handed over to a well-known British playwright, who will write the stage version and whose name appears in the credits. These playwrights might have only a basic knowledge of the source language, if at all, but their name might take priority over that of the "original" playwright (too difficult to remember) and be used to sell the play to audiences. Moreover, in Britain, translations represent only a minute fraction of theatre repertoires,

whereas in Finland they may have, in some years, formed more than half of the repertoire of plays offered to Finnish audiences (Aaltonen, 2020).

The first compilation, *Käännetyt Illuusiot* (Aaltonen, 1998) consists of 18 articles, of which 13 have been written by theatre translators (the other five articles were written by researchers and a theatre agency). Of the 13 translators:

6 are dramaturgs by education

6 are also themselves playwrights or writers

4 have also directed plays

1 translator had no other link with theatre except 30 years' experience as a theatre translator

The translators, therefore, represent agents who are familiar with the conventions of Finnish theatre from several angles. The second compilation, *Matkalippu Maailmalle* (Aaltonen, 2010), includes 19 writers of whom 14 wrote in their capacity as theatre translators. Two articles excluded from the compilation for editorial reasons were written by playwrights and concerned their reflections on having their own work translated, one joint article was about work involved in compiling, translating and editing an anthology, and two represented views of dramaturgs on the requirements for a good theatre translation. A few contributors had also translated Finnish literary works, and four had been awarded for their work as translators (both drama and prose). None of the translators had any educational background in Theatre Studies, and they had usually learnt their job through experience. Many writers had also participated in courses on theatre translation held in Finland. For a small linguistic community, it is not always easy to find translators who can translate from Finnish, which makes these translators very important for Finnish playwrights who are aiming at foreign productions of their plays. These translators, often themselves foreign nationals, are often the ones to attract theatre practitioners' attention to Finnish plays in their home countries. My material consists thus, all in all, of 27 articles about theatre translation which I have analysed qualitatively for this article.

My starting point for the analysis was listening to theatre translators to gain insight into their experience and thoughts of their work. Despite their important input in some theatrical systems like the Finnish one, they still tend to remain the invisible agents whose voice is never heard. Moreover, translation for the stage is still seen to be an anomaly, different from literary translation, and a field where common translational norms do not apply. Still, when discussing the findings of the analysis of theatre translators' self-reflections, it is important to bear in mind what Gideon Toury (2012) has remarked about translators themselves as sources of information about the "norms and conventions" in governing their translation:

There may [...] be gaps, even contradictions, between explicit arguments and demands, on the one hand, and actual behaviour, on the other [...]. Even with respect to the translators themselves, intentions do not necessarily concur with any declaration of intent (which is often put down post factum anyway, when the translation act itself is already over); and the way the 'real', possibly concealed intentions are then realized in practice may well constitute a further, third group of data [in addition to translations themselves and expressed intentions. [...] This process would involve the comparison of various normative pronouncements with each other, as well as their repeated confrontation with the patterns revealed by (the results of) translational behaviour and the norms reconstructed from them (Toury, 2012, p. 88-89).

As the research data is relatively small, the findings need to be seen as indicative. I will not give numbers or percentages, but rather discuss the different discourses translators have constructed when discussing their work.

Theatre translation as seen by translators: deconstruction of descriptions

The theoretical framework of the present study is Discourse Analysis and, in particular its socio-political approach of Critical Discourse Analysis (CDA). CDA distinguishes itself from Discourse Analysis (DA) in that it deals with power structures such as inequality, which makes it a suitable tool for the deconstruction of translators' discourse on their physical position in the theatrical ensemble as well as their psychological approach to the inner world of the characters in the play they are translating. The philosopher Michel Foucault (1972) regards "discourse" as consisting of a group of statements belonging to the same "discursive formation", and these statements form the reality they speak about. The way theatre translators describe their work constructs the event for them; in other words, it constructs one version, or reality of it. Theatre programmes might add the translator's name in their text almost as a side-remark and, thus construct another reality of it. Discourse extends beyond a single sentence; it consists of the overall meanings conveyed by language in the social, cultural, political, and historical context and forms versions, or realities, for us. When we conduct Critical Discourse Analysis, we look at meanings underlying the actual written statements hoping that our findings will help to cause a change (see Mills 2004).

Critical Discourse Analysis is used to conduct research on the use of language in context to investigate a wide variety of social problems that affect individuals negatively (Wodak & Krzyzanowski, 2008, p. 2). Theatre translators' experience of their work derives from their own subjective standpoint, which this article aims to deconstruct. If translators are of utmost importance to a theatre institution, does this show in their status and does this significance reflect on their perception of it?

When performing the analysis of translators' discourse of their status in the theatrical ensemble, I will focus particularly on the metaphors and topics theatre translators use in describing the work

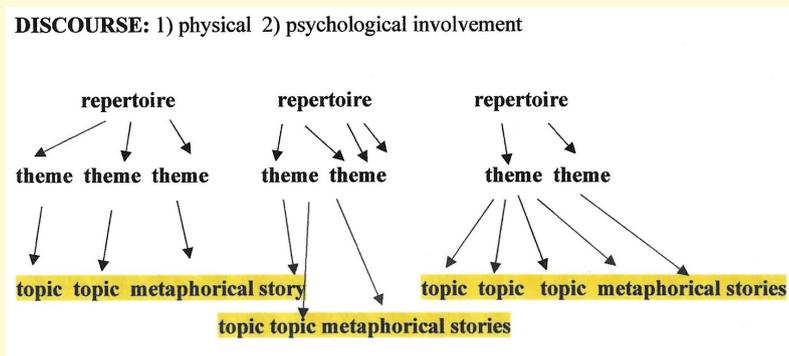
they do. In these details, I search for thematic coherence, and if these appear regularly, they are seen to form *repertoires*, which, in turn construct meanings. *Repertoires* have been identified by Wetherell & Potter (1988, p. 172) as “[...] the building blocks speakers use for constructing versions of actions, cognitive processes and other phenomena”. They are the recognisable patterns, formed by recurring themes. Themes are individual statements about an event or an object, and they recur to form repertoires. Foucault (1972) described them as occurring irregularly over time. When they are constructing one and the same object, they form groups which are *discursive formations*. When identified, repertoires can be classified according to their themes and named. As the themes recur and are supported by other related themes, the pattern they form will become clearer and the repertoire can be named. To summarise the available tools for conducting CDA, the largest units are *discourses* that construct the reality for us. They are formed by *repertoires*, that is, certain recurrent patterns revealed through intensive reading in the form of *themes*, *topics*, and *metaphors*. *Themes* are large abstract units of meaning which have a generally descriptive purpose. They are constructed by *topics* which are concrete and event-based and completed finally by *metaphorical stories* which give detailed accounts of current events and aim at symbolising the theme (Van Dijk, 1987).

In search for the answer to my second question concerning the translators’ involvement in the internal world of the play they are translating as well as psychologically in the characters who inhabit that world, I also read the articles discursively paying attention to the topics and metaphorical narratives which the translators use when describing their working process. My aim is to explore through these topics how translators become drawn to the theatricality and timeliness (here and now) of the texts, and how translation may produce somatic and embodied subjectivity through mimetic and identification process comparable to those of performance. Translators may reach into the corporeal desire to be like the characters, to take on shapes and forms unlike their own. They

may also take distance from the characters and just prepare raw material for the director and actors who will continue the process towards a production. I am interested in two opposite approaches that translators may apply to their translation work, and these two approaches are very similar to those that the actors' technique may involve. In *the Brechtian approach*, the translators will take distance from the text. As they translate the play, they themselves do not become the characters but instead narrate the characters' emotions, thoughts, and actions as if they were bystanders. If, however, the translators adopt the *Stanislavski Method*, they themselves become the characters; they try to understand and feel the emotions of the characters and do this by drawing on their own life experience.

Figure 1 below summarises the research method of the present study:

Figure 1: Deconstructing the translators' discourse



Source: The author

Figure 1 illustrates how discourses construct the translators' comprehension of reality. These discourses concern both their physical and psychological involvement in play production. They are constructed by means of repertoires, certain meaningful combinations, that is thematically linked event-based topics and metaphorical narratives.

For example, in deconstructing the discourse of theatre translators' statuses in the rehearsal room, we might find that one of the *repertoires* with which translators make meaning of this status may be that of total exclusion. A *theme* constructs the repertoire of exclusion through giving the translators the feeling that they are not welcome in the rehearsal room, or that they are not consulted about details in the lines of the actors. A *topic* in this chain may, then, be a single experience of a change made in the lines, which the translator finds culturally incompatible, but which will be kept in. Metaphorically, a translator may feel that s/he is allowed to be heard but not seen, like a surgeon conducting an operation and leaving the theatre as soon as her work is done. People outside expect the patient to look just as s/he has always looked (a Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 34).

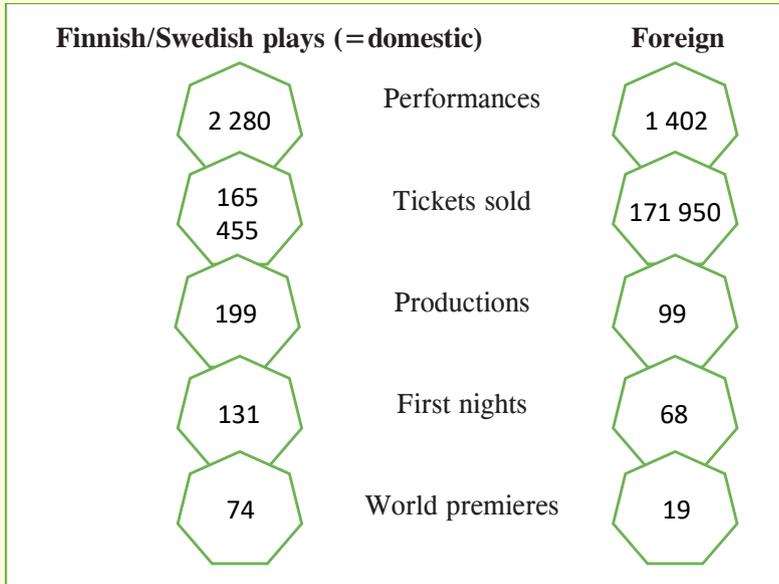
The stage in periphery: translated!

Finland is a peripheral country language-wise with just under six million speakers. It is, therefore, easy to understand why translations have always played an important role in opening a window to the world where ideas and inspiration have flown in. Finland could never have become self-sufficient in creating different genres and themes for its theatre repertoires. Translated plays have also always been an important source of inspiration to Finnish playwrights.

The first Finnish-language play, performed in 1650 by a group of students in an academic celebration to honour the inauguration of the newly appointed rector of the university in the then capital Turku, was already a translation. It had come to Finland through Swedish, into which it had presumably been translated from German. The first professional stage, The Finnish Theatre, was established half-way through the 19th century, and the first performance starred a native Swedish actor who could not speak or understand Finnish but had learned her lines in Finnish though

a Swedish translation (Aaltonen & Jänis, 2007). Finnish theatre is now around 150 years old, and still, translations form annually some 50% of theatre repertoires as can be seen from the following diagram (Stara & Volmari, 2021):

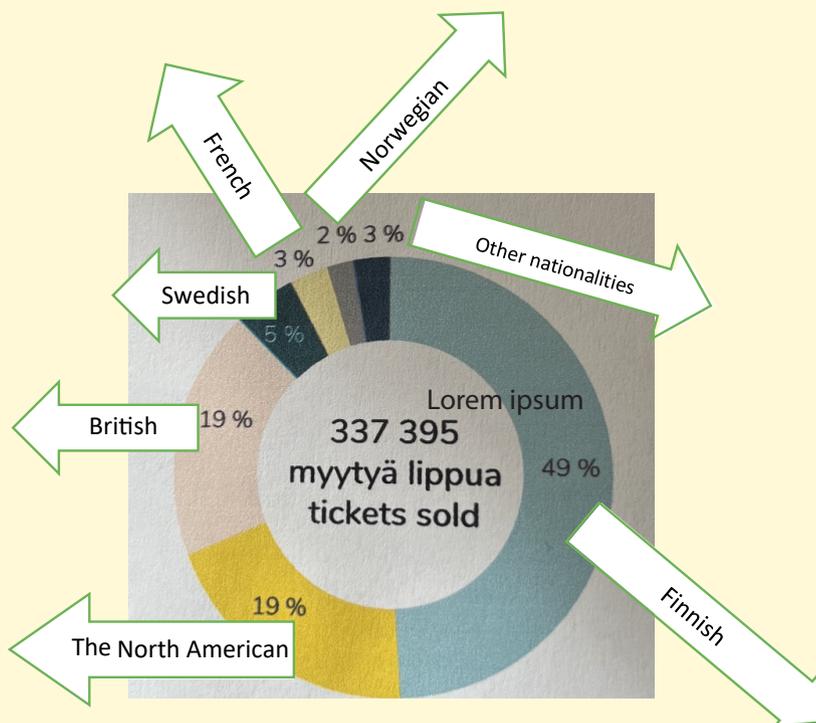
Figure 2: Theatre repertoires 2020/2021 (personal archives)



Source: The author

The source countries have stayed the same ever since WWII when Anglo-American drama started dominating the translations. Plays in English have been complemented by countries with an extensive national repertoire, such as France, and to a lesser extent Spain. Some drama has also been brought in from the Nordic countries, mostly Sweden. Russian classics are also often seen in the Finnish repertoires (Aaltonen, 2007, p. 53-54). The following figure shows the shares by tickets sold of different source languages according to the author's nationality in 2020/2021:

Figure 3. Tickets sold in 2020/2021 by author's nationality



Source: The author

The most recent theatrical year in the statistics is that from the autumn 2020 and the spring 2021 and, as usual, the English language drama has occupied the largest share of Finland's theatre repertoires, while domestic drama has accounted for less than half of what Finnish theatre audiences have been offered. The number of Swedish plays, although not very high, can partly be explained by the number of Swedish theatres in Finland (Stara & Volmari, 2021).

All this shows that theatre translators are as valuable to Finnish theatre as are domestic playwrights, which makes it important to

have a closer look at the physical involvement of theatre practitioners in the rehearsal room but also their psychological involvement in the world they are creating for the stage.

It must be noted that in Finnish theatre, translators are not mere linguists who master both the source and target languages and cultures. Unlike their British counterparts, Finnish theatre translators are expected to deliver texts which are ready for the rehearsal room. Small adjustments may be made, but the script is expected to be ready to be handed over to the rest of the ensemble. Apart from linguistic and cultural expertise, they also need to have the skills of a dramaturg and, to some extent, of actors as well. Only large dramaturgical alterations, such as leaving out scenes or characters, changing the setting, changing the order of scenes, adding material, or shortening the play are done by the director with/without the translator.

Theatres commission and pay for the translations a one-off pay, which varies from 4,000 to 6,000 € for each play, although it is known that some novices may only get some 1,000€. Musicals are more costly, usually from 15,000 to 20,000€ as they often need two translators, one for the lyrics and the other for the dialogue. With the receipt of the payment, the translators give up the copyright. While Finnish playwrights need to write approximately two plays a year if they want to make a living from that, theatre translators need to have a constant flow of translations to be able to live on their work¹.

As a country with a relatively small number of theatres or large theatre audiences, it is understandable that Finland has only a handful of established playwrights and theatre translators. However, playwrights, directors and actors often become celebrated

¹ Telephone conversation 22/8/2022 with Hinriikka Lindqvist (Nordic Drama Corner) CEO & Finnish and foreign rights. Nordic Drama Corner is the largest theatrical agency in Finland, representing many leading Finnish playwrights, and negotiating rights for translations of foreign drama with an extensive international network of theatre agencies. Available at <https://www.dramacorner.fi/en>, Cited 27/8/2022.

representatives of their profession, but translators are very seldom present at the final bow. The following findings from the analysis conducted give some indication of how Finnish theatre translators perceive their work.

Physical presence in the external world of the rehearsal room

I selected as my material two collections of translators' accounts of their work in the theatre, 27 articles in total, which I read discursively to find answers to two questions. The first question concerned the context of theatre and the rehearsal room and aimed at exploring the translators' experience of their physical positioning, or status, in the construction of the performance for which they had been commissioned to translate the script. The second question was aimed at the translators' psychological involvement in the internal world of the play, as in how much of themselves they gave to the characters and the world of the play. The two extreme approaches in the latter case were to be labelled as *the Brechtian Verfremdung* and *the Stanislavski Method*.

The translators' discourse about their own status and psychological involvement in creating the world of the play was deconstructed by identifying through intensive reading the thematic topics and metaphorical narratives which were the building blocks of the repertoires. That was done in order to identify some of the recurrent patterns that translators used when describing their work. The repertoires rose clearest from the experiences of the translators who worked in the Finnish theatre. The translators' discourse about their position or status in the rehearsal room fell into three repertoires, which I labelled as *Exclusion*, *Liminality* and *Inclusion*.

Exclusion: translator as a disturbance or nobody

Translators in all fields of literary activity have almost throughout their history been regarded as inferior to the creator of the source text. As referred to above, a striking case of this is English theatre, where an English playwright's name (falsely credited for translating the play) may be the selling line for a play, while the foreign playwright's name appears in the advertisements and posters in smaller lettering. The name of the person who has, in fact, mediated between the two languages and cultures may have disappeared altogether. Even in a very different theatre culture such as that of Finnish theatre, exclusion from the rehearsal room is the most common repertoire used by translators to describe their position in the theatrical context. Indeed, most translators in my material felt that producers, stage directors, and actors saw them merely as a disturbance, or a nobody. In this repertoire, the themes included topics and metaphorical narratives of being an unwanted presence in the rehearsal room. As one translator has put it, it is not always clear who decides the translation strategy: the translator, playwright, publisher, or some other outsider? In the translation into English, a "foreign" language that everybody speaks, the translator felt that the others always felt that they knew better (a native English translator in Aaltonen, 2010, p. 22-23)². The translator was useful both as a source of information and as a scapegoat (a Finnish dramaturg/translator in Aaltonen, 1998, p. 48). This is also exemplified here: "The translator gets involved physically and emotionally in the process of preparing a text for the stage, commits himself [*sic*] a hundred percent to the process. Still, to the producer, directors, and actors, the translator is not part of the ensemble but rather a 'disturbance' or 'nobody'." (a German translator in Aaltonen, 2010, p. 37).

Some felt that the production team was prepared to accept the translator's presence at the beginning of the rehearsals but not later:

² All translations in the examples are mine.

“The translator’s presence may be desirable when the rehearsals start, and totally undesirable when the process continues. The ensemble takes over, changes the text, underlines, makes it more ‘speakable’.” (a Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 112-113). Translators were seen as facilitators who should hand in the completed script, receive their pay, then leave, and never interfere in the process taking place in the rehearsal room.

Another theme where opinions differed concerned the question of the theatre translator’s loyalty. Should the translator stay loyal only to the playwright or welcome suggestions from the members of the production team? Some felt the current praxis absurd: “The translator is a visitor [...]. Like the pianist’s page turner who obeys the pianist, the drama translator obeys the playwright only. [...] Suggestions for corrections s/he needs to take even from the janitor’s cat” (a Finnish playwright/translator in Aaltonen, 1998, p. 96). Some felt that the translator’s position was very shaky, and as the rehearsals started, the actors took over and decided what should be said on stage:

At first the actors welcome the translator into the ensemble and are even a little shy of him [*sic*] and even ask him some questions. Gradually they notice that the translator has come to stay, sitting next to the director. First an actress loses her nerve and asks for a change in the text. The translator refuses. The other actors join in, and the translator has lost the battle (a Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 111).

There were exceptions, however. One of the translators found the “groundwork” that directors, dramaturgs and all those involved in the production very useful, and while listening to them, the translator made careful notes of their remarks. He regarded them as very useful when he was finalising the text. He reserved himself the right to be selective as to what he would consider and what he

would ignore (a Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 67-68). A translator who translated from Finnish into English found that he needed to justify his decisions to practically everyone in the rehearsal room:

Both the director and dramaturg admired the text but also felt that the characters were distant and the language strange. I spent days with the dramaturg fine-tuning the translation. Also, the playwright wanted to be consulted about every change we made, and we ended up spending a lot of time explaining to her the solutions we had arrived at. Without her, the work would have been so much easier (An English playwright/translator in Aaltonen, 2010, p. 30).

The translator is essential in the production team, but at the same time, a nameless nobody:

[Or] the stand-in for an ice-skar whose skill must match that of the actual star, the assistant turning the pages for a performing pianist (has to obey the star pianist), a puppeteer pulling the strings attached to the puppets, a skilled ballet dancer following the agreements and instructions of a choreographer (A Finnish playwright/translator in Aaltonen, 1998, p. 98).

As can be seen from the above examples, the themes in the repertoire of exclusion concerned: firstly, whether translators were invited to the rehearsal room, secondly, whose voice should be heard about the translation, and thirdly, whose voice would end up on stage. The overall feeling appeared to be that the translators were generally not consulted (apart for explanations) after they had submitted the final version of the script, and if they were allowed to take part in the rehearsals, they lost the battle with all other

partakers in the process. They were expected to represent the playwright and be loyal to him/her, and if the opinions differed as to what was heard on stage, the translator lost the argument. Sometimes theatre translators were seen to be somehow in the space between the playwright and the actor: s/he was not quite the playwright nor was s/he the actor but the liminal being whose text directors fell in love with but whose work still needed a “proper” theatre practitioners’ finetuning.

In-betweenness and liminality

In their self-reflections, theatre translators often felt that they were homeless and trying to find a place between two equally important entities, sometimes even struggling to find a balance between them. A close reading of the translators’ self-reflections revealed that the space they occupied existed between themselves and the playwright, the contexts of the two texts, and between the written source text and the authentic spoken stage text. They also saw themselves sharing the space with the characters. Other minor considerations were the worlds of the two languages and cultures (ways of thinking), different emotions felt by the characters, and the beginning and the end of the play (the translator knows the end but must pretend that s/he does not at the beginning of the play). The following metaphorical narrative describes the translator as the playwright’s standby, a substitute who would be ‘standing by’ in case the person they are standing by for cannot perform. Standbys for actors do not necessarily belong to the theatrical ensemble, and they rarely need to go on stage. In the narrative below, the translator feels that he is standing by for the playwright who has created the character:

[...] [S/he] is like a standby of an ice-skater; she knows when she is watching the star practicing her programme that she will lose her skates just before the big evening, and that is why the standby has to know in every part of his/her body, the physique of the star, and every single

movement; on the big evening it is the standby who enters the limelight and nobody must notice that the star is sitting quietly on the substitute's bench and totally dependent on the performance of the standby. "Look, this is how she executes the Quadruple Lutz – there!" And after the jump, the translator thinks: "think, I could not do that myself." "And s/he is partly right." The thing is that nothing should be added to or excluded from the choreography – otherwise the translator is caught red-handed as a fake author (A Finnish playwright/translator in Aaltonen, 1998, p. 95-96).

The relationship between the translator and the playwright seemed to be complicated, and the translator often felt that s/he represented the playwright but without any authority. The following narrative illustrates this:

[...] [T]he translator is not quite the playwright but easily treated as such, especially if the playwright is dead. From the point of view of the ensemble s/he is a liminal being, partly with a will and presence partly a shadow of another, absent person [...]. S/he often works as the eyes and ears to the rest of the ensemble but without any authority to give orders regarding anything else but the accuracy of the text although his/her whole soul would be itching to do so. S/he is like an anonymous reliable source – our man [*sic*] inside, who, when insisted on his loyalty, without hesitation denies all others but his *führer*, the playwright (A Finnish playwright/translator in Aaltonen, 1998, p. 97).

One translator felt that she was pretending that the playwright's world was hers: "[...] the translator intrudes in the playwright's world and work, translates, and steals this world to herself and pretends that it's hers" (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 34). The same translator felt that the actors in the rehearsal room could easily: "Turn into a pack of savaging wolves, especially if

the door to the sheep barn has been left open, and the lone bleeding ewe (the translator) gets no help from the farmer (the director)” (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 113).

One of the narratives described the translator’s position between the two languages and cultures:

I don’t have a translator’s head. In my head, languages, geographies and cultures exist in their separate compartments. They are like TV channels with their own programmes. Using the remote control to switch between the channels is easy. Translation between languages is extremely painful. Like being stuck in thick snow with too big skiing boots. You cannot lift your feet and move forwards. There is actually no bridge between languages. Moving from one language into another or a way of thinking to another causes no problems (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 21).

It appeared very clearly that translators felt powerless in the rehearsal room. They did not really belong to the team at all: occasionally they were treated like the playwright’s representative, but that right did not grant them any say in what happened with their text. However, they hardly ever described individual events where they might have clashed with somebody. Only in one case, the translator described the clash between the playwright (Finnish speaker) and himself (English speaker) who was supposed to translate the play into English:

The playwright criticized places in the text where I had changed words or word-order to make the English line more humorous (the play was a kind of comedy). My translation was criticized for being “sloppy” when all my word choices could not be found in the dictionary [. . .]. Also, the parentheses, such as *waiting on the rocks* were criticized as they were felt to bring to mind either “marital” crisis or the way to drink “whisky on the rocks”. [...]

my example concerns only a detail but brings up well the problems which might arise when working with a non-native speaker. Most Finns speak excellent English, but they lack the deeper knowledge of the language and culture, and the indirect meanings of certain words and expressions as well as associations, especially their commonness is unknown to them (An English translator in Aaltonen, 2010, p. 30).

Liminality was a common feeling amongst the translators. They did not have a clear position and struggled between several poles, not having authority, nor the final word, in their translation. Everyone else in the process, the playwright, director, and actors were allowed to change the text at will, and the translator, if consulted at all, always lost the battle.

Translator invited in the rehearsal room: the lucky few

Some, although unfortunately very few, felt that they were welcomed as equal members into the production team. More commonly the translators appeared to be collaborating with some individual members of the team, usually the director and/or the dramaturg.

One of the translators had a very positive experience of being a member of the in-group of the ensemble, and he felt that his voice was heard, and his opinions valued: "I was allowed to do the translation work alone in solitude, but in rehearsals and afterwards, we discussed and tried to untangle the textual grid in the ensemble, we worked out alternatives, removed and added: we worked as a team" (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 117). A couple of translators, in fact, expressed a preference to collaborate with the director and the dramaturg. Neither of the two mentioned working with actors, nor did the latter translator see the playwright as a nuisance in the team:

I decided to offer the director my translation as well as an analysis that I had based my translation on. I also expressed my willingness to come along to the rehearsals. I was welcomed with open arms, and everyone benefited. I could hear my text being spoken and acted on stage, and also noticed places that needed more work. The director and the ensemble got help in the interpretation, clarification of cultural differences, intertextual references, and above all, support in their work (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 119).

One of the translators explained why the collaboration was so useful: “Two pairs of eyes always see better than one pair. A director who has a clear vision of the text may be a burden but also a light in the dark” (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 86).

The analysis and discussion above show how the translators in my data saw their involvement in the process of constructing a stage production. They indicated in their self-reflections that they were mostly considered deliverers of raw material, and if they were given a chance to comment on the text, they were easily overruled. They were seen to be replacing the “real” non-native-speaker-playwright, who even questioned the translator’s rendering of the play in his/her native language on one occasion. Translators were liminal beings, between the playwright and the ensemble, the page and the stage, between languages and cultures. In very few cases they were invited to take part in the production team as equal members.

The second question in my analysis concerned the translators’ psychological involvement in creating the characters in the play. Like actors, they either went into the world and lives of their characters or wrote the lines for the actors to use as raw material. The dramaturgs mostly insisted that the most important thing would be to try to unearth the playwright’s way of thinking and let the actors do their work: “[...] [the translator must be aware of the fact] that s/he is translating the playwright’s intentions and thoughts and not those of the characters” (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 42).

In analysing the self-reflections of the translators discursively, two repertoires rose clearly from the topics and metaphorical narratives in them. They resembled the ways actors can choose from when they are approaching their roles. One was similar to *the Stanislavski Method* (or *System*) of relying on one's own inner emotions and feelings for *Emotional Recall*, and the other was like *the Brechtian Verfremdung*, or defamiliarization, translating scores for the actors to work on, writing instructions, or retelling the events, as bystanders.

Psychological presence in the internal world of the characters

Translators need to move from one play translation to the next very quickly to make a living from theatre translation. How much of themselves can they put into the construction of characters and their lives just to abandon them and move on to a new world almost without a break? Actors, at least, appear more than once in one and the same role, but translators have only one "performance".

There are two schools of thought concerning character construction, and which of the two schools the actors choose depends, for example, on their training as well as the stage and director they are working for. Translators have not usually any theatrical training or school of thought they would need to follow, but even so, it became clear from their self-reflections that they would approach the characterisation in a play translation very much the same way as the actors do. I labelled the two extreme methods and the repertoires that constructed them *the Brechtian Verfremdung* and *the Stanislavski Method*.

To summarise the two approaches briefly, the *Stanislavski Method* has its roots in the work of Konstantin Stanislavski (1863-1938), a Russian theatre practitioner who started his theatre career as an actor. His greatest achievement was the development of what is now known as the *Stanislavski System* or the *Stanislavski Method*.

He believed that to make a character believable, s/he would be needed to be approached from the inside, using the real inside life of the actor and his/her *Emotional Memory*. The actor needed to start building the character of the inner thoughts, background, and beliefs [similar to Pessoa's *heteronyms* (my remark)] of this character, the actor needed to stir his/her Emotional Memory by recalling a parallel situation and evoking that when needed. The truth on stage (the scenic truth) would, however, be different from the truth of real life. An actor would create things or persons the way s/he would want the audience to believe they are (see Stanislavski's *System for Actors*, 2017). A theatre translator may use a similar method when creating the characters in a play and, in consequence, become drawn into the emotional world of the characters.

The second repertoire has its roots in the work of the German playwright and poet, Bertolt Brecht, 1898-1956, who was also a theatre practitioner. He made and shaped theatre away from the Stanislavskian naturalistic or dramatic theatre. Brecht wanted to make his audience think and believed that if the audience believed in the action onstage and became emotionally involved, they lost the ability to think and to judge. He wanted his audiences to remain objective and distant from emotional involvement so that they could make considered and rational judgements about any social comment or issues in his work. He labelled the act of distancing the audience from emotional involvement the *Verfremdungseffekt* (see "Epic Theatre and Political Theatre"). In Brecht's opinion, actors should narrate actions of another person, and to illustrate this, he used the example of an accident-eyewitness, who might imitate, for example the victim's gait but only quote what was relevant and necessary to his explanation. As the audience is not to be allowed to identify with the character, so, too, the actor is not to identify with it either (Brecht's "Epic Theatre" and "Verfremdungseffekt" techniques). In the present study, I also use the term *score*, which is generally used to refer to the notes and chords the actor is asked to play in a scene. The playwright might modify the actions, often suggest hidden intentions of the characters, and include

parenthetical instructions concerning the actors' movements (see Example 1 below) and the way s/he is supposed to say the lines (see Example 2 below):

Example 1: *Ratso laughs with Joe, almost spilling the soup.
Joe reaches to steady it.*

Example 2: *(Ratso speaks hesitantly).*

As I see it, a theatre translator can be seen translating the actor's lines as scores if s/he approaches them from the outside, giving the actor only what is absolutely relevant and necessary to play the role. It is left for the actor, then, to give life to the character and give them their thoughts, emotions and feelings.

The Stanislavski method: Emotional recall

The Stanislavski Method of Acting uses the technique of *Emotional Memory*. The technique requires that the actor recalls a real experience in which s/he has felt a similar emotion to the one demanded by the role s/he is playing. S/he then "borrows" those feelings to bring the role to life. (Emotional memory - Naturalism and Stanislavski): The following excerpt illustrates well the application of *the Stanislavskian Method* to theatre translation. The translator describes her working process when she was translating into Finnish the role of Blanche in *The Streetcar Named Desire*:

Also, Blanche is suffering but my pain is likely to be severe. I'm madly in love, just like Blanche, who is fluttering from one feeling to another like a thin butterfly in the wind. Also, my soul is fluttering. Besides, Blanche stirs up strange emotions in me, vague memories from the time when I was still dependent on my surroundings and its ability to look after me.

[...]

I am wasting away, because I am sure that us, me, my mother, and Blanche will share the same fate as human beings and as women. We will spoil our chances and remain lonely forever (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 29).

Here the translator has become the character she is creating, feeling the same emotions and the same pain. She identifies strongly with the emotional state of Blanche. The following translator has established himself as one of the best Finnish translators of classics and Shakespeare's work in particular. In his work, he seems to follow *the Stanislavski Method* as well, but unlike the first citation, here the translator talks about the creation of all the characters. He also mentions acting in the scenes but clearly wants to be drawn to the emotional world of the characters: "Before I start shaping the text into Finnish, I go inside the play and won't come out till I have been every character in the play, acted in every scene, died and arisen from the dead, and internalized every single line" (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 79).

A clear reference to *Emotional Memory* and *Recall* is also expressed by the next translator:

A playscript is a mass of words and analogies to emotions, which have been familiar to us from the old throughout our lives. Our mind organises these words like a kaleidoscope again and again. A new emotion is born, whenever you find the truth (A Finnish translator in Aaltonen, 1998, p. 33-34).

Emotional memory is like a cellar which we can visit occasionally:

We all have our subconsciousness, our cellar whose door we'd like to keep locked. With every play I have translated, I had to open that door a little. I have lived through the characters and at the same time brought up things about

myself from the cellar [...] (A Hungarian translator in Aaltonen, 2010, p. 117).

In the repertoire of *Stanislavskian Method*, the translators described their involvement in the internal world of the characters and the way of constructing them with *Emotional Recall*. They become involved in the thoughts and feelings of their characters both psychologically and somatically, which helped to create stage speech. Metaphorically we could say that when the character leaves, only a naked actor remains. Translators who followed *the Stanislavski Method* were creating naturalistic characters, which, of course had already been the genre of the source text. When the translator approaches the characters and their lines with *the Brechtian Verfremdung*, the genre of the play is not decisive. The translator can choose distancing even when s/he is translating a naturalistic play.

The Brechtian method: Verfremdung or distancing

The opposite method to *the Stanislavski Method* of translating for the stage is to translate the lines as raw material for the actors to work on, do only the groundwork and let the actors take over after the translation is completed. This appeared to be the way that most dramaturgs felt the translation process should be like: "The translator mustn't put in the text what the actor can express non-verbally. The actor will find the expression for an emotion and purpose irrespective of the words" (A Finnish dramaturg in Aaltonen, 1998, p. 40-41).

Some translators had adopted this working method as the following examples illustrate:

A translated play is an independent artistic accomplishment. It is the foundation – or the false floor – that, in fact, gives the starting point to the entire ensemble – a foundation to the performance (A Finnish translator/playwright in Aaltonen, 1998, p. 97).

The texture of the play is material for the director, the actor, and all the rest of the artistic staff and the technicians [...], and to speak to all these individuals, both the playwright and translator must have knowledge of these special fields [...] and act in his/her mind everyone's job [...] (A Finnish translator/playwright in Aaltonen, 1998, p. 95).

In the latter example, the translator explains that, as he is basically preparing raw material for the entire ensemble, he must act their roles (to find out what they are expecting from the script).

The translators in the above examples concentrate on the actors' work rather than getting emotionally involved in the characters they are creating. They followed the distancing method and saw as their task to create theatrical scores that the actors, under the director's guidance, could turn into characters on stage. The translations were like verbally constructed building blocks with which the actors were expected to continue the work of the translator to the finished building, the performance which the audience would then see.

Final remarks

The aim of the present study was to analyse theatre translation from the translators' point of view in a peripheral theatrical system where translations have always been, and still are, essential for the survival of the system. The data consisted of 27 self-reflections by theatre translators who had been asked to describe their work. The material for the study was drawn from two collections of articles where theatre practitioners described translation for the stage of both foreign plays in Finland and Finnish plays in several countries in Europe and Asia. The method was Critical Discourse Analysis, which provided the tools for analysing the translators discourse of their work. The first question set in the analysis concerned the translators' physical presence in the process of preparing a scenic text for the stage, and the second question was set to explore the

working method the translators applied in creating characters in the play. In a small language area such as Finland, translators are constantly pressed for time if they want to make a living solely from theatre translation. Would it be feasible to expect that they would allow themselves to be emotionally involved in the lives of the characters, or would they have to confine their work to translating the scores, that is the character speech as raw material for the actors to take over?

The findings indicated that, although translators are essential for the existence of Finnish theatre, they are still regarded as outsiders, whose task is to deliver raw material to the rest of the ensemble. Exclusion from the rehearsal room or the feeling of liminality were the most common repertoires in constructing the discourse of the translators' physical presence in the rehearsal room. Only very few were welcomed to take part in the production process after they had submitted the manuscript.

Although theatre translators would need to translate some ten plays a year to make a living from that, there were still some who opted for *the Stanislavski Method* of recalling their own *Emotional Memory* in constructing the characters in the play. Mostly the translators aimed to understand the playwright's intended meanings or prepared raw material for the director, dramaturg, actors, and the technical staff to continue the work towards a performance.

The findings to the first question were surprising, considering that so much of theatre repertoires in Finland are made up of translated plays. It is unthinkable that Finnish theatre could survive without them. The findings to the second question were as expected, but, still, it was surprising to find that there were translators who let themselves be drawn into the lives of the characters, which might, at worst, be emotionally draining.

As the data in the analysis was relatively small, the findings must be regarded as indicative of possible trends. The analysis could be, however, expanded by studying similar questions in other peripheral systems, or including several other variables, such as the demographics of the translators, the types of theatres, directors and

plays in the study of the discourse of the physical presence in the rehearsal room. Still another aspect could be to compare translator demographics as well as their work experience or status to their working method. Questions such as “does the status of the translator affect their inclusion in the rehearsal process?”, or “how much time could the translators sit in the rehearsals, which might take up to two months?”, and, finally, when already working on a new translation, would the translators like to be consulted about the changes (any particular changes?) in the scripts they have already left behind?

References

- Aaltonen, Sirkku (Org.). *Käännetyt illuusiot*. Tampere: Tampere University Press, 1998.
- Aaltonen, Sirkku. “How to Find Audiences for Untapped Reservoirs of Contemporary Drama from Small Cultures”. In: Brilhante, Maria João & Carvalho, Manuela (Org.). *Space and Place in Theatrical Contact Zones - ACT 15*. Teatro e Tradução: Palcos de Encontro. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 53-54.
- Aaltonen, Sirkku (Org.). *Matkalippu maailmalle*. Helsinki: Like, 2010.
- Aaltonen, Sirkku. *Code-choice and Identity Construction on Stage*. New York: Routledge, 2020.
- Aaltonen, Sirkku & Marja Jänis. “Näytelmäkäännökset suomalaisen teatterin lähteenä”. In: Riikonen, Hannu *et al.* (Orgs.). *Suomennoskirjallisuuden historia*. Helsinki: SKS, 2007. p. 264-277.

"Brecht's 'Epic Theatre' and 'Verfremdungseffekt' techniques". *Actorhub*. Available at <https://www.actorhub.co.uk/259/brechts-epic-theatre-and-verfremdungseffekt-techniques>. Accessed on 7 Sept. 2022.

"Epic theatre and political theatre". *BBC Bitesize*. Available at <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zmn9382/revision/3>. Accessed on 12 Dec. 2022.

Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.

Johnston, David (Org.). *Stages of Translation*. London: Absolute Press, 1996.

Kirsch, Adam. "Fernando Pessoa's (1888 – 1935) Disappearing Act - The mysterious masterpiece of Portugal's great modernist". *The New Yorker*. 04/09/2017. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/fernando-pessoas-disappearing-act>. Accessed on Dec 12, 2022.

Mills, Sara. *Discourse*. 2nd edition. London: Routledge, 2004.

"Stanislavski's System for Actors". Uhs10drama. Powerpoint presentation. 2017. Available at: <https://uhs10drama.files.wordpress.com/2017/01/the-stanislavski-system-for-actors.pdf>. Accessed on Sept. 07, 2022.

Stara, Linnea & Volmari, Pia (Orgs.) *Finnish Performing Arts Statistics 2021*. Helsinki: Tinfo, 2021. Available at: https://www.tinfo.fi/documents/ett_2021_web.pdf. Accessed on Dec. 27, 2022.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies - and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.

Van Dijk, Teun. *Communicating racism: Ethnic prejudice in thought and talk*. London: Sage Publications, Inc., 1987.

Wetherell, Margaret & Potter, Jonatham. "Discourse Analysis and the Identification of Interpretive Repertoires." In: Antaki, Charles (Ed.). *Analysing Everyday Explanation. A Casebook of Methods*. London: Sage, 1988. p. 168-183.

Wodak, Ruth & Krzyzanowski, Michal (Org.). *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences*. London: Macmillan Education, 2008.

Recebido em: 17/10/2022

Aprovado em: 19/11/2022

Publicado em março de 2023

Sirkku Aaltonen.Vaasa, Finland. E-mail: sirkku.aaltonen@uwasa.fi. <https://orcid.org/0000-0002-9583-3245>.

DO LIVRO PARA O PALCO E VICE-VERSA: SOBRE UMA TRADUÇÃO BRASILEIRA DE *IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA* (IVONE, PRINCESA DA BORGONHA), DE WITOLD GOMBROWICZ

Marcelo Paiva de Souza¹

¹Universidade Federal do Paraná

Resumo: Em vista do projeto de publicação em livro da minha tradução de *Iwona, księżniczka Burgunda* (Ivone, princesa da Borgonha), de Witold Gombrowicz – feita sob encomenda para a primeira montagem brasileira da peça, em 2003 –, revisito a empreitada e reexaminoo processo tradutório, suas motivações e premissas, seus problemas e resultados. Redirecionada do espaço do palco para o âmbito das letras, confrontada com um novo momento da trajetória de recepção de Gombrowicz em nosso país, a tradução realizada anos atrás dá ensejo a uma série de questionamentos: as diretrizes do trabalho tradutório (ainda) se mostram acertadas? Suas soluções – textuais e paratextuais – (ainda) parecem satisfatórias? Em que medida? Por quê?

Palavras-chave: *Iwona, księżniczka Burgunda* (Ivone, princesa da Borgonha); entre o palco e o livro: traduzir (para o) teatro; Gombrowicz no Brasil

FROM THE BOOK TO THE STAGE AND VICE VERSA: ON A BRAZILIAN TRANSLATION OF *IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA* (IVONE, PRINCESS OF BURGUNDY), BY WITOLD GOMBROWICZ

Abstract: In view of the publishing project of my translation of *Iwona, księżniczka Burgunda* (Ivone, Princess of Burgundy), by Witold Gombrowicz – made for the first Brazilian staging of the play, in 2003 –, I revisit my undertaking and re-examine the translation process, its



BY

motivations and premises, its problems and results. Redirected from the space of the stage to the domain of literature, confronted with a new moment in the reception of Gombrowicz in our country, the translation carried out years ago gives rise to a series of questions: do the guidelines of the translation work (still) prove to be adequate? Do the solutions adopted, concerning text and paratexts, (still) seem satisfactory? How so?

Keywords: *Iwona, księżniczka Burgunda* (Ivone, Princess of Burgundy); between the stage and the book: theatre translation; Gombrowicz in Brazil

Introdução

No breve “Comentário” que serve de pórtico a sua *Operetka* (Opereta), Witold Gombrowicz (1904-1969)¹ suscita questões de muito interesse para tradutores de teatro e estudiosos dessa multifacetada prática tradutória. Sigamos por um momento o fio de suas instigantes ponderações:

Sempre tive fascínio pela forma da opereta, na minha opinião, uma das mais felizes já criadas no teatro. Enquanto a ópera é algo arrastado, desesperadamente entregue à pretensão, a opereta, em seu divino idiotismo, sua celeste esclerose, em suas asas magníficas de canto, dança, gesto, máscara, é para mim um teatro perfeito, perfeitamente teatral. (Gombrowicz, 2012a, p. 257)²

Mas se o autor polonês se confessa um entusiasta da “santa tolice” (2012a, p. 258) da opereta, a mera observância das convenções do gênero está de todo fora de cogitação para ele. Trata-se, isto sim, de pôr em jogo essas convenções, um jogo de viés deci-

¹ Para uma apresentação sintética da vida e da obra de Gombrowicz, ver Witold Gombrowicz - Biography | Artist | Culture.pl. Acesso em: 5 dez. 2022.

² Salvo indicação em contrário, é de minha autoria a tradução das citações de obras estrangeiras.

didamente crítico e sofisticadamente transgressivo.³ Gombrowicz quer “recheiar as vazias marionetes da opereta”, essa “forma tão leviana” (2012a, p. 257), de máxima densidade dramática, “de seriedade e dor. Por um lado, portanto, [*Operetka*] deveria ser, do início ao fim, apenas uma opereta, intocável e soberana” (2012a, p. 257) em seus componentes típicos; sendo, porém, ao mesmo tempo, por outro lado, o “drama patético” (*ibid.*) dos homens arremessados no “torvelinho da História” (2012a, p. 262).

Desse esforço de conjunção de contrários, que Gombrowicz entende como um eterno trabalho do artista, dessa insólita fusão dramaturgica do ligeiro e do grave, resulta um notável desafio para os palcos: “O monumental idiotismo da opereta, de mãos dadas com o *pathos* monumental da existência histórica – a máscara da opereta, por trás da qual sangra, com uma dor ridícula, o rosto contorcido da humanidade – essa seria talvez a melhor encenação de *Operetka* no teatro” (2012a, p. 258). E também, acrescenta Gombrowicz, “na imaginação do leitor” (2012a, p. 258).

Chegamos aqui ao ponto crucial para as reflexões que desenvolverei no presente artigo. Como se percebe, está claramente delimitado na visada do escritor um duplo horizonte. Embora convicto de que “O texto da peça teatral moderna” é “cada vez mais [...] uma partitura, que só começa a viver em cena, na atuação, no espetáculo”⁴ (2012a, p. 257), nem por isso Gombrowicz deixa de ter em alta conta a cena da leitura, o palco imaginado por cada leitor que dará vida literária a *Operetka*. É bem sabido que o estatuto bivalente do texto dramático, sua complexa interface entre as páginas e as ribaltas, tem feito correr rios de tinta teórica em diversos campos de conhecimento, desde os estudos teatrais e literários, até os estudos da tradução.⁵ Nesta oportunidade, pretendo me ocupar

³ Jarzębski (2007, p. 91), acertadamente, sublinha na dramaturgia gombrowicziana um caráter de constante experimentação formal.

⁴ A primeira edição de *Operetka*, convém recordar, data de 1966.

⁵ Ver alguma discussão e alguma bibliografia em Ratajczakowa (1998), Worthen (2013), Levý (2011, esp. o cap. 5, “Drama translation”, p. 129-166), Totzeva (1995), Bigliuzzi, Kofler & Ambrosi (2013), Morini (2022).

do assunto de um ângulo bastante específico, definido, sobretudo, por minha experiência como tradutor.

Vinte anos atrás, diante da encomenda de tradução de uma das obras da dramaturgia gombrowicziana – *Iwona, księżniczka Burgunda* (Ivone, princesa da Borgonha) –, não hesitei quanto ao pressuposto básico da empreitada. A exemplo do próprio autor em seu “Comentário” sobre *Operetka*, abordei o texto de *Iwona* enfatizando seu nexos constitutivo entre literatura e teatro, entre os signos da escrita e a signagem cênica. Em decorrência disso, minha estratégia tradutória se propôs atenta tanto aos valores literários da peça, quanto à sua efetividade teatral, sua plasticidade e potência como matéria-prima para a construção de um espetáculo.⁶ E naquela altura, a demanda imediata a atender provinha justamente da cena: o texto traduzido se destinaria à primeira montagem brasileira da obra. Diante de outra demanda, hoje – o projeto de publicação da tradução em livro –, tenho o grato ensejo de revisar minha *Ivone*, de reexaminar seu processo de elaboração, seus problemas e seus resultados. Redirecionada do espaço do palco para o âmbito das letras, confrontada com um novo momento da trajetória de recepção de Gombrowicz em nosso país, como essa *Ivone* brasileira se sai? As diretrizes do trabalho tradutório (ainda) se mostram acertadas? Suas soluções – textuais e paratextuais – (ainda) parecem satisfatórias?

No rastro dessas perguntas, o percurso adiante vai se desenrolar em três movimentos. Primeiro, entram em discussão os contextos mais amplos em que se inseriu minha tradução de *Iwona, księżniczka Burgunda*: a fortuna e os infortúnios da produção literária de Witold Gombrowicz em sua recepção no Brasil e a circulação das peças do autor pelo mundo via tradução/encenação. Em seguida, o foco incide em *Ivone, princesa da Borgonha*: destaco e discuto alguns aspectos-chave da minha tradução, trazendo à baila para cotejo duas outras versões da peça (para o francês e para o espanhol).

⁶ Para duas referências clássicas – e inspiração – ver Figueiredo (1980) e Barańczak (2004).

Uma presença inconspícua⁷

Pode ser que me engane, mas carrego a teimosa impressão de que a sorte dos escritos gombrowiczianos em solo brasileiro tem deixado a desejar.⁸ Não cabe aqui sequer uma rápida tentativa de enfrentamento do espinhoso e delicado problema da *qualidade* das traduções a nossa disposição.⁹ Ficando apenas no levantamento quantitativo, todavia, já saltam aos olhos dados inquietantes. O roteiro das iniciativas tradutórias tem sido acidentado e resta um vultoso déficit translacional a suprir, para que o *corpus* das obras de Gombrowicz tenha presença mais inteira e conspícua no Brasil.

Grosso modo, o processo de incorporação do autor ao patrimônio literário nacional via tradução pode ser dividido até aqui em duas etapas principais. A primeira, iniciada em fins da década de 1960, é constituída por empreitadas de apropriação indireta dos seus textos, tributárias de versões estrangeiras anteriores. A coletânea de contos *Bakakai* é seu primeiro livro publicado no país, em tradução de Álvaro Cabral, a partir da versão francesa da obra (Gombrowicz, 1968). A seguir, ainda na primeira onda de assimilação local do escritor polonês, a mesma editora que deu a lume *Bakakai*, a Expressão e Cultura, do Rio de Janeiro, publica o romance *A pornografia*, também vertido a partir do francês, por Flávio Moreira da Costa (Gombrowicz, 1970). Já em meados da

⁷ Retomo nesta seção do artigo os dados e algumas reflexões que apresentei em Bloomington, na Universidade de Indiana (EU), em 2017, no simpósio “Unforeseen Constellations: Reading Postcolonial Poland with South America”. E aproveito a ocasião para deixar registrados meus agradecimentos à Prof^a Dr^a Joanna Niżyńska, à época diretora do Centro de Estudos Poloneses daquela instituição, pelo gentil convite para que eu participasse do evento.

⁸ O volume coletivo *Witold Gombrowicz nasz współczesny* (Jarzębski, 2010), traz contribuições valiosas – de Paul Beers, Tokimasa Sekiguchi, Dalibor Blažina, Krystyna Lipińska Hlakowicz e Bożena Zaboklicka – sobre a temática da recepção do escritor, respectivamente, na Holanda, no Japão, na ex-Iugoslávia, nos Estados Unidos e na Catalunha.

⁹ Aí incluídas não só as indiretas, *como também as diretas*. Sobre Gombrowicz em tradução, ver Skibińska (2004).

década de 1980, por fim, o lançamento pela editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, de uma nova edição de *A pornografia* (Gombrowicz, 1986), traduzida por Tati de Moraes – novamente a partir do francês, porém revista por Yan Michalski à luz do original polonês –, prenuncia de certa forma o momento de transição para uma nova etapa da fortuna tradutória gombrowicziana em nossa cultura literária.

Por si só, tal quadro quiçá não oferecesse motivo de maior alarme. No entanto, a situação dele decorrente foi sintetizada por um especialista nos seguintes termos: “Gombrowicz es prácticamente desconocido en el Brasil y el par de libros que del mismo llegaron a editarse durante finales de la década del '60 (sus cuentos y *A pornografia*) parecen haberse sumido en el más incomprensible silencio” (Gasparini, 2007, p. 16). Repare-se que a desapontada observação é feita por um estudioso argentino da obra gombrowicziana, o que chama atenção para um outro aspecto do problema em exame: em contraste com o sonoro cacife que o nome de Gombrowicz detém nas letras da Argentina, ganha contornos ainda mais nítidos, e ainda mais lastimáveis, a escassa notoriedade do autor polonês no mundo letrado brasileiro. E a flagrante diferença de *status* do escritor em um e outro dos dois países vizinhos decerto não se explica apenas em razão do longo exílio portenho de Gombro.

Passou-se uma década e meia desde que Pablo Gasparini publicou *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, estudo em cuja introdução se leem as palavras citadas há pouco. E por um curioso, feliz acaso, no mesmo período em que o livro foi dado à estampa,¹⁰ estava em marcha uma iniciativa de capital relevância para a fortuna tradutória e a recepção de Gombrowicz no Brasil. Seus escritos tornavam então a entrar em expressiva circulação entre nós, dessa vez, enfim, em traduções diretas do respectivo original. Abria-se,

¹⁰ O livro publicado em 2007 originou-se da tese de doutorado de Gasparini, defendida em 2004 na Universidade de São Paulo. O pesquisador integra a equipe de língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da USP.

desse modo, uma nova etapa da sobrevida brasileira do autor polonês. Em meados dos anos 2000 veio a lume, sob o prestigioso selo editorial da Companhia das Letras, o romance *Ferdydurke*, vertido para a língua portuguesa pelo prolífico tradutor Tomasz Barciński (Gombrowicz, 2006). Seguem-se a esse título, em curto intervalo de tempo, outros dois, lançados pela mesma editora: os romances *Cosmos*, em tradução de Tomasz Barciński e Carlos Alexandre Sá (Gombrowicz, 2007), e *Pornografia*, em tradução de Tomasz Barciński (Gombrowicz, 2009). Acrescido a tanto, um pouco mais tarde, o lançamento de um ensaio, o *Curso de filosofia em seis horas e quinze minutos*, pela José Olympio, em tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca (Gombrowicz, 2011),¹¹ caberia crer que os dados apontados são unívocos e obrigam a conclusões taxativamente positivas. Em face do rol de obras editadas, sem dúvida já teriam passado aqueles merencórios tempos em que, segundo o juízo de Pablo Gasparini, Gombrowicz era “prácticamente desconocido en el Brasil”...

Ou não? O quadro que ora se exhibe diante de nós apresenta avanços irrefutáveis. Infelizmente, contudo, não avanços de tal monta, por enquanto, que nos permitam abrir mão por completo dos termos em que se manifestou o estudioso argentino. Em que pese o fato de se haver ampliado o círculo de potenciais leitores brasileiros dos textos gombrowiczianos, agora de acesso mais fácil, já que disponíveis em tradução em maior número nas prateleiras, o criador de *Ferdydurke*, temo, continua relegado a uma posição algo precária nas letras de nosso país, sua limitada fama local nem de longe está à altura de seus méritos artísticos, sua produção já traduzida persiste, amplamente, na condição de *terra incognita* – inclusive para a academia – e persistem, ademais, substantivas lacunas a preencher por novas, imprescindíveis investidas tradutórias. Malgrado possuímos três edições diferentes de *Pornografia*, perma-

¹¹ O pequeno livro – inconcluso – resultou de anotações preparadas em francês, com base nas quais Gombrowicz, nos últimos meses de vida, proferiu lições de história da filosofia para sua esposa, Rita Gombrowicz, e o crítico Dominique de Roux.

necem fora de nosso alcance em língua portuguesa a genial prosa romanesca de *Trans-Atlantyk*, bem como o surpreendente folhetim “gótico” *Opętani* (Possuídos). Malgrado a intensa circulação internacional das peças gombrowiczianas pelos palcos, a dramaturgia do escritor continua em sua maior parte não traduzida – e toda ela inédita no Brasil.¹² E a versão brasileira do *Cours de philosophie en six heures un quart* não chega a servir de consolo perante a falta de tradução de títulos fundamentais como o *Testament* (Testamento) ou as *Wędrówki po Argentynie* (Excursões pela Argentina), por exemplo, sem mencionar a extraordinária proeza de invenção de escrita – e de arrojo intelectual – do *Dziennik* (Diário)!

Posto tudo isso,¹³ ficam demarcadas as circunstâncias das duas iniciativas que dediquei à *Iwona, księżniczka Burgunda*. Traduzi a peça em 2003, ainda em um contexto de inexistência de obras de Gombrowicz em versões brasileiras elaboradas de primeira mão a partir da língua polonesa. E mesmo consideradas as traduções indiretas, o pano de fundo de então era de urgente carência de textos do autor em português. Nesse quesito, de lá para cá o panorama tomou feições menos tristonhas: o total de obras traduzidas aumentou e títulos indispensáveis do legado criativo gombrowicziano foram somados ao acervo de nossas letras.¹⁴ Mas o cômputo geral das realizações tradutórias publicadas acusa um renitente desequilíbrio: sob a sombra do romance, outros gêneros em que o autor criou obras-primas vêm se mantendo intocados, sistemática-

¹² Tive notícia nos últimos anos de edições das peças em Portugal (em 2018, 2019 e 2021), mas ainda não consegui obtê-las. Para os respectivos dados bibliográficos, ver BNP - Bibliografia Nacional Portuguesa (bnportugal.gov.pt). Acesso em: 5 dez. 2022.

¹³ Evidentemente, numerosos fatores estão por trás da problemática acolhida de Witold Gombrowicz no Brasil. A questão é intrincada e não cabe aqui sua discussão, que envolveria, entre outros temas, as desigualdades na “República Mundial das Letras” e todo o mapa geopolítico e econômico dos (des)encontros e dissimetrias nas relações e fluxos entre as diversas culturas.

¹⁴ Em uma pequena contribuição nesse sentido, traduzi para a revista *Poesia Sempre* o célebre, controverso ensaio “Przeciw poetom” (Contra os poetas). Ver Gombrowicz (2008).

mente à margem do interesse das editoras. Voltando a dois sintomáticos exemplos já mencionados, ainda não dispomos sequer de uma seleta das mais de mil páginas do *Diário*. E a produção dramática de Gombrowicz, da mesma forma, continua sem uma única edição no Brasil. Esse pano de fundo já diz o suficiente sobre os porquês do projeto de publicação em livro de *Ivone, princesa da Borgonha*. Mas convém assinalar outro contexto em que minha tradução da peça se insere.

Gombrowicz em cena: o teatro como máquina de traduzir

No terceiro capítulo de *Testament*, Gombrowicz mergulha em suas memórias da época em que escreveu *Iwona, księżniczka Burgunda*, sua primeira obra como dramaturgo. O autor havia publicado pouco antes seu primeiro livro, um volume de contos¹⁵ que lhe “rendeu certo prestígio nos círculos de vanguarda” (Gombrowicz, 2012b, p. 25), mas cuja repercussão foi comentada “com certa comiseração” (p. 24) nos cochichos da família: “Criticaram o Witold” (2012b, p. 24)... Leiamos:

O que fazer? Eu ainda não sentia ter forças para a disputa com meu destino. Para ganhar tempo, comecei uma peça de teatro. Assim nasceu *Ivone, princesa da Borgonha*.

Essa obra me proporcionou uma surpresa. Publicada em 1935 (se bem recordo),¹⁶ na revista literária *Skamander*, *Ivone* não despertou maior atenção e os teatros poloneses do pré-guerra não se interessaram por ela. (Peguei então a mania de desdenhar das atrizes e, para humilhar as mais famosas, eu me apresentava toda vez que as via; quando,

¹⁵ *Pamiętnik z okresu dojrzenia* (Memórias da época do amadurecimento), dado à estampa em 1933.

¹⁶ A peça é escrita em 1935 e publicada na *Skamander* em 1938.

pela quinta vez, eu me apresentei galantemente a uma delas em alguma recepção, ela agarrou um copo d'água e despejou em minha cara gritando: “agora, o senhor vai se lembrar de mim!” Quem sabe se eu não me apresentasse assim às atrizes...). Enfim, basta dizer que na Polônia pré-guerra *Ivone* passou despercebida e eu quase me esqueci dela quando a guerra me isolou na Argentina. (Gombrowicz, 2012b, p. 26)

Tempos depois, contudo, “como fruta madura de uma árvore, despencou sobre mim o sucesso da peça em Paris, em Estocolmo e noutros lugares” (Gombrowicz, 2012b, p. 26).

Gombrowicz silencia sobre um detalhe que não deve de maneira alguma passar em branco. O êxito internacional de *Iwona* nos palcos é obra das encenações – e, portanto, também das traduções – da obra. Isolado em seu desterro na Argentina, aliás, o próprio escritor deu um passo decisivo para a fortuna cênica de seus textos teatrais pelo mundo. Sua segunda peça, *Ślub* (O casamento), cuja redação se inicia em Buenos Aires ainda durante a Segunda Guerra Mundial e se conclui em 1946, é publicada primeiro em versão para a língua espanhola, em 1948,¹⁷ e só em 1953 vem a lume no original polonês.¹⁸ E a formidável tradução do texto foi elaborada conjuntamente por Alejandro Rússovich e Witold Gombrowicz.

Rússovich escreveu um pequenino e valioso relato sobre a experiência de “trasladar del polaco al castellano la obra que Gombrowicz consideraba culminante en su producción teatral, la más

¹⁷ O livro é dado à estampa pelas Ediciones EAM, em Buenos Aires, graças à providencial ajuda financeira de uma amiga argentina de Gombrowicz, Cecilia B. Debenedetti.

¹⁸ *Ślub* é publicado em Paris pelo Instytut Literacki, em um volume que recolheu, além da peça, o romance *Trans-Atlantyk*. Recordemos que Gombrowicz se torna *persona non grata* para o regime comunista imposto à sua nação após a Segunda Guerra. Nessas circunstâncias, foi graças ao Instytut Literacki, selo editorial criado por intelectuais dissidentes exilados da Polônia, que os escritos do autor tiveram assegurada a possibilidade de publicação e circulação em sua própria língua.

lograda expresión de su concepción del mundo y de la vida” (Gombrowicz, 2018, p. 97). A bem-sucedida parceria tradutória vai sendo evocada sugestivamente. Desde logo, toma vulto nas palavras de Rússovich o abismo linguístico entre o castelhano e o polonês, esse idioma eslavo com intimidadoras “declinaciones y los matices *sui generis* de las consonantes que, por sí solas, entregan buena parte del significado”:

Yo no dominaba el polaco – a excepción de algunos versitos que aprendí de memoria y todavía recuerdo –, pero Witold me recitaba el texto en su polaco expresivo y vibrante para lograr, al menos en parte, una sonoridad y un ritmo similar en castellano. Penosa tarea, erizada de dificultades; a menudo teníamos que inventar nuevas combinaciones de palabras para aproximarnos al original. (Gombrowicz, 2018, p. 97)

E tudo isso em pleno alvoroço do “Café Rex, de la calle Corrientes y, algunas veces, en la Costanera, a grito pelado, que amortiguaban el viento y las olas leonadas del Río de la Plata” (Gombrowicz, 2018, p. 97).

Convenhamos que, nesses cenários, a tarefa dos tradutores não terá sido um ininterrupto suplício, mas é preciso reconhecer: quantos obstáculos foram enfrentados ao longo do trajeto desde *Ślub* até *El casamiento*! Em seu relato, Rússovich salienta o cerne dilemático da operação de traslado: de um lado, a tradução anulava, “en cierto modo, el texto originario, transportándolo a un idioma que nada tenía que ver con el polaco”; e de outro lado, ao mesmo tempo, “se trataba de conservar el sentido, el ritmo, la sonoridad y hasta las deformaciones de la lengua” gombrowicziana (Gombrowicz, 2018, p. 97). Afinal, porém, todos os percalços são vencidos, “la tensión y el arduo trabajo” (Gombrowicz, 2018, p. 97) de seis meses de desafio criativo chegam a seu resultado, “un texto nuevo, una verdadera reescritura”

(Gombrowicz, 2018, p. 98).¹⁹ A tradução – assim como a crítica, conforme as conhecidas reflexões de Antoine Berman – “est nettement et clairement quelque chose de *nécessaire*, entendons par là quelque chose qui a une nécessité *a priori* fondée dans les oeuvres langagières elles-mêmes” (Berman, 1995, p. 39).²⁰ Crítica e tradução, vale a pena sempre insistir, “rendent les oeuvres plus pleines en révélant leur signification in-finie” (Berman, 1995, p. 39). Nesse sentido, ambas são vitais para as obras e estão ontologicamente ligadas a elas, já que as próprias obras autorizam e reclamam uma e outra, carecem de uma e de outra, afirma Berman, “pour *se* communiquer, pour *se* manifester, pour *s’accomplir* et *se* perpétuer” (Berman, 1995, p. 39).

Obviamente, em cada situação concreta que se tenha em vista, acresce à necessidade *a priori* de traduzir, segundo os termos do teórico francês, uma série de outras necessidades. No caso pessoal de Gombrowicz, como não custa imaginar, a difícil condição de exilado é um fator determinante na iniciativa tradutória. E quanto a *Ślub* – ou a qualquer outra obra de literatura dramática engendrada no complexo campo de forças da modernidade teatral –, um fator crucial parece tornar o imperativo da tradução ainda mais premente. É “apenas no palco”, adverte Jean-Pierre Sarrazac, que, ao pé da letra, “o drama²¹ [...] pode acontecer”; “o texto de teatro em sua existência literária” não pode ser separado de seu “dever cênico”, daquilo “que, nele, pede pelo teatro, pela cena” (Sarrazac, 2017, p. XV). Discordo, em parte, do raciocínio de Sarrazac: o drama também *acontece*, literalmente, na intimidade da leitura individual, pois também ela, à sua maneira, é *performance*.²² Feita

¹⁹ Como costuma se dar nas autotraduções, solitárias ou em parceria, “con añadidos que Gombrowicz hizo, llevado por la música y el espíritu peculiar del castellano”, anota Rússovich (Gombrowicz, 2018, p. 98).

²⁰ O itálico é de Berman (*idem* quanto à hifenização e aos outros itálicos nas citações seguintes).

²¹ Sarrazac alude à etimologia grega do termo, do verbo δράω, fazer, agir.

²² Ver o já citado – e fundamental – Worthen (2013). E, para uma discussão mais ampla em torno das noções de *performance*, recepção e leitura, o pioneiro Zumthor (1990).

essa ressalva, entretanto, endosso convictamente a afirmativa do estudioso sobre a pulsão inestancável a atravessar o texto teatral rumo ao teatro. Esse vetor intrínseco aos textos dramáticos, ainda mais exponenciado pela ascensão da figura moderna do encenador, integra uma dinâmica poderosa, que importa ressaltar. A exigência do devir cênico, instando que se abra caminho para o drama até os palcos, para fazê-lo acontecer no espaço-tempo compartilhado e no corpo coletivo do espetáculo, implicará cedo ou tarde *traduzir o texto dramático para línguas – e plateias – estrangeiras*.

Desse ponto de vista, o teatro é uma grande máquina de traduzir. O que se demonstra, à perfeição, no caso gombrowicziano. Em 1963, o jovem diretor argentino Jorge Lavelli encena em Paris *Le mariage*, vencendo então o prestigioso Concours des Jeunes Compagnies. Em janeiro do ano seguinte, o espetáculo estreia sua histórica temporada no Théâtre Récamier e a partir daí se franqueiam a Gombrowicz, sucessivamente, mais e mais territórios cênicos (e linguísticos) pelo mundo afora. Em 1966, Alf Sjöberg encena *Vigseln* em Estocolmo, no Kungliga Dramatiska Teatern; em 1968, *Die Trauung* estreia no Schillertheater, na então Berlim ocidental, sob a direção de Ernst Schröder; também em 1968, Mario Missiroli monta *Il matrimonio* em Milão. Para não alongar em demasia a lista de nomes, datas e localidades, baste um resumido balanço global: constam no *site* oficial de Gombrowicz, só no que respeita a *Ślub* (e o registro está bem longe de ser exaustivo!), encenações em quase vinte e cinco países. E a obra tem traduções publicadas em uma vintena de idiomas, entre os quais o árabe, o coreano e o grego moderno.²³

No universo lusófono, o fenômeno das traduções gombrowiczianas para o teatro também deixou rastros. Salvo erro, a dramaturgia de Gombrowicz subiu ao palco em português, pela primeira vez – um tanto tardiamente –, em 1971, na montagem portuguesa de *Ivone, princesa de Borgonha* realizada pelo Teatro Experimental de Cascais, sob a direção de Carlos Avilez. E, por coincidência, a uma

²³ Ver <https://witoldgombrowicz.com/pl/>. A página está disponível em polonês, francês, espanhol e inglês.

visita do TEC ao Brasil em 1980, para apresentações da companhia no Rio de Janeiro e em São Paulo, nossas plateias devem seu primeiro e tardio contato com *Ivone*. Nesse pano de fundo, cujo vazio fala por si só, nasceu em 2003 minha *Ivone* brasileira. Traduzi a peça por encomenda do ator e encenador belga Thierry Trémouroux. Naquele mesmo ano, sob a direção de Trémouroux, o texto foi levado à cena pelo Grupo L'Acte – Atos da Criação Teatral, no Teatro da Aliança Francesa de Botafogo, no Rio de Janeiro.

Ivone, princesa da Borgonha: entre o palco e o livro

Infelizmente, não acompanhei na época a recepção do espetáculo. Guardo a vaga lembrança de ter lido nalgum jornal uma crítica de Barbara Heliodora, severa com a encenação, mas elogiosa quanto ao texto de Gombrowicz (lembrança suspeitíssima, é claro). Só tive chance de assistir à peça uma única noite. De novo infelizmente, não me dei o trabalho de fazer anotações. Do que a memória de espectador reteve, no calor da hora, pouco se conservou incólume após duas décadas: o olhar duro e sombrio de Lorena da Silva como Ivone, entre a petulância e o pânico; a brilhante, impagável verve cômica de Bel Garcia como a rainha Margarida, acompanhada pelo vigoroso rei Inácio de Gláucio Gomes, também de uma exuberante comicidade. Para registro das informações indispensáveis, reproduzo o programa da peça:

E antes de passar a alguns pontos que, revendo hoje os meandros da saudosa empreitada tradutória, chamam particularmente minha atenção, retorno mais uma vez ao já citado *Testament*, para que o próprio Gombrowicz apresente um resumo de *Iwona*:

A história tragicômica de Ivone pode ser sintetizada em poucas palavras. O príncipe Felipe, sucessor do trono, encontra em um passeio essa moça nada tentadora... esse espanto... Ivone é molenga, apática, fraquinha, tímida, chata e medrosa. Desde o primeiro instante, o príncipe não consegue suportá-la, ela o enerva desmesuradamente; mas, ao mesmo tempo, ele não suporta ter de desgostar da desventurada Ivone. E explode nele uma revolta contra a lei da natureza que ordena aos rapazes só amarem as moças atraentes. – Não me submeterei a isso, eu vou amá-la! – ele lança um desafio à sua natureza e fica noivo de Ivone. Introduzida na corte real como noiva do príncipe, Ivone torna-se um fator de dissolução. Sua presença muda, assustada, seus numerosos defeitos fazem vir à mente de cada pessoa suas próprias faltas ocultas, máculas, pecadilhos... e em pouco tempo a corte se transforma em uma incubadora de monstros. E cada um desses monstros, sem excluir o príncipe, ofega de desejo de assassinar a insuportável Ziquizira. Por fim, a corte mobiliza todos os seus fulgores, todas as superioridades e magnificências e, “de cima”, mata Ivone. (Gombrowicz, 2012b, p. 27)

“Eis aí a história...” – prossegue o autor e (se) pergunta: “é tão difícil de entender?”; suas mordazes considerações restantes também merecem transcrição:

Estou porém inclinado a supor que tenho algum azar, por força do qual o mais simples, o mais claro em minhas obras é interpretado da maneira mais fantástica e hoje ainda me acontece de ler críticas de *Ivone* em que se afirma que ela é uma sátira política do regime comunista na Polônia, que

Ivone é a Polônia, ou a liberdade, ou que a peça é “uma sátira da monarquia”. Uff! (Gombrowicz, 2012b, p. 27)

O desabafo (ou rabugice?) de Gombrowicz quanto às interpretações fantasiosas da obra tangencia um problema muito importante, que logo será retomado. E a singular comicidade de *Iwona* – bem evidenciada na síntese da peça em *Testament*, assim como em sua encenação brasileira –, igualmente. Começemos, no entanto, pelo problema dos paratextos.

Colegas de ofício estão cansados de saber: a máquina de traduzir do teatro tem pressa. Frequentemente, pressa ainda maior do que a das editoras e do mercado do livro. O que de saída costuma impor limites à possibilidade de um aparato paratextual mais desenvolvido. Participando passo a passo, de perto, do processo de criação cênica, eu poderia me incumbir em carne e osso das funções paratextuais, trazendo informações complementares, por exemplo, ou esmiuçando junto a toda a trupe determinado trecho do texto traduzido (bem como do original). Como não foi o caso e eu precisava correr contra os ponteiros do relógio, decidi pelo que me pareceu menos pior. Abri mão por completo de notas do tradutor e providenciei um único adendo como paratexto: as sucintas indicações sobre atuação e direção que Gombrowicz elaborou para a primeira edição de *Iwona*, em 1938, na revista *Skamander*. Não incluídas na primeira edição em livro da peça, em 1958, segundo a vontade do próprio autor,²⁴ ainda assim essas indicações me pareciam possuir relevância estratégica para os trabalhos da montagem, na medida em que davam a ver, em linhas gerais, como Gombrowicz imaginava seu texto na dimensão da *mise en scène*.

E nessa mesma medida, como uma visão cênica de *Ivone* a partir da qual – ou à revelia da qual – outras visões podem se propor, o paratexto pensado outrora para o palco se mostra relevante para a tradução sob forma impressa. Mas o projeto do livro permite e

²⁴ Mas reproduzidas no apêndice crítico da edição de que me servi em 2003, aos cuidados de Jadwiga Grodzicka (Gombrowicz, 1988, p. 324-325).

pede acréscimos paratextuais. Um, em especial (sem falar em uma caprichada introdução e, com certeza, pés de página do tradutor). A mencionada publicação de *Iwona* na *Skamander* trazia, além das “Notas sobre atuação e direção”, outro pequeno escrito de Gombrowicz à guisa de introito: uma saborosa síntese da ação da peça, ato a ato. Também esse material foi suprimido da primeira edição em livro da obra. Para fins da encenação brasileira, julguei o texto de menor utilidade e também resolvi suprimi-lo. Para a publicação, ao contrário, sua inclusão como paratexto ganha importância, em conformidade, aliás, com a edição polonesa mais recente do teatro completo do autor (de 2012), que estampa esse resumo antes da peça. Por descuido, ao que tudo indica, essa edição não incluiu, no entanto, as “Notas sobre atuação e direção”, o que já acarretou consequências danosas: a recente edição argentina do teatro completo de Gombrowicz (de 2018), que deu à estampa a primeira versão castelhana de *Yvonne* elaborada a partir do polonês, tampouco incluiu as “Notas”.

Outra questão a solicitar reexame no caminho da *Ivone* brasileira do palco (de volta) para o livro: os antropônimos. A manobra de estrangeirização seria de se cogitar em vista da circulação literária da obra? Em vista do espetáculo, a escolha tradutória não foi custosa. Dadas as dificuldades de brasileiros (e não só!) com a pronúncia da grafia polonesa, de imediato tomei a decisão de nacionalizar a antroponímia da peça. Em vez de Małgorzata, portanto, para recorrer a um exemplo categórico, uma doméstica Margarida. E assim por diante, em todas as *dramatis personae*. Para uso de atrizes e atores, é bem verdade, haveria como dar jeito no inconveniente com um guia de pronúncia. De todo modo, a manutenção dos nomes próprios em sua forma polonesa continuaria a ser um problema no processo de encenação. E possivelmente, também, na recepção do espetáculo. Por seu turno, a concepção do diretor poderia justificar e requerer antropônimos poloneses. Como não foi o caso, porém, assunto encerrado. Até agora... Repetindo então a pergunta: a publicação tornaria preferível a grafia estrangeira para os nomes próprios, haveria maior ganho na hipótese dessa escolha?

Minha leitura de *Iwona* me faz crer que não. Observe-se que a corte na qual transcorre a ação é destituída de marcas de nacionalidade e de coordenadas físicas ou temporais definidas, constituindo antes um espaço simbólico, uma espécie de lugar modelo, em que as interações sociais estão rigidamente submetidas a hierarquias, protocolos, estereotipados papéis herdados. Daí o efeito corrosivo causado pela inaudita presença de Ivone nesse universo. Em seu desaire, em sua mudez, em seu constante desajuste ao que a cerca ali, a personagem põe todo aquele vistoso castelo de cartas em xeque. E paga por isso com a morte: ela “tem de perecer, como um bode expiatório, oferecido em sacrifício” (Franczak, 2012, p. 464) para de novo cimentar o *status quo*. À luz desse entendimento da peça (que de modo algum exclui outros, que fique bem claro), decifrando a obra nessa chave, não vejo vantagem tradutória na opção “Ignacy”, digamos, em vez de dar ao rei o nome Inácio. Mas a despeito de não mudar a solução adotada para a encenação, não deixo de tirar proveito da reconsideração do problema. Uma nota do tradutor no livro pode transcrever os antropônimos poloneses, tornando-os assim *um material disponível para a leitura*: tanto uma leitura de *Ivone* como texto literário traduzido, quanto uma leitura do texto na perspectiva de sua nova realização no palco.

Redestinar *Ivone* ao suporte impresso e ao domínio da literatura obriga a rever a tradução de ponta a ponta em um aspecto formal delicado, nada fácil de equacionar. Muito embora culta, a língua das personagens de *Iwona* volta e meia se vale do coloquial, alterando estilos e registros com surpreendente vivacidade e graça. Traduzindo a obra para o teatro, tomei sistematicamente o cuidado de consultar os ouvidos, em busca das modulações da língua portuguesa *falada no Brasil*. Assim, para ficar em apenas alguns exemplos, a primeira pessoa do plural no polonês se desdobra ora em “nós”, ora em “a gente”; a contração “pra” é ubíqua e abundam as ocorrências de pronomes pessoais do caso reto complementando verbos. No saldo geral, essa estratégia coloquializa o texto traduzido em um grau bastante mais acentuado do que o original. Mas o efeito “naturalizador” e atualizador desse tipo de escolha *era*

bem-vindo no palco: as réplicas ganhavam cores e cadências mais enérgicas, mais expressivas. De novo, todavia, a perspectiva da publicação impõe questionamento e reflexão: no livro, o esforço de coloquialização continua bem-vindo? Que efeitos textuais decorrem da opção de infletir a escrita aos modos da fala?

Vem a calhar nesta altura um pequeno recorte da minha tradução para efeito de amostragem, um trecho da cena do Ato I na qual Ivone adentra o palco. A personagem é acompanhada por duas tias. Sentam-se as três em um banco e, avistando nas proximidades um grupo de jovens – o príncipe Felipe, entre amigos da corte –, as tias tentam estimular a sobrinha a um comportamento “convidativo”: “Mas dê um sorriso, um sorriso, filhinha”, “Por que esse desânimo?” Ivone nada responde e a situação acaba despertando a curiosidade dos jovens da corte:

TIA II

[...] Por que você é tão sem graça, meu bem? Por que você não tem nenhum *sex appeal*? Ninguém quer olhar pra você. Mas que castigo, meu Deus!

II CIOTKA

[...] Dlaczego ty jesteś tak mało pojętna, moja kochana? Dlaczego nie masz wcale *sex appeal*? Nikt na ciebie spojrzeć nie chce. Prawdziwe skaranie boże!

TIA I

A gente gastou cada centavo das nossas economias, compramos este vestido de florzinha. Você não pode reclamar de nós.

I CIOTKA

Wydałyśmy wszystek zaoszczędzony grosz, sprawiłyśmy ci tę suknię w kwiaty. Nie możesz mieć do nas pretensji.

CIPRIANO

Mas que monstrengo!

CYPRIAN

A to potwora!

ISA (*ofendida*)

Monstrengo também, não.

IZA (*urazona*)

No, zaraz potwora.

CIRILO

Pata choca! De – cara feia!

CYRYL

Zmokła kura! Ona jest – niezadowolona!

CIPRIANO

Chorona! Manteiga derretida! Vamos mostrar pra ela nosso desprezo! Vamos, bem na cara dela!

CYPRIAN

Płaksa! Masło maślane! Chodźmy, okażemy jej naszą pogardę! Damy jej po nosie!

CIRILO

Isso, isso! É preciso esmagar essa madalena arrependida. É nosso sagrado dever! Você primeiro e eu atrás.

CYRYL

Tak, tak! Tę odętą żałobnicę trzeba rozdeptać! To nasz święty obowiązek! Idź ty pierwszy, a ja za tobą.

(Passam bem na frente de Ivone fazendo caras sarcásticas, depois caem na gargalhada)

(Przechodzą z sarkastycznymi minami tuż przed nosem Iwony, a potem wybuchają śmiechem)

CIPRIANO

Ha, ha, ha! Bem no nariz! Bem no nariz!

CYPRIAN

Ha, ha, ha! Przed samym nosem! Przed samym nosem!

ISA

Deixem ela – isso é um absurdo!

IZA

Zostawcie ją – to nie ma sensu!

TIA I *(para Ivone)*

Está vendo o que você faz a gente passar?

I CIOTKA *(do Iwony)*

Widzisz, na co nas narażasz.

TIA II

Só faz a gente passar ridículo! Que castigo, meu Deus!

II CIOTKA

Naraża nas tylko na śmieszność! Skaranie boże! (Gombrowicz, 2012a, p. 14-15)

E vejamos também o mesmo trecho nas versões francesa – de Konstanty Jeleński e Geneviève Serreau – e castelhana – de Bożena Zaboklicka e Pau Freixa:

TANTE II

[...] Pourquoi es-tu si peu attirante, ma chérie? Comment se fait-il que tu soies aussi dénoué de sex-appeal, de chien? Personne n'a un regard pour toi. Quelle misère!

TÍA II

[...] ¿Por qué eres tan poco atractiva, querida? ¿Por qué no tienes nada de *sex-appeal*? Nadie quiere mirarte. ¡Un verdadero castigo divino!

TANTE I

On a économisé sou après sou pour te payer
cette robe à fleurs... Ingrate!

TÍA I

Hemos gastado todos nuestros ahorros para
comprarte este vestido de flores. No nos puedes
reprochar nada.

CYPRIEN

Quelle guenon!

CIPRIANO

¡Qué adefesio!

ISABELLE, choquée

Guenon?... Vous y allez un peu fort!

ISABEL (*ofendida*)

¡Adefesio...! No hay para tanto.

CYRILLE

Un tas de saindoux maussade!

CIRILO

¡Parece un perro apaleado! ¡Y encima,
descontenta!

CYPRIEN

Grincheuse! Limace! On va lui montrer ce qu'on
pense d'elle. Ça lui apprendra!

CIPRIANO

¡Una llorona! ¡Más insulsa que manteca en
aceite! ¡Vamos a mostrarle nuestro desprecio! ¡A
reírnos en sus narices!

CYRILLE

C'est ça! Écrasons ce funèbre crapaud! C'est notre
devoir. Passe devant, je te suis.

CIRILO

¡Eso es! ¡Hay que pisotear a esa plañidera
enojada! ¡Es nuestra sagrada obligación! Ve tu
primero y yo detrás de ti.

*Ils passent devant Yvonne en se moquant, puis
éclatent de rire.*

*(Pasan por delante de Yvonne con caras burlonas
y después se echan a reír)*

CYPRIEN

Ha, ha, ha! À sa barbe!...

CIPRIANO

¡Ja, ja, ja! ¡Delante de sus narices! ¡Delante de
sus mismísimas narices!

ISABELLE

Laissez-la, c'est absurde!

ISABEL

¡Déjenla en paz, esto es absurdo!

TANTE I, à *Isabelle*

Tu vois à quoi tu nous exposes!

TÍA I

¿Lo ves? ¿Ves a qué nos exposes?

TANTE II

Au ridicule! Elle nous expose au ridicule. Ah, malheur! (Gombrowicz, 1965, p. 17)

TÍIA II

¡Nos expone al ridículo! ¡Es un castigo divino! (Gombrowicz, 2018, p. 19-20)

Seja no francês (mais), seja no castelhano (menos), são perceptíveis os esforços em prol de um diálogo vivo, com algo do tempero e da suculência da troca verbal falada. Repare-se, numa versão e noutra, nas divertidas expressões coloquiais utilizadas: “tas de saindoux maussade” (pedaço de banha azeda), “grincheuse” (rabugenta), “funèbre crapaud” (feiosa fúnebre), “adefesio” (estrupício), “perro apaleado” (cachorro surrado), “plañidera enojada” (carpideira entrufada). Na versão francesa, repare-se na *langue familière* da construção empregada pela Tia I: “*On a économisé*” (a gente economizou); no texto castelhano, no oralíssimo reforço enfático da repetição com o adendo do superlativo em “¡Delante de sus narices! ¡Delante de sus mismísimas narices!”

No entanto, acredito ter levado o empenho de coloquialização um pouco mais longe em minha *Ivone*. Já por força da tradicional distância do padrão escrito brasileiro em relação à fala, meu *parti pris* tradutório impunha uma diretriz de metódica infração desse padrão – o que não acontece com respeito às normas do francês e do castelhano, respectivamente, nas traduções de Jeleński e Serreau, e de Zaboklicka e Freixa. Para apenas duas ocorrências bastante ilustrativas: no fragmento citado, ali onde se lê em francês “On va *lui* montrer” (“¡Vamos a *mostrarle* [...]!” em espanhol), o passo correspondente em português traz: “Vamos mostrar *pra ela*”; e ali onde se lê em espanhol “¡*Déjenla* [...]!” (“*Laissez-la*”, em francês), lê-se na versão brasileira: “Deixem *ela* [...]!” Como já observado anteriormente, o palco recebe a frequência de onda típica da língua falada com perfeita naturalidade. Minha aposta, mantendo essa mesma frequência de onda na publicação, transpondo para o livro todas as soluções tradutórias coloquializantes que adotei em função do espetáculo, é que o grão da fala possa (re)percutir (n) o texto impresso, fazendo, quem sabe, a escrita estranhar um pouco a si mesma.

O pequeno trecho da peça no qual nos detivemos descortina vários traços do cômico em *Iwona*. A olhos brasileiros, desconfio inclusive que o humor da cena pareça familiar. Para mim, pelo menos, tudo nela tem um quê de Nelson Rodrigues. As Tias querendo empurrar a todo custo a sobrinha encaçada, a rapaziada zombando sem dó da pobrezinha... Postas num subúrbio carioca, as personagens e a situação se deixariam somar tranquilamente ao repertório do autor de *Vestido de noiva*. Como em muitas peças do dramaturgo brasileiro, muito da comicidade de *Iwona* vem exatamente das personagens e das situações, manipuladas com absoluta mestria, entre o farsesco e o grotesco, entre o absurdo e o trágico, no desenrolar da ação. Mas outro tanto do cômico gombrowicziano, assim como em Nelson Rodrigues, é façanha de estilo, inconfundível criação de linguagem. Os xingamentos endereçados a Ivone ilustram isso com clareza. Não obstante seu teor agressivo – e o assédio à personagem antecipa de certa maneira o clímax de violência de que ela será vítima no desfecho da obra –, os epítetos que Cipriano e Cirilo reservam a Ivone são engraçadíssimos. E eis aí outro desafio tradutório sempre à espreita no texto: uma plétórica inventividade verbal devotada ao riso.

Por fim, é preciso salientar ainda o peculiar desafio do silêncio em *Iwona, księżniczka Burgunda*. Desafio para a leitura e a encenação²⁵ da obra, bem como para sua tradução. Ao longo dos quatro atos da peça, Gombrowicz só concede a Ivone um punhado de palavras, esparsas pelo texto em oito (!) enxutas réplicas. De resto, a personagem cala. Entra em cena, sai de cena, interage com as demais personagens, recusando-se, todavia, reiteradamente, às convenções e jogos de linguagem que tentam lhe impor. Por quê? “E contra o que ela se cala?”, indaga um estudioso da obra, “Quem, então, é Ivone?” (Markowski, 2004, p. 169).

²⁵ Para um estudo excelente da fortuna cênica de *Iwona*, desde sua estreia na Polónia na célebre montagem de Halina Mikołajska, em 1957, até as marcantes realizações, já nos anos 1990, de Ingmar Bergman, Karin Beier, Anna Augustynowicz e Grzegorz Jarzyna, entre outras, ver Żółkoś (2001). Ver igualmente, para situar Gombrowicz no longo arco da história do teatro polonês, Kosiński (2010).

O insistente mutismo da personagem está cifrado no texto da peça em simples rubricas, que a princípio não aparentam ser qualquer problema na operação tradutória. Quando Ivone se furta a replicar ao que lhe é dito, lemos na edição francesa, com destaque em itálico e alinhamento à direita da página: “*Silence d’Yvonne*”. Na tradução para a montagem brasileira, segui a mesma disposição gráfica da edição polonesa em que me baseei: nome da personagem em caixa alta, seguido da rubrica entre parênteses, destacada em itálico. Mas a solução de outrora – “IVONE (*calada*)” –, hoje, me deixa insatisfeito. O particípio passado sugere um estado; o original, por sua vez, traz o presente do verbo “*milczeć*” na rubrica: “IWONA (*milczy*)”.

“IVONE (*cala*)”: poderoso, eloquente silêncio, agora talvez traduzido de modo mais exitoso. Esse ato de não fala exige *expressis verbis* seu devir – em cena e na leitura.

Para (não) encerrar por ora

Não sem alguma surpresa, verifico um saldo geral bastante positivo ao cabo da revisitação da minha empreitada tradutória de anos atrás. Previsivelmente, a mudança de escopo e de suporte – do calor e da volumetria da cena e de uma encenação em particular, para a branda superfície impressa – convida a um e outro retoque ou acréscimo, como ficou demonstrado nos exemplos que comentei na seção anterior. Em seu conjunto, entretanto, as opções que fiz outrora continuam a me parecer bem-sucedidas. E, mais importante, assim também me parecem as premissas de que parti e os critérios que orientaram o processo de traslado. Na trilha percorrida até aqui, entretanto, minha autoavaliação conta pouco. É no esforço de autorreflexão, de descrição do meu próprio fazer, que, espero, há de se encontrar alguma contribuição para o conhecimento da complicada e trabalhosa oficina da tradução teatral, diante das sobrepostas demandas do palco e do livro, do espetáculo e das letras.

Que o ofício proporciona alegrias, talvez desnecessário dizer. Entre elas, a de compartilhar. Em um texto de 1969, escrito logo após a morte de Gombrowicz, o grande crítico polonês Konstanty Puzyna lançou mão de um símile humilde e fecundo: com as peças gombrowiczianas, afirmou, “pode-se cultivar um teatro viçoso e extraordinário, assim como, de um caroço, se cultiva uma árvore” (Puzyna, 2015, p. 185). Lida, de novo encenada, *Ivone, princesa da Borgonha* está pronta para o cultivo local.

Referências

Barańczak, Stanisław. *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*. Wyd. 3. Kraków: a5, 2004.

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

Bigliuzzi, Silvia; Kofler, Peter & Ambrosi, Paola (Ed.). *Theatre translation in performance*. London/New York: Routledge, 2013.

Figueiredo, Guilherme. *Tartufo 81*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Franczak Jerzy. “Trzy i pół dramatu”. In: Gombrowicz, Witold. *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012a. p. 460-470.

Gasparini, Pablo. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Gombrowicz, Witold. *Théâtre: Yvonne, princesse de Bourgogne, Mariage*. Traduction par K. A. Jelenski, Geneviève Serreau, Koukou Chanska & Georges Sédir. Paris: Julliard, 1965.

Gombrowicz, Witold. *Bakakai*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

Gombrowicz, Witold. *A pornografia*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

Gombrowicz, Witold. *A pornografia*. Tradução de Tati de Moraes; revisão da tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Gombrowicz, Witold. *Dramaty*. Wyd. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.

Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. Tradução de Tomasz Barciński. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Gombrowicz, Witold. *Cosmos*. Tradução de Tomasz Barciński e Carlos Alexandre Sá. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Gombrowicz, Witold. “Contra os poetas”. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. *Poesia Sempre*, 30, p. 21-29, 2008.

Gombrowicz, Witold. *Pornografia*. Tradução de Tomasz Barciński. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Gombrowicz, Witold. *Curso de filosofia em seis horas e quinze minutos*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

Gombrowicz, Witold. *Dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012a.

Gombrowicz, Witold. *Testament: rozmowy z Dominique de Roux*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012b.

Gombrowicz, Witold. *Teatro completo*. Traducción de Bożena Zaboklicka, Pau Freixa, Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2018.

Jarzębski, Jerzy. *Natura i teatr: 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.

Jarzębski, Jerzy (Red.). *Witold Gombrowicz nasz współczesny*. Kraków: Universitas, 2010.

Kosiński, Dariusz. *Teatra polskie. Historie*. Warszawa: PWN, 2010.

Levý, Jiří. *The art of translation*. Translated by Patrick Corness. Amsterdam: John Benjamins, 2011.

Markowski, Michał Paweł. *Czarny nurt: Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

Morini, Massimiliano. *Theatre translation: theory and practice*. London: Bloomsbury, 2022.

Puzyna, Konstanty. "Pestka". In: Puzyna, Konstanty. *Czasem coś żywego. Teksty najważniejsze*. Warszawa: Agora, 2015. p. 185-192.

Ratajczakowa, Dobrochna. "Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu". In: Markiewicz, Henryk (Wybór). *Problemy teorii literatury, seria 4, prace z lat 1985-1994*. Wrocław: Ossolineum, 1998. p. 259-268.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, Jacó Guinsburg & Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Skibińska, Elżbieta (Red.). *Gombrowicz i tłumacze*. Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem, 2004.

Totzeva, Sofia. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.

Worthen, William B. *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.

Zumthor, Paul. *Performance, réception, lecture*. Longueuil: Le Préalable, 1990.

Żółkoś, Monika. *Ciało mówiące: Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.

Recebido em: 11/09/2022

Aprovado em: 17/01/2023

Publicado em março de 2023

Marcelo Paiva de Souza. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: mrclpvdsz@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-3632-1143>.

ANOTAÇÕES DO LUGAR DE UM TRADUTOR TEATRAL: EXPERIÊNCIAS, PROJETOS E DESAFIOS

Alexandre Villibor Flory¹

¹Universidade Estadual de Maringá

Resumo: Neste artigo são apresentadas cinco experiências de tradução teatral nas quais o autor participou, realizadas nos últimos 25 anos (entre 1997 e 2022), levando-se em conta os projetos nos quais a tradução estava inserida, a maneira como foi realizada, seus respectivos escopos, bem como o lugar do tradutor em cada um desses projetos. Em se tratando de área ainda pouco estudada, observando de perto processos de tradução teatral, é importante anotar algumas especificidades. Em primeiro lugar, a tradução teatral algumas vezes participa de projetos de encenação que não são publicados ou postados, de tal modo que se perde a história de processos de trabalho e resultados muito produtivos, sendo necessário anotar essas experiências – de cunho pessoal, mas visando diálogos. Em segundo lugar, mostrar a riqueza desta atividade, sua variedade e possibilidades de atuação. Em terceiro lugar, esses projetos também divulgam autores fundamentais do teatro ocidental, que recebem pouca atenção e pesquisa. Com isso, espera-se jogar luzes no espaço do tradutor teatral no âmbito dos estudos teatrais e, também, dos estudos literários.

Palavras-chave: tradução teatral; teatro alemão; teatro épico; teatro brasileiro

NOTES FROM THE POSITION OF A THEATRE TRANSLATOR: EXPERIENCES, PROJECTS AND CHALLENGES

Abstract: This paper presents five theatrical translation experiences in which the author participated, carried out in the last 25 years (between 1997 and 2022), taking into account the projects in which the translation was inserted, the way it was carried out, their respective scopes, as well



BY

as the translator's position in each of these projects. Since this is an area that has been little studied, closely observing the theatrical translation processes, it is important to note some specificities. Firstly, theatrical translation sometimes participates in staging projects that are not published or posted, in such a way that the history of working processes and very productive results is lost, and it is necessary to note these experiences - of a personal nature, but aiming at dialogues. Secondly, to show the richness of this activity, its variety and possibilities for action. Thirdly, these projects also publicize fundamental authors of Western theatre, who receive little attention and research. With this, we hope to shed light on the position of the theatrical translator within the scope of theatre studies and literary studies.

Keywords: theatre translation; German theatre; epic theatre; Brazilian theatre

Introdução

O tema do número especial, “Tradutores teatrais como agentes criativos, políticos e artísticos”, é dos mais pertinentes e relevantes para o caso brasileiro, em primeiro lugar por uma entrada negativa. No Brasil, o pouco reconhecimento do teatro no campo dos estudos literários dificulta muito a valorização da tradução e da publicação de peças teatrais. Além das dificuldades geradas por um mercado teatral fragilizado pela falta de políticas públicas e de inserção na vida cultural, sabe-se que as traduções terão pouco espaço para debate, mesmo na Universidade. Sendo assim, com exceção de alguns nomes consagrados como Shakespeare, e iniciativas pontuais de alguns projetos de editoras comerciais e universitárias, há uma lacuna quantitativa e qualitativa a ser discutida. E, como o gênero dramático estabelece uma relação muito produtiva e complexa com o épico e o lírico, a discussão muito limitada desse gênero causa um prejuízo significativo à nossa cultura e, também, à crítica literária, em geral, e teatral, em especial.

Basta ver que mesmo um autor como Brecht, reconhecido como um dos maiores dramaturgos do século XX, tem uma única tradução de seu teatro, com grande parte de sua produção dramática,

pela Editora Paz e Terra, feito na década de 1980, mas sem as reescritas e sem muitos de seus textos fundamentais sobre teatro (Costa, 2012, p. 111-112). E até autores que ganharam o Nobel de literatura em tempos recentes, e que são dramaturgos consagrados, foram pouco traduzidos para o Brasil, como Elfriede Jelinek e Peter Handke, como se lê em recente trabalho de TCC realizado na UFRJ (Paula, 2022, p. 43-44). Sendo assim, são muito válidos os esforços de tradução teatral feitos no Brasil, que lutam contra muitas dificuldades e, por vezes, nem mesmo chegam ao papel ou à cena – sem deixar de terem sido realizados, e por motivos os mais variados. No contexto atual, percebe-se uma atenção cada vez maior para esse campo, o que se materializa em iniciativas como a deste número especial e, também, o número especial publicado pela revista *Urdimento*, nº 35, v. 2, de 2019, intitulado “Sobre a tradução no teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias”.

A questão da relação entre a língua, o texto e o contexto de origem e seus correlatos na chegada também são muito relevantes, dependendo do escopo da tradução, bem como a diferenciação tipológica como a proposta por Bohunovsky (2019), entre uma tradução para ser publicada, encenada ou legendada. Sem tomar qualquer partido, interessa perceber a riqueza da discussão, além de sua pertinência para a consolidação de um espaço de diálogo crítico tanto para as traduções teatrais como para os processos tradutórios.

Outro aspecto digno de destaque é que este número especial está menos interessado em discussões técnicas sobre tradução, e mais sobre o lugar do tradutor – que se insere em um mercado, mas também pesquisa, divulga e tem diversos interesses quando traduz, sejam eles econômicos, políticos, ideológicos e/ou estéticos. A valorização da subjetividade do tradutor, como indivíduo em ação, em meio ao espaço social, político, ideológico e estético em que atua, faz com que os projetos e processos de tradução estejam em primeiro plano, de tal modo que parâmetros os mais variados que envolvem a dinâmica tradutória entrem em cena.

Há dois objetivos principais deste artigo: o primeiro deles, histórico, diz respeito a não deixar cair no esquecimento processos

de trabalho muito produtivos, que podem ser compreendidos como parte de caminhos formativos de grande importância, que, pela própria natureza da atividade teatral, por vezes não se materializam numa publicação ou gravação que possa ser revista, discutida e avaliada. O segundo objetivo é discutir alguns projetos e processos de tradução nos quais estive envolvido nos últimos 25 anos, muito variados e que podem ser úteis para outros projetos.

Esses projetos são diferentes em muitas dimensões: suas intenções, seus processos de trabalho, a tipologia de tradução teatral com que tem mais afinidade, as diferenças estilísticas entre os textos, as interlocuções esperadas, os financiadores envolvidos. Imagino que esse percurso dê uma boa noção dos desafios e dificuldades, mas também da riqueza, da tradução teatral. Se o primeiro objetivo é o da revisitação histórica e pessoal, o segundo intenta mobilizar projetos abrangentes que articulam discussão teórica e crítica em torno de processos colaborativos, em graus diferentes, e situações materiais específicas – que fazem com que alguns projetos sejam interrompidos, outros se percam na fugacidade da atividade teatral, outros sejam publicados.

Pretendo apresentar um painel rápido de cinco traduções teatrais das quais participei, começando por me localizar como um tradutor bissexto, atuando como tradutor em situações específicas, sempre ligado à minha atuação na Universidade – primeiro como discente e, depois, como docente. Ou seja, não havia um projeto consistente e estruturado no campo dos estudos tradutórios – a não ser no último projeto, como se verá. Nesse sentido, já é possível dizer que, nesses casos que discutirei, não houve apoio financeiro de uma agência ou editora, ou mesmo da universidade, antes as traduções teatrais fizeram parte das minhas atividades no campo dos estudos de literatura alemã, em que sou formado, e em teatro, campo no qual também atuo faz 30 anos.

***O casamento* (1997-8) – Grupo de teatro alemão**

A primeira das traduções aqui apresentadas é uma legenda feita para a encenação de *O casamento*, título pelo qual o grupo amador Companhia de Teatro Alemão encenou em 1997 e 1998, em vários teatros, a peça *Die Hochzeit*, escrita em 1919 por Bertolt Brecht. A peça era apresentada em alemão, em versão integral do texto. O grupo foi formado, inicialmente, para realizar leituras dramáticas de peças teatrais em alemão, entre pesquisadores ligados à área de língua e literatura alemã. Depois de um ano, resolvemos encenar uma das peças lidas e discutidas. A encenação em alemão trazia várias questões.

Em primeiro lugar, como apenas dois dos aproximadamente vinte e cinco integrantes do grupo tinham o alemão como língua materna, havia a dificuldade de tradução intersemiótica para a subida ao palco. Outra questão das mais importantes dizia respeito à recepção da peça, haja vista o estranhamento primeiro causado pela língua estrangeira.

Para viabilizar a encenação, foi feita uma tradução para legendagem, que era projetada no alto, logo acima da mesa de jantar que domina o palco. Trata-se, como subgênero, de uma baixa comédia, no bom sentido do termo; ou seja, aproxima-se da farsa e não da alta comédia burguesa. Esta última exigiria, com Alencar (2003, p. 28), que se faça “rir, sem fazer corar”. Na peça brechtiana, pelo contrário, o tom coloquial e rebaixado não se furta de falar abertamente de sexo, traição, comportamentos vulgares, exageros em comida e bebida, demolição de todas as idealizações em torno do casamento e de uma sociedade pautada pela hipocrisia. Sendo assim, era preciso fazer com que a legenda mantivesse essa perspectiva que anima todo o texto. Os diálogos cortantes facilitavam o trabalho de legendagem, pois as frases já eram curtas e diretas.

A peça de Brecht tem apenas um ato, e começa com os noivos e mais sete convidados numa mesa, na casa dos recém-casados, para a comemoração. No início, todos se mantêm respeitosa e decentes, mas, com o tempo, tudo começa a ruir. A bebida atua sobre to-

dos, e os móveis feitos pelo noivo se quebram, porque mal feitos, e os convidados perdem a compostura e expõem problemas de todos os tipos, num crescendo que chegará quase às vias de fato. Toda a dignidade é perdida, até que os noivos, sozinhos, se perguntam se valeu a pena se casar para esconder que a noiva estava grávida – o que todos sabiam.

A concepção desta encenação contribuiu com o trabalho de legendagem. Isso porque esta peça de um ato foi modificada pelo grupo, por conta do interesse em interromper a ação, o fluxo diegético, para que houvesse um refluxo crítico a partir dessa ruptura. A peça em um ato foi cortada em dois pontos, criando três blocos, e seria narrada a partir da memória da noiva, depois de alguns anos, vestida de preto, enlutada – personagem criada pelo grupo. Isso instaurava um contraponto com a noiva de branco, do presente da ação diegética.

A peça se iniciava pelo bloco do meio, justamente após um momento decisivo, quando o noivo, para interromper uma insinuação mordaz da amiga do casal, a convida para a primeira dança, o que enfurece sua noiva. Se até então tudo estava relativamente sob controle, dentro do esperado para um jantar comemorativo, o primeiro grande erro foi cometido. A encenação começava no momento dessa crise aguda da primeira dança, “para pôr em evidência um *gestus*”, nas palavras do diretor da peça (Bolle, 1998, p. 62). A partir desse momento, as falas dos nove personagens se cruzam, em ataques que vão se tornando cada vez menos polidos e mais ácidos, mostrando a falsidade sobre a qual todas as relações se estabeleciam. Em um crescendo, o amigo do noivo canta a “Balada da castidade”, as invectivas se acumulam até que a amiga da noiva a acusa de casar grávida. O marido dela arranca uma perna da mesa e atira na esposa, quando a cena é congelada e termina o primeiro bloco. Essa primeira parte da encenação tinha uma legenda ágil e com apenas uma linha em cada projeção, para dar conta da velocidade dos diálogos curtos e da potência dos enfrentamentos.

Quando se chegava ao momento de não-retorno, em que tudo viria abaixo, a personagem da noiva enlutada entrava em cena e

reconstruía a mesa, arranjava os móveis e iniciava o bloco 1 da peça, com a chegada dos convidados e uma foto da entrada de cada um, com uma frase retirada de alguma parte da peça que dissesse respeito ao *gestus* daquele personagem – traduzido pela legenda com destaque, tempo para clique e congelamento de três segundos. A mesa era refeita: cadeiras, pratos, toalha. O ritmo se tornava mais lento, marcando uma diferença entre a moralidade burguesa e a crise que, agora, apenas se insinuava pelas frestas. A legenda, então, era mais extensa, acompanhando o movimento geral. Para essa parte era fundamental uma legenda também irônica, marcada por uma decência e um vocabulário estranhos ao que vínhamos acompanhando – tentando traduzir o *gestus* da falsa moral burguesa em forma resumida, para o que contribuía a tensão entre esse segundo quadro e o primeiro. A tradução da legenda se afastava do texto publicado para aprofundar a tensão constitutiva da peça, e desta encenação em específico.

A legenda era tão ou mais importante do que as falas ditas, dado que o público era brasileiro. Mesmo o ritmo de nossa encenação estava pautado pela projeção da tradução, instantes após as falas – o que tinha efeitos no palco, que precisava esperar pelo efeito das tiradas lidas! Isso trouxe um problema quando apresentamos para uma plateia formada majoritariamente por alemães, quando apresentamos por ocasião de um casamento de uma funcionária da embaixada alemã: a audiência ria quando ouvia a fala, como se pode imaginar. Isso se deve, imagino, ao fato de se tratar da encenação de uma comédia, cuja estrutura é inteiramente pontuada por passagens cômicas que valem por si. As histórias narradas pelo pai da noiva, longas, e que tratavam de temas impróprios para a circunstância, eram legendadas quase integralmente, em contraste com a linha até então adotada.

Quando se chegava no ponto em que começara o quadro 1 da encenação, saltava-se para o Quadro 3, retomando a mesa quebrada. Era o momento das despedidas, dos impropérios mais violentos, das acusações mais agudas até que Jacob e Maria ficavam sozinhos, brigando e rindo até que vão para o quarto consumir o

casamento – e se ouve a cama quebrando. Essa é uma passagem relativamente longa, em que os dois estão sozinhos em cena, e a legenda procurava dar conta das contradições ali expostas, da dinâmica de um casal em crise, já na noite de núpcias.

A tradução projetada como legenda foi feita coletivamente pelo grupo, a partir das coordenadas acima apresentadas. A tentativa era a de criar no texto em português uma tensão correlata à da peça em alemão, além da concepção específica desta encenação, configurando-se como uma atividade decisiva do processo. Houve 12 apresentações desta encenação, ao longo de dois anos, em vários espaços. Não havia cobrança de qualquer valor, dado o caráter amador do projeto.

Água dividida (2013) – tradução de Die Ausnahme und die Regel

Em 1988, o TUM (Teatro Universitário de Maringá) iniciou suas atividades com a montagem de *A exceção e a regra*, encenação essa premiada no II Festival Universitário de Blumenau, no mesmo ano, por melhor montagem, direção e sonoplastia (Montagnari, 1999, p. 94). Essa encenação primeira mantinha o texto integral da tradução publicada pela editora Paz e Terra, realizada por Geir Campos, como diz uma pesquisadora que a analisou: “Tem-se a impressão de que o grupo não ousou mexer no texto brechtiano, assim as referências locais mantêm-se no nível do figurino e cenografia” (Lisbôa, 1996, p. 133).

Em 2013, quando o TUM completava 25 anos, o grupo decidiu realizar uma nova montagem da peça, comemorativa, mas em outra perspectiva, o que pedia uma nova tradução da peça *Die Ausnahme und die Regel*. Por causa disso entrei no projeto, ainda no final de 2012, já como professor efetivo do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da UEM, para realizar essa tradução de modo gratuito. O projeto de encenação não envolvia financiamento interno ou externo, e dependia completamente do

interesse formativo, didático e teatral dos integrantes do projeto, dirigido por Eduardo Montagnari (que também dirigira a peça em 1988). Nesses 25 anos, a obra de Brecht foi uma interlocutora produtiva e decisiva do TUM, com várias montagens e discussões de seus textos, contribuindo para o desenvolvimento de um teatro épico brasileiro.

A encenação de 2013 foi concebida como projeto coletivo, de muitas e variadas vozes. Por isso, o projeto objetivava encenar a peça com coros, tanto nas canções como em algumas passagens narrativas. Essa foi uma indicação que me foi trazida logo no início dos trabalhos de tradução, junto com o texto já estabelecido para algumas das canções, que deveriam servir de parâmetro para a tradução. Em primeiro lugar, fiz uma tradução do texto de Brecht que poderia caracterizar como para publicação, na acepção de Bohunovsky (2019), que seria uma espécie de ponto de partida para os trabalhos realizados coletivamente. A partir de março de 2013, os integrantes do projeto faziam leituras cênicas do texto traduzido, quando propunham mudanças que tornassem o texto mais pronunciável, mais adequado ao ritmo prosódico. Nem tudo, evidentemente, era consensual; por minha parte, sem qualquer apego à letra traduzida, buscava com eles soluções que não perdessem de vista a tensão semântica exigida pelo texto, sua força dialética, que está incrustada em algumas expressões, em ambiguidades, na ironia e, sobretudo, em contradições gritantes que atravessam o texto brechtiano e se mantêm produtivas no contexto brasileiro da época. Noutras palavras, não bastava caber na dicção dos atores, era preciso também criar desestabilizações e enfrentamentos que são centrais para a estética da peça e desta sua revisitação pelo TUM.

Outra questão complexa para a tradução era o fato de que ao menos metade da encenação se daria por vozes corais, muitas vezes como narradores da cena, e não como personagens diretamente envolvidos nela. Isso fazia com que houvesse um outro ritmo, cadência e prosódia, bem como diminuía as possibilidades de marcas psicológicas na dicção – ironia, desconfiança, exagero, comentário etc. –, que são fundamentais para a estrutura da peça. Explico-me:

na relação entre o carregador e o patrão, marcada pelo abuso e pela violência, a voz sem força do explorado se insinua aos espectadores pelos vãos discursivos que chegam no nível da palavra e da frase, abafadas, cortadas. Este é o espaço de diálogo que cabe para que os expectadores ‘ouçam’ a sua ausência de voz; é uma marca subjetiva, individual, que a muito custo se pode levar para um coro, ou para uma instância narrativa. A expressão precisava carregar em suas potencialidades semânticas essa perspectiva dialética, quando era transferida para um coro narrador.

Outra questão com a qual precisamos lidar na discussão sobre a tradução era a necessidade de cortar algumas passagens. A solução foi manter, integralmente, algumas passagens que consideramos decisivas e representativas da peça, cortando outros trechos. A peça tem dois momentos bem marcados: no primeiro, um comerciante, um guia e um carregador formam uma caravana que busca ser o primeiro grupo a chegar numa área com poços de petróleo, e ganhar a concessão de alguns deles. Quando chegam próximos do deserto, o comerciante imagina que seus dois funcionários poderiam se unir contra ele, e despede o guia. O carregador se perde no deserto, e quando eles quase morriam de sede, ele leva um cantil extra ao patrão. Este pensa que se trata de um ataque e mata o carregador. A segunda parte é o julgamento deste assassinato, que gira em torno do juiz que ouve os lados, posiciona-se e julga, ino-centando o comerciante por agir em legítima defesa, mesmo que se tratasse de um cantil, porque explorara tanto o carregador que seria aceitável que este tentasse matá-lo. Decidimos que as falas do juiz deveriam ser preservadas, destacadas e potencializadas, haja vista termos avaliado que o discurso do juiz era momento decisivo da exposição das contradições e da impossibilidade de superação dialética; ou seja, eram passagens explicitando que a justiça não é cega nem neutra, mas que tanto as leis quanto a sua aplicação defendem abertamente interesses de classe. A tentativa estava em fazer com que o juiz usasse um jargão que remetesse à suposta imparcialidade da justiça, entremeado por outras passagens que evidenciavam sua defesa do lado do comerciante, do poder econômico do capital.

Em suma, essa dinâmica tanto da tradução como da estrutura cênica tomou aproximadamente três meses e intenso trabalho de todos os envolvidos. A encenação, já próxima de finalizada, chegou a ser apresentada em um evento científico do curso de Letras, o Conali-2013, quando mais da metade da peça foi encenada diante do público do Congresso, entremeada com falas do diretor sobre as partes ainda inconclusas.

Infelizmente, como ocorre muitas vezes em projetos dessa natureza, sem apoio e dependendo integralmente da boa vontade e dedicação dos participantes, alguns destes saíram do projeto antes de sua realização, por motivos os mais variados – emprego, mudança de cidade, falta de perspectiva profissional – e a encenação não foi realizada. Assim o projeto *Água dividida* terminou, sem ter sido, sendo essas poucas linhas o único registro de um processo rico, complexo e formativo, mas restrito aos seus integrantes.

Projeto *Carne Viva* (2018)

Em 2018, Renato Forin Jr. me convidou para participar do projeto “Carne Viva – em busca de um teatro dialético contemporâneo”, projeto do grupo Agon Teatro, de Londrina, um dos grupos de maior destaque na cena local, atuando também como grupo de pesquisa permanente em artes cênicas. O projeto Carne Viva prevê um mínimo de 10 encenações de uma dramaturgia própria a partir de argumento de *Glaube, Liebe, Hoffnung*, de Ödön von Horváth, um dos dramaturgos austríacos mais importantes da primeira metade do século XX, pouco conhecido e encenado no Brasil. O projeto concorreu ao “Edital Seleção de Projetos Independentes – Londrina Cidade Criativa”, tendo sido aprovado e contemplado com o valor de R\$ 40.000,00.¹ Nas palavras do próprio projeto, que nortearam o processo de trabalho e a tradução:

¹ Como se lê em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/menu-oculto-cultura/projetos-aprovados-em-2018?showall=1>.

Com música autoral [...] ao vivo e forte influência épica, o espetáculo concebe uma metáfora da crise institucional e social brasileira ao contar a história de uma mulher desempregada que, para aplacar a fome, na Alemanha Nazista, propõe vender o próprio corpo a um instituto de anatomia. É o início da via-crúcis de Elisabeth, que percorre as humilhações das engrenagens do poder e da tirania praticada em todos os níveis da sociedade. (Forin Jr., 2018, s/p).

A dramaturgia de Forin Jr. não se limita ao texto de Horváth, mas também se vale de outros materiais ligados à questão da “fome e desigualdade social em contextos de oportunismo político”. A peça tem como subtítulo “Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern”, o que também foi importante para o projeto. Uma dança da morte em cinco quadros; não uma definitiva, trágica, universal, mas pequena, limitada, localizada, quase banal. Estamos no campo semântico das grandes desgraças sociais que nada têm da sina de um destino pré-traçado e inescapável, pelo contrário, são resultados de decisões políticas e econômicas, e que não precisariam ter ocorrido.

O caráter alegórico da peça escrita em 1932, que pode sem dificuldade ser atualizado para o Brasil de 2018, pode ser vislumbrado pelo trecho citado do projeto e pela carga metafórica do subtítulo, como também do título: o que dizer de *Glaube Liebe Hoffnung* (*Fé Amor Esperança*), em termos de abertura semântica, com toda a carga de idealização que contém? São conceitos abstratos que, na peça, são localizados em chave negativa como construção longa e gradual nas vivências de choque que marcam a pele e os afetos de Elisabeth e os que lhe cruzam o caminho, sem exceção. Paulatinamente, o plano material da decadência subjetiva e coletiva subjuga o plano abstrato universalista, e resta muito pouco, ou quase nada, de seus referentes metafísicos, vistos como falsos e ideológicos. Sem vírgulas ou conectivos, justapostos, os termos do título perdem sua força coesiva e, como blocos discursivos esvaziados de significado, amontoam-se como corpos vazios de marionetes sem vida: assim também o jogo desta pequena dança da morte, com

seus fios sendo guiados impiedosamente pelo frio sopro da economia mercantil, pela razão da valorização irracional do capital.

Como tradutor, procurei construir um texto marcado pela força de metáforas fundantes, sem perder de vista a tração material dos fios destas vidas perdidas; a tensão entre o plano da conotação metafórica e o da aniquilação física e espiritual não pode se perder de vista. Faz todo sentido que a proposta de encenação envolva texto, música e dança.

Para esse projeto, fiz a tradução integral do primeiro quadro da peça de Horváth, seguido de um resumo comentado dos quatro quadros restantes, com tradução pontual de passagens que considerei representativas a partir dos interesses do projeto. Já nas primeiras reuniões com Forin Jr, ficou claro que não se tratava da encenação da peça toda, antes de passagens da peça, com atenção especial ao primeiro quadro, em torno da venda do corpo de Elisabeth para o Instituto de Anatomia, para fins de pesquisa, quando ela morresse.

Também nesse caso, houve alguma interlocução com o grupo do projeto para se pensar no escopo da tradução. A situação era completamente diversa daquela de 2013. O modo de trabalho era outro, a distância; o projeto seria apresentado à prefeitura de Londrina, não estando vinculado diretamente à universidade. De todo modo, o projeto estava ligado ao meu projeto de pesquisa acadêmico, sobre o campo do teatro dialético, e na articulação entre teatro brasileiro e teatro em língua alemã. No entanto, a maior diferença radicava no que se esperava como espetáculo e, também, na variedade entre os textos. Se Brecht tendia para o registro realista e para a interrupção do fluxo dramático por rupturas que propiciam o refluxo crítico sobre os materiais apresentados – como num jogo entre ‘pôr’ a fábula, para então a ‘contrapôr’, continuamente –, a peça de Horváth e o modo de sua apropriação pediam uma linguagem mais hiperbólica, simbólica, conotativa, que seria perspectivada e contraposta pelo contexto material.

Nos dois casos (Brecht e Horváth) lidamos com elaborações dialéticas, mas cada uma operava em um circuito próprio. A solução que encontrei foi a de escrever longos textos comentando a

peça e as possibilidades de tradução de determinadas passagens, menos para que nos decidíssemos por uma escolha vocabular ou outra, e mais para marcar uma espécie de intenção alegórica, na acepção de Benjamin: um significante sem um significado já estabelecido e cristalizado, exigindo a participação ativa dos interlocutores para sua efetivação. Temas como fome, desigualdade social, especulação econômica até com o corpo humano, atomização social, entre outros, não se deixam abafar por elaborações estéticas refinadas e fechadas em sistemas autocentrados – essa a aposta da tradução, e tornar essa tensão produtiva era o objetivo primeiro. Nesse sentido, diferente de uma tradução preocupada em documentar valores de ordem mais filológica, fez-se necessário comentar as decisões e, também, suas imprecisões e aberturas. Isso vale para o primeiro quadro, traduzido por completo, mas sobretudo para os quatro quadros finais.

Essa perspectiva sai reforçada quando se percebe a potência do espaço cênico e das rubricas nesse texto. O quarto quadro se inicia com uma rubrica em que se constrói uma cena doméstica, sem falas, como o espaço idílico do amor. O policial Alfons cochila no sofá. Elizabeth coa café enquanto observa flores em um vaso, sob a luz de outono, com a cortina da sala semicerrada. De repente, longe da mera descrição do mobiliário ou do movimento dos atores, a rubrica afirma que esse quadro sem falas deve ser a representação cênica da plena felicidade, da paz de espírito e da união de dois corações que se amam. A rubrica termina assim, e sabemos se tratar de um clichê batido e gasto pelo que acompanhamos até aqui da relação meramente circunstancial e de necessidade entre os dois personagens, e também pelo desdobramento que vem a seguir: ao saber, por um outro policial, que Elisabeth esteve presa, Alfons abandona imediatamente, por ser um perigo para a sua carreira.

Este idílio fora construído unicamente pela disposição dos objetos, das pessoas, dos olhares, das luzes, em um tempo suficiente para que a ficção do amor chegue ao leitor / espectador. Nos comentários que fiz após a tradução dessa passagem, anotei que a presença da voz autoral deveria irromper na cena, por algum meio.

Afinal de contas, o comentário na rubrica nada tem de ingênuo ou bobo, antes localiza toda a cena, e no mesmo movimento em que instaura o belo e puro se distancia dele; belo e puro como a sociedade que acompanhamos não pode ser, não é. Como traduzir cenicamente essa disposição visual, sem perder de vista as contradições nela inscritas, essa a tarefa e a dificuldade, que procurei desenvolver nos comentários – inclusive por não haver texto a ser dito nessa passagem.

Embora contemplado, o projeto ainda não foi implementado, mas é possível que o seja ainda em 2022. Embora o projeto seja viável financeiramente, inclusive com um valor a ser pago para a tradução, não é esse o motivo pelo qual aceitei participar do projeto, e sim a relevância cultural e política do processo e de seus resultados.

***Kriegsfibel*, de Bertolt Brecht (2022)**

No início de 2022, no âmbito de uma pesquisa continuada sobre a obra de Brecht, surgiu o interesse em trabalhar com o *Kriegsfibel*. Publicado originalmente em 1955, ele é composto por 69 fotos impressas, cada uma acompanhada de uma poesia (quadra) escrita por Brecht, que se relaciona com a foto. Ruth Berlau, em texto introdutório, afirma que este livro pretende ensinar a ler imagens. Ela equipara a dificuldade de se ler imagens a de se ler hieróglifos, porque é necessário compreender as relações sociais ali incrustadas. Seria preciso localizar historicamente as imagens, lutar contra o esforço de estabelecer as conexões que o sistema capitalista se esforça em apagar e neutralizar, segundo Berlau. Essa perspectiva lembra a do teatro documentário de Peter Weiss, que questiona a concepção de documento como um dado frio e neutro, como uma verdade absoluta, pedindo a contextualização dos interesses de quem divulga determinados documentos, de quem guarda, como e por que guarda, de quem os interpreta etc.

O *Kriegsfibel* opera como um livro que ensina a ler imagens e textos em uma situação específica, a Segunda Guerra Mundial, a

partir do olhar de Brecht, ele mesmo refugiado político, envolvido com teatro dialético desde ao menos 1919, e que acompanhou de dentro as contradições da República de Weimar. A partir desse lugar, esse livro faz um painel amplo e dialético da Segunda Guerra, das mediações entre arte e sociedade, e do papel social da arte. Em tela estão soldados que não sabem por que e contra quem lutam, mães que perderam seus filhos, refugiados perdidos pelo continente, a destruição de cidades e campos, a fome, líderes políticos posando como heróis e as implicações econômicas do todo, num vaivém entre materiais comentados pelas quadras em tom e distância variados. Estamos no terreno fértil do que Benjamin chamou de imagens dialéticas. Nas palavras de Bolle (1994, s/p): “As imagens dialéticas, segundo Benjamin, não são categorias objetivas, mas se localizam em sujeitos históricos. [...] A imagem dialética é a imagem histórica em si, contanto que, ao apresentar o passado, ele contraste com o presente”. Cada fotografia, com sua quadra correspondente, cria um fragmento tensionado em que a história se precipita, abrindo-se para o presente. A mediação entre os fragmentos estabelece novas relações de sentido, construindo um quadro histórico complexo. O processo, como um todo, tem estreita relação com o princípio da alegoria benjaminiana.

Além do interesse pela obra, que dialoga com minhas pesquisas, a tradução destas 69 pranchas tinha um outro objetivo mais imediato. Uma disciplina na pós-graduação da UFRJ, ministrada por Priscila Matsunaga, tinha como um de seus tópicos o estudo de algumas pranchas do *Kriegsfibel* no contexto da relação entre texto, imagem e teatro dialético.

Embora não se trate de uma obra teatral, algumas das quadras foram usadas em peças de Brecht, como por exemplo o final da peça *Der Aufstieg des Arturo Ui*, que está publicado na última prancha. Didi-Hubermann vê a prancha 39 (“Singapore Lament”) como central para o projeto do *Kriegsfibel*: uma mãe lamenta, gritando, ajoelhada, a morte do filho pelo bombardeio. De acordo com ele, essa imagem está inscrita, no livro, numa rede de situações de Pietá. Mais adiante, diz: “Devemos nos surpreender que

Brecht tenha construído um momento-chave de sua encenação de *Mãe Coragem*, sobre uma espécie de *grito prolongado*, sobre essa lamentação transformada em imprecação, com a qual Helene Weigel construiu tão bem o grande *gestus* patético?” (Didi-Huberman, 2017, p. 150-152). Este autor traz uma questão central que articula o teatro de Brecht ao *Kriegsfibel*: a discussão em torno do conceito e operação do *gestus*, imagem social decisiva para seu teatro épico e para o projeto ora comentado, no qual o *gestus* não se constitui apenas como imagem, mas na relação com o texto. Nas palavras de Bolle:

O *gestus* [...] é signo de interação social. Assim, por exemplo, um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento [...] um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens – em tudo isso está um *gestus* social. Outra característica do *gestus* é sua complexidade: seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente. (Bolle, 1976, p. 394).

Uma questão fundamental que se colocava para a tradução dizia respeito à forma das quadras, com esquemas de rimas, ritmos e métricas variados. Não se trata de discutir qual seria uma tradução melhor do texto das quadras, mas explicitar que a tradução tinha como eixo central a relação texto/imagem. Importava, antes, discutir quais as necessidades e objetivos da tradução, definir um projeto, determinar o escopo da tradução. No caso em questão, já havia uma tradução publicada em inglês, pela editora Verso, realizada por John Willet, grande pesquisador de Brecht. Esta tradução se pauta, sobretudo, pela forma poética das quadras, e está menos preocupada em sua mediação com as imagens. O resultado é excelente, para o seu escopo. Mas o objetivo da tradução que realizei era outro. Queríamos privilegiar o enfrentamento, vamos chamar assim, entre a imagem da fotografia e o texto.

O objetivo não é a publicação da tradução, mas fazê-la útil como material de trabalho para pesquisas acadêmicas sobre Brecht. Havia uma demanda do próprio grupo de trabalho na universidade em verificar quais eram as decisões tomadas pelo tradutor para o inglês. Esta tradução para o inglês possibilitava a leitura pelos participantes, mas ela tinha esse duplo problema: colocar outra língua como mediadora – e tudo o que decorre daí – e as decisões que o tradutor tomou para manter a estrutura poética análoga ao original. A nossa tradução – feita em parceria com Gérson Luís Pomari, a quem agradeço – procurava destacar as possibilidades de tradução, as acepções possíveis de determinadas passagens, deixar evidente de quem eram as vozes que ouvíamos, explicitar as relações entre contexto, texto e imagem. Essas relações variavam muito: poderiam ser complementares, críticas, irônicas, antagônicas, referenciais (localização histórica), explicativas etc. Para dar conta desse processo, fizemos comentários à margem, discutindo possibilidades e os efeitos desta ou daquela escolha. Não chegou a ser uma tradução comentada, pois esse não era um princípio organizador ou algo que tenha ocorrido na maioria das vezes, mas é significativo para caracterizar nossa postura como tradutores. Interessava, sobretudo, fazer com que as fotografias pudessem ser vistas a partir da perspectiva do *gestus* do teatro brechtiano. A respeito do *gestus* em *Kriegsfiibel* (traduzido abaixo como *ABC da Guerra*), anota Tolentino:

Em *ABC da Guerra*, o poeta parece interrogar, subvertendo esse livro primordial que é a cartilha, a capacidade de saber ver, na atualidade, os documentos sombrios da história – são imagens dialeticamente suspensas, em que o estranhamento se constrói através da superposição de imagens de crimes à textos líricos que retomam a forma epigramática, numa anamnese estilística que poderia ser vista como fotoepigramática. É clara a manipulação contrastante do material histórico, tornando visíveis as polaridades cuja lição política pode ser deduzida pela organização espacial

da montagem: há lamento, mas há frieza, ironia, humor; há distanciamento sem excluir o caráter empático inerente ao horror, ao espanto; há uma tomada de posição por excelência; um *gestus*. (Tolentino, 2020, p. 46-47).

No teatro brechtiano, o *gestus* se constrói como interrupção, o que envolve um movimento anterior e uma cesura, que se mantém por algum tempo, numa espécie de fixação fugidia, questionando qualquer concepção cristalizada. Esse movimento, no caso do *Kriegsfiel*, pode ser visto pela perspectivação do texto em relação à imagem correspondente. Se as milhares de fotografias que se amontoam nas revistas (o que dizer da internet, então) se apresentam como verdadeiros hieróglifos, na certa imagem de Ruth Berlau, marcados por um conceito equivocado de documento acabado, inequívoco e preciso, o texto brechtiano traz o movimento, a incerteza, o inacabamento, a atualidade, materializando a intenção alegórica que instaura um movimento crítico. Nossa tradução pretende, justamente, avivar e potencializar ao máximo essa instabilidade que leva à dialética entre arte e sociedade.

***Hoppla, wir leben!*, de Ernst Toller (2022)**

Um quinto projeto é a tradução de *Hoppla, wir leben!*, de Ernst Toller, que realizo como projeto de pós-doutorado na UFPR, sob a supervisão de Maurício Mendonça Cardozo. Dos casos mencionados, esse já nasce como projeto acadêmico, ligado diretamente à minha linha de pesquisa em teatro dialético, e articula questões profissionais e pessoais. Em primeiro lugar, Toller é um autor muito pouco conhecido no Brasil, apesar de sua importância para se compreender o teatro na República de Weimar, contexto em que tanto o teatro expressionista como o teatro épico-dialético se desenvolveram, em íntima relação com a situação político-econômico-cultural da Alemanha. Além disso, a peça em questão foi encenada, em 1927, por Piscator na

inauguração do Piscator Bühne, em Berlin, uma encenação que entrou para a história do teatro.

Isso é importante por vários motivos, dos quais apresentarei dois. No Brasil, o trabalho cênico de Piscator torna-se conhecido e discutido desde os anos 1960, sendo importante para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Desde então, discute-se a direção e o palco de Piscator, mas sem se conhecer o texto e contexto da peça encenada. Em segundo lugar, algumas sugestões de Piscator foram introduzidas no texto publicado, de tal modo que a publicação resulta de uma dinâmica complexa entre o texto de Toller e a cena de Piscator, ambos marcados no texto – neste se vê as quebras com os intermezzos fílmicos, bem como a canção *Hoppla, wir leben!*, com letra de Walter Mehring, encomendada por Piscator para a encenação, e cujo título foi adotado por Toller para a peça. No livro *Teatro político*, Piscator diz: “Mas como sempre sucedia com Toller, o elemento documental e o elemento poético-lírico se interpenetravam. Todos os nossos esforços, no curso ulterior do trabalho, se orientaram no sentido de dar à peça a base realista” (Piscator, 1968, p. 173). Como se percebe pela leitura deste texto, o final em que Karl Thomas se suicida (e como foi publicado, ainda em 1927) se deve à sugestão de Piscator – e vale lembrar que, mais tarde, Toller retomou a sua primeira escrita para publicação, em que o personagem não se suicida. Em outra passagem, das mais relevantes para o projeto de tradução, diz:

A linguagem de Toller constituiu um pesado encargo para o material que eu pretendia analisar sensata, clara e distintamente na peça. Os seus anos de evolução estavam no período do expressionismo. Sei como é difícil livrar-se disso. [...] Toller não saía da minha casa. Instalado à minha escrivaninha, enchia, com incrível rapidez, folha após folha com a sua enorme letra. (Piscator, 1968, p. 176).

É questão controversa em que medida que as alterações textuais foram profundas ou não, pois não temos acesso às primeiras versões. O próprio Toller (1978a, p. 146) diz que Piscator não tinha nenhum motivo para reclamar dele ou de seu estilo, e indica que algumas passagens usadas na cena e, mesmo, na publicação de 1927, vinham da cena e não de sua pena (Toller, 1978a, p. 147). Para o que nos importa, trata-se de uma publicação que tem marcas do processo de criação cênica, sem perder de vista o texto de Toller.

A tradução que estou realizando procura atentar para essas duas matrizes. Em primeiro lugar, faço uma tradução para publicação, na esteira da tipologia de Bohunovsky (2019). Essa tradução pretende se ater às tensões internas ao texto de partida, à dialética complexa da República de Weimar, vista sincronicamente a partir de 1927, mas também diacronicamente, entre 1919 e 1927 – recorte que é da peça. Há diversas vozes discursivas: os militares, a aristocracia, os revolucionários de 1919 e seu modo de ser e agir em 1927, a extrema-direita, a burocracia estatal, a classe médica, os pequenos empregados (telefonista, garçom), os grandes banqueiros, entre outros. Cada um tem não apenas um vocabulário e dicção próprios, como mudam ao longo do tempo, e se configuram de modo diverso dependendo de quem é o interlocutor. O médico psiquiatra, que no início da peça se mostra de modo relativamente objetivo, ao final, quando Thomas volta ao hospício, se revela um reacionário perigoso, a ponto de Thomas – o paciente – se assustar com a normalização e banalização da barbárie defendidas pelo médico.

Esse primeiro momento da tradução tem como objetivo não apenas identificar, mas potencializar essas diferenças, para que sejam perceptíveis e funcionem didaticamente. Afinal de contas, o que era o dia-a-dia dos alemães em 1927 de modo algum é conhecido pelo leitor / espectador brasileiro. Em paralelo à tradução, um estudo sobre o teatro na República de Weimar é necessário para situar o leitor brasileiro. Concordo com Renaux (2010, p. 55) quando diz: “Mas será mesmo que devo traduzir Luftwaffe por FAB num texto de Brecht ou Heiner Müller? Penso que não. Este não deve nem pode ser o norte do tradutor dramático.” A questão

não diz respeito à fidelidade ao texto de partida, tema dos mais controversos – afinal, o que seria essa fidelidade, se o autor não é dono do texto nem das interpretações que se podem fazer dele? – mas, sim, às questões e atores sociais que se articulam em determinado contexto, e que não podem ser transplantados para outros contextos sem perder seu sentido e potência. Em outras palavras, a burocracia alemã, ou a importância do militarismo na Alemanha pós-Primeira Guerra, bem como a revolução conselhistas alemã de 1918-9 e as tensões até 1923, tudo isso faz parte da peça traduzida. O fato dela se prestar a projeções em momentos de crise política neoliberal não a faz redutível a outros contextos, antes a faz atualizável, o que é outra coisa.

Após esse primeiro momento da tradução, ocorrerão ciclos de leitura cênica programadas com grupos de pesquisa em teatro e, também, com grupos de teatro, com o objetivo explícito de fazer a peça performável, em trazê-la para uma dicção que não fira os ouvidos nem a língua dos atores. Essa etapa inclui uma discussão sobre o teatro na República de Weimar, sobre Ernst Toller, e sobre a encenação de Piscator, como ponto de partida para a busca de uma encenação que também tenha em vista uma ação social nos tempos que correm. Ou seja, a tradução se pauta pela discussão sobre a função social da arte, do questionamento da arte entendida unicamente como mercadoria, em um campo social isolado e fechado em si mesmo. A arte, e o teatro, precisam contribuir com a formação social e crítica. O projeto inclui, portanto, muitas mediações até chegar ao seu final, que é tanto a publicação da peça, como a sua circulação por espaços onde possa ser ativada na atualidade.

Considerações Finais

O artigo tratou de especificidades de cinco casos de minha atuação no campo da tradução teatral, mas, também, tem um plano comum que as articula: a divulgação, a encenação e a discussão de autores fundamentais para o teatro ocidental e para o teatro brasi-

leiro (também por conta da história da recepção de alguns dos autores mencionados), em especial ligados à apropriação do teatro épico-dialético no Brasil, tanto na cena, como na dramaturgia, crítica e teoria do teatro. O tradutor se coloca, neste cenário, não apenas como um elo distante do processo de apropriação, encenação e discussão, mas integrado e interagindo com os demais momentos dos projetos, o que se faz fundamental em situações como a de hoje, marcada, cada vez mais, pelo isolamento e atomização do trabalho, além da necessidade de articulação com a cultura e a conjuntura (política, econômica, cultural) do país e língua de origem, tarefas para as quais o tradutor pode ter um papel decisivo.

Referências

Alencar, José de. “A comédia brasileira”. In: Alencar, José de. *O Demônio Familiar: comédia em 4 atos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 27-36.

Bohunovsky, Ruth. “Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(35), p. 129-148, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102352019129>

Bolle, Willi. “O casamento: uma montagem benjaminiana de Brecht”. In: Backes, Marcelo (Org.). *Cadernos Ponto e Vírgula*, 16, p. 59-68. Caderno temático Bertolt Brecht. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

Bolle, Willi. “Alegoria, imagens, tableau”. *Artepensamento*, 1, s.p., 1994. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/alegoria-imagens-tableau/>. Acesso em: 21 jan. 2022

Bolle, Willi. “A linguagem gestual no teatro de Brecht”. *Língua e Literatura*, 5, p. 393-410, 1976. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1976.113816>

Brecht, Bertolt. *Kriegsfiibel*. Basel: Pfalz Verlag, 1968.

Brecht, Bertolt. “Die Ausnahme und die Regel”. In: Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

Brecht, Bertolt. “Die Hochzeit”. In: Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

Costa, Iná Camargo. “Brecht e o teatro épico no Brasil”. In: Costa, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Editora Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012. p. 111-136.

Didi-Huberman, Georges. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

Forin Jr., Renato (Coord.). *Projeto Carne Viva – em busca de um teatro dialético contemporâneo*. Londrina, 2018. Disponível em: <https://repositorio.londrina.pr.gov.br/index.php/menu-cultura/promic/2019/edital-de-independentes-005-2018/33124-pt-133-2018/file>. Acesso em: 23 ago. 2022.

Horváth, Ödön von. “Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern”. In: Horváth, Ödön von. *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Band 6. Kirschke, Traugott (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

Lisbôa, Eliane T. “Brecht: montagem de *A exceção e a regra* (Grupo TUM/UEM, 1987)”. In: Saringen, Kathrin (Org.) *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996. p. 116-139.

Montagnari, Eduardo. *Teatro Universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá: Eduem, 1999.

Paula, Lucas Euclides Martins de. *A presença da literatura austríaca na América Latina: uma pesquisa quantitativa analítica sobre os autores Peter Handke, Elfriede Jelinek, Ernst Jandl, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann e Christine Nöstlinger*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras –

Português/Alemão) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2022.

Piscator, Erwin. *Teatro político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

Renau, Marcos. “Traduttore traditore”. Número especial “O trabalho da tradução no teatro”. *Revista Olhares*, 2, p. 55, 2010.

Tolentino, Thaís A. D. “O *gestus* social em Brecht: uma análise acerca de *Histórias do Sr. Keuner*”. *Revista da Anpoll*, 51(3), p. 44-53, 2020. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1441>

Toller, Ernst. “Arbeiten”. In: Toller, Ernst. *Gesammelte Werke Band 1 – Kritische Schriften, Reden und Reportagen*. Spalek, John & Frühwald, Wolfgang. (Hgs). Gutenberg: Büchergilde Gutenberg, 1978a. p. 135-148.

Toller, Ernst. *Hoppla, wir leben!* In: Toller, Ernst. *Gesammelte Werke Band 3 – Politisches Theater und Dramen im Exil 1927-1939*. Spalek, John & Frühwald, Wolfgang. (Hgs). Gutenberg: Büchergilde Gutenberg, 1978b. p. 7-117.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 11/11/2022

Publicado em março de 2023

Alexandre Villibor Flory. Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: avflory@uem.br. <https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>.

THE TRANSLATIONAL BODY: THEATRE TRANSLATION AND INTERPRETATION IN BRAZILIAN SIGN LANGUAGE (LIBRAS)

Celina Nair Xavier Neta¹

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rachel Sutton-Spence²

²Universidade Federal de Santa Catarina

Abstract: This article introduces and develops the concept of the “translational body” as a construct in the process of translation and interpretation of Brazilian Sign Language (Libras), describing its relationship with the system of theatre. We show that Libras/Portuguese interpreters (TILSP) working in theatre settings are creative, political and artistic agents, with professional, didactic and activist profiles, all of which contribute to the polysystem created in Libras theatre translation. We argue that the translational body is a multiple, organic, procedural, dynamic and dialogic construct and that its presence in the theatrical polysystem organises, challenges and brings together the linguistic and cultural repertoires of theatre in new ways. Interviews conducted with TILSPs working in theatre, theatre producers and deaf audience members were analysed, drawing on Even-Zohar’s Theory of Polysystems (2018) together with Embodiment Theory and existing Brazilian research by Silva Neto (2017), Fomin (2018), Resende (2019), Rigo (2019) and Albres & Santos (2020). We show that the process of Libras translation and interpretation in theatre is a process of construction of a body which is presented with the actors on stage and which incorporates translation in its relationship with the different systems that form part of the theatrical polysystem.

Keywords: Theatre; translation; Libras; Theatre for the deaf; Polysystems Theory



BY

O CORPO TRADUTÓRIO: TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS (LIBRAS) NO TEATRO

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar o conceito de corpo tradutório como um constructo no processo de tradução e interpretação de Língua Brasileira de Sinais - Libras, compreender sua natureza e sua relação no sistema teatral. Mostraremos que os tradutores intérpretes de língua de sinais/português teatrais (chamados de TILSP) atuam como agentes criativos, políticos e artísticos, identificados pelos perfis profissional, didático e ativista, necessários para a mobilização do polissistema estabelecido na tradução de Libras no teatro. Defendemos que a natureza do corpo tradutório é múltipla, orgânica, processual dinâmica e dialógica e que sua presença no polissistema teatral mobiliza, tensiona e aproxima os repertórios linguísticos e culturais no teatro. As análises aqui apresentadas dialogam e reforçam os estudos já realizados na área no contexto nacional Silva Neto (2017), Fomin (2018), Resende (2019), Rigo (2019) e Albres & Santos (2020) e tomam como base teórica mais especificamente a Teoria de Polissistemas de Even-Zohar (2018) em articulação com a Teoria de Embodiment, possibilitou a compreensão de que o processo de tradução e interpretação de Libras no teatro se trata da constituição de um corpo, que incorpora a tradução na relação com os diferentes sistemas participantes do polissistema teatral e posteriormente a apresenta simultaneamente com os atores atuando no palco.

Palavras-chave: Tradução; Libras; Teatro; Surdos; Teoria de Polissistemas

Introduction

The Statute of Persons with Disabilities (the Brazilian Inclusion Law¹ - Federal Law 13,146/2015), known as the LBI, establishes the public power to guarantee and promote the right to social inclusion for people with disabilities. Paragraph 42 of the LBI guarantees access for people with disabilities to museums, theatres, sport and other cultural activities, while Article 71 states that events financed by

¹ In Portuguese, Lei Brasileira de Inclusão.

public resources must ensure accessibility. The proposals in the LBI, together with existing Brazilian legislation concerning incentives to promote culture – such as the Rouanet Law n°. 313 of 1991 – have opened a space for Translators/Interpreters of Brazilian Sign Language – Portuguese (TILSP) in the cultural context generally and, specifically for the focus of this study, in theatre.

These legal developments explain why cultural producers and theatre companies have recently begun to seek out TILSP professionals to strengthen their bids for public funding for theatrical productions. Prior to this, TILSPs (whose professional standing was only recognised in 2010 by the Federal Law n.12.319/2010) worked mostly in religious, educational, legal and community settings. Their presence in theatres, translating and interpreting shows staged in Portuguese into Libras, brings together different epistemological fields in a new way. The work involves linguistic processes of translating texts of varying degrees of complexity and specificity from one language to another, but, additionally, the TILSP generally *performs* that translation to the audience. This is unlike other theatre translators working between spoken languages who usually expect actors to perform their translations and it requires TILSPs to be particularly closely involved with the theatrical setting. The challenges of translating and interpreting Libras in the theatre have led to questions among TILSPs about how to act or perform and how to define the limits of knowledge of translating and theatrical performance, given that few TILSPs have had any theatrical training.

We interviewed TILSPs with experience in translation and interpretation in theatre, theatre producers who have worked with TILSPs and deaf people who attend interpreted performances. The analyses identified recurrent themes in the narratives about translating and interpreting shows, producing shows with TILSPs and the deaf community, and watching shows translated and interpreted into Libras.

In this article, firstly, we present an overview of existing studies on theatre translation and interpretation into Libras that have informed and developed the analyses presented here. Next, we

present the concept of the “translational body” that is constructed during the process of the textual and aesthetic translation-interpretation of a show, and which is the basis for the creative, political and artistic action of the TILSP in theatre. We argue that the translational body is constructed in a multiple, organic, dynamic, procedural, and dialogic way. Finally, we reflect on the tensions and changes within the polysystems that are created by the shifts and alterations in the linguistic and cultural repertoires that constitute the translational body.

Previous research

The two processes of translation and interpretation contribute to the construction of the translational body in any theatrical piece. The theatre TILSP, when constructing the translational body for a given show, performs a task of textual and dramatic *translation* when reading the script and carrying out semantic, referential and theatre research to devise strategies to use when staging the show. Additionally, the TILSP performs an *interpretation* when mediating between the speech of the actors and the audience if there is any interaction or unscripted improvisation, or when dealing with the unexpected events that may occur in live theatre.

Thus, the theatre TILSP performs both processes. The process of translating textual and theatrical elements constructs the translational body, which is made real and presented in front of the audience simultaneously with the actors during the staging of the show. We emphasise that both processes – translation and interpretation – work together to create a robust and reliable translational body. The view that the work of TILSPs in theatre involves both translation and interpretation is supported by Rigo (2019) who sees the performance of TILSPs in artistic settings as “hybrid”, because they are expected to present their translation of the text by performing an interpretation of it. On a practical note, we should observe that carrying out simultaneous interpretation in

theatrical settings without the preparation and study consistent with the translation process, is not recommended.

In the USA, the document “Interpreting for the performing arts” (Registry of Interpreters for the Deaf, 2013) sets out a standard for professional performance as part of its aims to raise awareness, educate and encourage good practices that are committed to standards of excellence in professional conduct. According to the RID document, “performance interpretation” covers many genres, including children’s theatre. The interpretation may take place in different spaces, ranging from the stage of a theatre to alternative spaces such as streets and squares. The document also highlights the importance of qualifying interpreters for the activity, the relevance of teamwork and the necessity of having feedback from the deaf community. It offers guidance materials to help preparation, refers to legislation that can support the professional’s arguments and, finally, emphasises the collaborative nature of theatre as an important principle for sign languages interpreters to follow, so they can provide the deaf community with a cultural product full of linguistic and aesthetic meaning (Registry of Interpreters for the Deaf, 2013).

Gebron (2000) offers in-depth information and guidance, based on her professional experience in theatre interpreting. She highlights the creative aspects of the sign language theatre interpreter’s performance and emphasises issues related to corporeality as a particular aspect of this type of work. Horwitz (2014) presents a reflection on the complexity of the work of the American Sign Language translator and interpreter in the theatre. As well as the linguistic demands made by the script, Horwitz (2014) identifies paralinguistic demands which may require adjustment to the interpretation, because artistic expression in theatre takes many forms, and the translator-interpreter needs to prioritise the aesthetic and theatrical experience for deaf audiences. Mielke (2014) describes the historical trajectory of theatre translators and interpreters in the USA, and highlights best practices, drawn from documents and publications created by professionals in the field. She addresses accessibility issues because as a deaf theatregoer she has experienced lack of access to shows due

to the shortage of qualified interpretation professionals. King (2019) highlights, in the Scottish context, the creative aspects of translation and interpretation work in theatre and argues for situating TILSP's work within the field of dramaturgy, going beyond a process of interpreting the text objectively. This perspective offers the audience greater linguistic comfort and, therefore, greater satisfaction when watching a performance in the theatre.

In Brazil, Silva Neto's research (2017) focuses on the analysis of the curriculum of Letras Libras courses. As an experienced TILSP working in theatre, he investigates the aesthetic language training that Brazilian Sign Language translators and interpreters receive in their undergraduate courses. He presents a summary of what he considers to be the essential elements for a basic understanding of the theatre world and its aesthetics to give TILSPs an informed basis from which to create their translations. His analysis leads him to the concept of *translacting*² to define and distinguish the activity of the TILSP who works in theatre, from other (non-dramatic) performances of translations carried out in other spaces. Silva Neto bases the idea of *translacting* or *translation-performance* on the interrelationship between the practices of interpretation and the theatrical performance of the actors, which, in his view, cannot be separated.

Fomin (2018) describes and analyses the verbal, extraverbal and visual-verbal elements that mark the discourse of the TILSPs who performed in the shows she analysed. Her analysis highlights different possibilities for positioning the TILSP on stage, pointing out advantages and disadvantages of each position. The research also problematises ideological positions that arise from the interpretive choices made by the translator-interpreter. In her final remarks, Fomin (2018) points to a visual-verbal whole seen in the performed interpretations and emphasises how much the TILSP influences, and is influenced by, the theatrical setting, seeing the TILSP as a constitutive element of the show.

² Translation note: Silva Neto's term "tradu-atuação" is a portmanteau term from "tradução" (translation) and "atuação" (which includes ideas of both acting and performance).

Resende (2019) addresses the concept of deaf theatre from the perspective of deaf culture. He argues that deaf theatre prioritises the subjectivities of deaf actors and the way they highlight deaf culture, giving emphasis and visibility to sign language on stage. He presents four categories of deaf theatre: 1) “Theatre of the deaf”: created and developed by deaf people or by the deaf community; 2) “Theatre with the deaf”: theatre by deaf and hearing people and with a mixed cast. The play may be authored by a deaf person and hearing people play the characters as interpreters; 3) “Theatre for the deaf”: the technical team is made up of hearing people, but the cast is deaf. Hearing people produce the play and write and organise its text which is delivered to deaf artists who adapt it to sign language on stage, focusing on the deaf audience; 4) “Bilingual theatre”: this is a new proposal, being theatre made up of deaf and hearing people, with a mixed deaf-and-hearing cast, who share the text and represent the two languages with equal value (Resende, 2019, p. 31). Resende (2019) also notes that translations made by a deaf interpreter are characterised by information that is guided by deaf politics and by the ideological and critical involvement that comes from their history of belonging to a community. He uses the term *deaf-translator*³ to highlight the practice of translation and interpretation of Libras in theatre performed by deaf people, explaining that the term highlights the potential of a professional well-versed in both theatre and translation theories.

The three-volume collection entitled “Artistic and literary texts and contexts: translation and interpretation in Libras”⁴, organised by Rigo (2019), brings together articles, essays and other accounts concerning the experiences of artists, researchers and TILSPs working in artistic contexts. Rigo’s work (2019) contributes to the training of TILSPs who work in the artistic field by recording, promoting and documenting their practices and research.

³ Translation note: Resende uses the term “tradutor-surdo”, a portmanteau term from “tradutor” and “ator” – translator and actor.

⁴ “Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras”.

Albres & Santos (2020) report on a TILSP's experience of the process of translation and interpretation in theatre, contextualizing it theoretically in the contributions of the authors already mentioned here. Their research reinforces the view that the work of the TILSP in theatre is a complex and specific hybrid activity.

Polysystems Theory

Itamar Even-Zohar developed Polysystems Theory in the 1960s and 1970s to rethink methods for the study and translation of literature produced in Hebrew in Israel. The theoretical framework that he developed is useful for understanding cultural mechanisms in relation to literature. Polysystems theory understands culture as a large dynamic system composed of many other systems, or instances. Even-Zohar's term "polysystem" emphasises the idea of movement and dynamism, as opposed to a static notion of translation of literary works. The plurality proposed by the term implies the presence and representation of different cultural structures (linguistic, economic, political, military, culinary, etc.). Chang (2010) elaborates further on the notion of systems, stating that they are interrelated and that their relationships are determined by the positions they occupy in the whole to which they belong. Thus, a system is understood as an open and heterogeneous structure capable of interacting with other systems, overlapping, crossing and tensioning, simultaneously as a structured whole.

According to Chang (2010), the phenomena in a system can rarely be fully explained in isolation. Instead, the system must be seen in the context of every culture, even ultimately analysed in relation to world culture, the largest polysystem of human society. Thus, according to Baker & Saldanha (2009), when literature is placed in a broader sociocultural context, it comes to be seen not only as a collection of texts, but as a set of factors that produce, promote and share these texts, that is, in a literary polysystem. Translation and interpretation are embedded in cultural systems

and act directly in and on other systems, modifying, contributing, creating and stimulating artifacts, models and behaviours. Using this concept of culture systems, we can view the deaf community as a group of individuals who culturally produce their heritage through visual interaction and linguistic production. This view of the deaf community and its culture contributes to the idea of the cultural creation of the translational body in theatre, and its role and representativeness in the cultural system of the deaf community.

Polysystems Theory, with its movements of convergence, tensioning and divergence, allows us to think about the performance of TILSPs in theatre in these terms. The plurality of theatrical work, the different instances represented in the presence and actions of the theatre TILSP, as well as the make-up of a work that has been guided by the need for convergence and sometimes marked by tensions between those involved in the production, all allow us to think about the body of the TILSP as one of the systems involved in the process of Libras translation in theatre.

Discovering the translational body

The research described so far led us to try to understand the practice of the Libras theatre translator-interpreter without being prescriptive about how the TILSP should act in the theatre. The infinite possibilities for theatre are such that a range of translation options must be open to translators when planning their strategies. The initial aim of our research was to understand how TILSPs carried out their translation and interpretation into Libras in the theatre, and to this aim, we elicited narratives from five (5) TILSPs with experience of translating and interpreting shows for Libras. However, when analysing the narratives, we noticed recurring themes such as: the physical existence of TILSPs on stage, the need for TILSPs to have an affinity with theatre and the relevance of the role of the TILSP as an accessibility mediator. It became clear that the TILSPs were telling us that their work in theatre was

The illustration represents the knowledge needed when presenting the translation. The knowledge is of Translation and Interpretation Studies, sign language, deaf culture (the relevance of visibility), the functions of the two languages involved and their processing, bodily expression, the theatre setting and dramaturgy, and the expression of the text during staging.

The concept of the translational body is found through analysis of the interviews that point to an accumulation of knowledge and experiences on the part of the TILSP. The information they gave was often metaphorically related to the body: “I need to see if the text works *in my hand*”, “I can’t be there at the front with a wooden *body!*”⁵, “make the text happen *in the eyes* of the deaf person”. Their quotes pointed to the presence of a body that acted on stage differently from in other performance spaces. The analysis of the interviews found narrative evidence of a “corpus” of knowledge, forming, and acting in and beyond the physical body of the TILSP on stage, related to their claim that there is no specific knowledge, skill or preparation for their performance, but rather an organic construction, that is procedural and dialogic, and which happens for each show or presentation.

Profiles of the translational body

The recurring themes identified in the interviews of the participants led to our categories of different representations of TILSPs in the theatre. The expectations about their work, its characteristics and responsibilities made it possible to think about their different profiles. Here we present three profiles which work together to make up the translational body.

⁵ Translation note. The original statement from the participant referred to the interpreter not accepting being “Durango” – with a rigid, hard body.

Didactic profile

The didactic profile refers to the expectation and perception that the TILSP should play a tutoring role in relation to the artists, producers, technical team and hearing audience. The TISLPs' commitment to this responsibility is shown through recurring terms that refer to their didactic actions. This reinforces the image of a professional who can *teach, explain, show, argue, and dialogue* about their role with everyone involved in the production of the show.

Professional profile

The professional profile was referred to by the interviewees. They mentioned aspects that refer to training, the professional trajectory of the TILSP, referential, technical and linguistic skills needed to carry out the translation and interpretation of the show staged in Portuguese for an audience made up of the deaf community. The most recurrent terms related to the performance of the professional activity were *competence, skill, ethics, and commitment*.

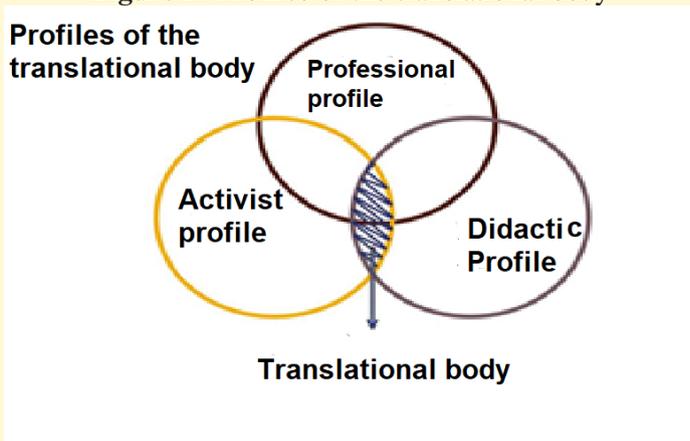
Activist profile

Activism was highlighted by the recurring terms that imply this: *social commitment, defence of rights, representation, struggle, rights, and inclusion*. From the perspective of the interviewees, the TILSP's engagement in the deaf community's struggle for equality characterises their work, as the deaf community expects them to deliver an aesthetic linguistic translation-interpretation that highlights the visual nature of Libras. The interviewees mentioned that the presence of the TILSP on stage or during the staging raises the profile of the deaf community and its culture, helping to demystify Libras for hearing people. Representativeness was also mentioned by the production teams who look for TILSPs who are recognised and approved of by the deaf community, to help publicise the show and guarantee the presence of deaf people in

the audience. The provision of translation and interpretation as an accessibility resource and the presence of the deaf community at theatre events are usually recorded by photos and videos to demonstrate accountability for the use of public resources.

None of these three profiles excludes or overlaps with another. The order in which they are presented here does not imply any sequential order or hierarchy. The translational body is constituted at the intersection of the three, as in the image in Figure 2. The embodiment of a translation as the activation of all three profiles presented here, comes from the analysis of the participants' discourse. The construction of the translational body at the confluence of the three profiles presented here highlights one of the characteristics of its nature: multiplicity. The action of the translational body is at times predominantly didactic, clarifying, informing and arguing; sometimes it is professional, planning, studying and linguistically mediating; and at other times it is principally an activist, articulating, defending and fighting for the agenda of the deaf community. Thus, the translational body performs multiple activities, as we see in Figure 2.

Figure 2: Profiles of the translational body



Source: Created by the authors (2022).

The translational body is constituted in the conjunction of the three profiles and is presented, therefore, in our analysis, as multiple in its attributions, actions and representations according to the diagram.

The physicality of the translational body

Having presented the subjective and symbolic characteristics of the translational body, we highlight here its material nature, or its physicality, that is, its constitution and presence during to the staging of the show. The translational body, as we have already shown, refers to the construct developed from an information repertoire constructed by the TILSP's involvement with the systems involved in the theatrical production. This inventory consists of:

1. technical, linguistic and referential information
2. translation and interpretation strategies
3. strategies resulting from textual study of the script
4. participation in rehearsals
5. aesthetic translation and
6. presentation

Bringing the physical, material nature of the translational body into its constitution allows us to incorporate the processes that the TILSPs listed as necessary to carry out the translation and interpretation of *Libras* in the theatre. The processes of textual study of the script were highlighted as fundamental to the early stages of the construction of the translational body. Actions highlighted as necessary for the in-depth, complete understanding of the text in Portuguese include reading, (alone or collectively, silently or aloud), text comprehension, and the search for semantics and reference information about its literary, historical and geographic context. Following from the understanding of the textual context in Portuguese, the participants referred to using

video to rehearse as they study, analyse and review their signed text. Clearly, this process of study, preparation and review occurs in Libras translation in any sphere of activity, not just theatre. We include this step in “textual translation”, considering that the video record of the signing is a textual record as much as a written record would be.

The process of textual understanding, however, is only the beginning of the translation process of the show. The TILSP also engages in the process of aesthetic translation, that is, researching references that underlie, drive and support the script and that characterise the show. Once again, these steps are not necessarily sequential, ordered or in any hierarchy. They can occur simultaneously, but we emphasise that they happen before the translation is presented during staging. Aesthetic translation includes the search for information about the theatrical aspects of the show: the style of the show, its genre, rhythm and prosody, the actor’s gestures, stage dynamics, marks, cues and space occupation; also, technical information such as lighting, sound (possibility of voice-over, sound return and soundtracks), costumes, makeup, scenery (predominant colours in the show, textures, scenery, props, and so on). All this information can be inventoried when participating in rehearsals.

From our own experience, we have learned that rehearsals are decisive moments for the TILSP to establish relationships with the production team and the rest of the theatre group. Interpreters should try to participate in at least two rehearsals, remembering that by custom, the final rehearsal is usually a “walk-through”, that is, a brief rehearsal only for last-minute adjustments and sound and light arrangements, so this may not be the best time for in-depth study of the show’s details. If the show is visiting the city as part of a tour, it is advisable for TILSPs to request video recordings of the show and establish contact with the producer and director in advance.

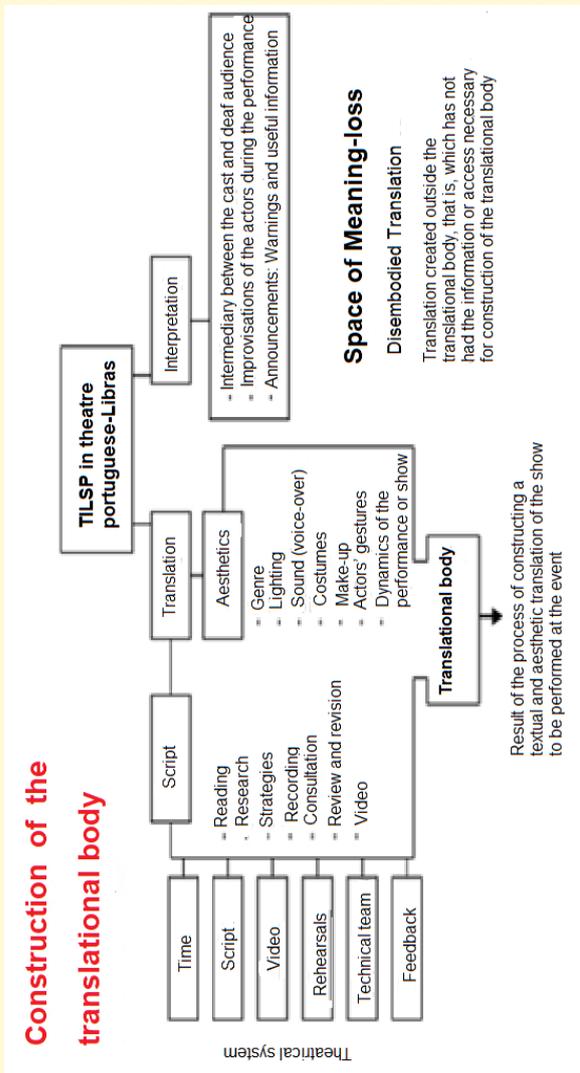
The physical make-up of the translational body, based on textual and aesthetic translation, is further highlighted by the research

participants when they report on the care that they take of their bodies on the day that they interpret the show. They mentioned taking care of food, hair, nails, makeup, costumes, well-being, rest, concentration, and stretching.

The physicality of the translational body is particularly evident when it presents the interpretation. After carrying out the textual and aesthetic translation processes, the TILSP, who has created and constructed this translational body, must now present it simultaneously with the staging of the show, presenting the research work, translation choices, and incorporation of theatrical and dramaturgical information that affords the deaf audience a theatrical artistic experience. This embodied characteristic of the work of the theatre TILSP, as well as the aesthetic translation, is what differentiates it from the processes carried out in other areas of translation. In addition to textually translating a text of the dramatic genre into a language of spatial-visual modality, the TILSP embodies the aesthetic elements and presents them during the staging. It is also possible that during the performance the actors and the audience will interact, or that there will be some sort of unforeseen but necessary improvisation, as is inherent in theatre. In such instances, the TILSPs perform simultaneous interpretation, again emphasising the hybrid activity of translation and interpretation.

The diagram below, in Figure 3, summarises the elements and processes of constitution of the translational body, highlighting the hybrid nature of the TILSP's work in theatre.

Figure 3: Processes of constitution of the translational body



Source: Created by the authors (2022).

The physical, material nature of the translational body shows the complexity of the activities involved in theatre interpreting. Although the participants were invited to think of a checklist, or a list of actions that might guide their activities in a general way, they all expressed reservations about doing so. The interviewees argued – each in their own way – that “each show is a show”, that is, that the actions and decisions taken for one show would not necessarily be effective in subsequent ones. This observation led us to appreciate that the translational body is constantly being constructed, deconstructed and resignified. The spectrum of theatre is so broad and diverse that the nature of the translational body for any given show, despite being based on the same set of procedures, is not fixed or constant. During a tour, the show could be adjusted or adapted, and this will imply adjustments to the translational body to match the new requirements. Conversely, there may be adjustments to the translational body for a particular show following insights or feedback from colleagues or deaf audience members. This will help the TILSP to review, deconstruct and recreate the translational body in a linguistic, cognitive and physical work of maturation and incorporation.

The material form of the translational body has three other characteristics that we identified: *it is procedural, organic and dynamic*. The translational body is *procedural* because it is based on an inventory of textual and aesthetic information, drawn from documentary research and from interaction with the theatre system. There is no hierarchy or sequence in carrying out the processes, but they need to occur so that the translational body can be a strong presence during the show.

The translational body also proved to be *organic*, considering that the different characters and narratives staged and translated on stage are *in the physical body* of the TILSP. The signed text exists and is performed there so the whole concept of accessibility is made real, materially, in the presence of this body. If a problem affects the physical body of the TILSP, the translational body will also be affected.

The possibility of construction, deconstruction, resignification and reconstruction of the translational body shows its *dynamic* nature. Initially, we thought it would be possible to create a single translational body, as a skill to be developed or as an objective to be achieved. However, the more we considered what our participants said in the interviews, the more we understood that the construction of the translational body is not a linear or fixed process, but a dynamic one of convergence, tensioning and distancing between the TILSP and other people involved in the show's production and performance.

Once again, we emphasise that, although the aspects related to the procedural, organic and dynamic nature do not follow any order, sequence or hierarchy, they are all essential characteristics of the translational body and lack of attention any one of these three will weaken it. Thus, it would be inadvisable to interpret theatrical performances without observing the processes presented here.

The physicality of the translational body leads us to another important question that needs addressing. The body occupies real space in the theatre during its performance, and an important and recurring question is where to position the TILSP for the presentation of the translational body. We will now turn to this topic, drawing on the responses and narrated experiences of the research participants.

The space in the theatre for/of the Libras translational body

The physical positioning of the TILSP while the translational body performs in the show is of great concern to the TILSP. This concern is shared by the production team, which needs to reserve seats for deaf audience members in a comfortable field of vision, avoiding the “ping pong effect” of constantly shifting gaze between the TILSP and the actors. It also concerns dramaturgical directors, who usually want to minimise any interference in the action on stage and who often view the presence of an extra person

on stage (the TILSP) as a threat to the theatrical dialogue with the audience. The technical team needs to arrange sound and light for the presentation of the translational body without prejudicing the ideal lighting and sound project for the rest of the show. Deaf audience members want to be able follow the presentation of the translational body *and* the staging of the show without having to resort to uncomfortable vision strategies needed to accompany both. It is clear from this range of perspectives that the decision regarding the space where the translational body will be presented needs to be taken collectively.

The implications of that decision are important issues for theatre accessibility for the deaf community. Although the decision is a shared responsibility, the presence of TILSP in the theatre can trigger the tensions it brings. It is important for all parties to understand that they are all part of the debate, bringing together and distancing the different systems, testing their limits, and resignifying and reconstructing them during the process of assembling the show.

Previous studies have already shown the advantages and disadvantages of the different possible positions of the theatre TILSP, but our study uses the narratives of the interviewees to understand how their positioning in the theatre favours (or not) the presentation of the translational body. Analysis of the interviews, especially of the representatives of the deaf community, revealed that although the TILSP might present a clear, strong translational body regarding textual and aesthetic translation, the space in which it is presented can work against it. Recurrent observations on this topic highlighted that the deaf community expects the translation and interpretation of Libras to be integrated into the show and the TILSP should not be positioned in a corner of the stage in a way that decontextualises it from the show.

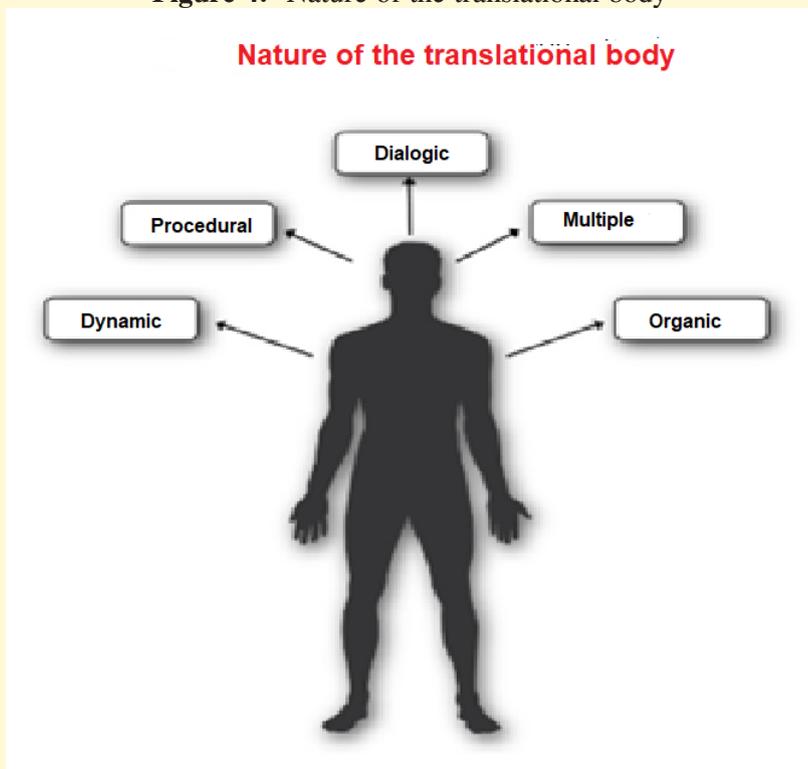
The space where the translational body is presented can lead to the translation being embodied or disembodied. Embodied translation is characterised by the integration of the entire translational body into the show. This integrated embodiment of the TILSP could perhaps be achieved through the actors themselves using signs, or

through the TILSPs' costumes and/or makeup. In many interpreting settings, it is generally expected that light-skinned TILSPs will wear black clothing for maximum contrast to make the signing easier to see. In theatre, they do not necessarily need to wear black, especially for children's shows. Thus, embodied translation makes the deaf community feel invited to watch the show and to feel that the show was designed to receive and welcome them.

Disembodied translation, on the other hand, is the opposite of the embodied translation, and is created by a translational body weakened by the tension and/or distance between the systems involved, and/or disconnected from the show. Disembodied translation creates a space of non-meaning within the theatre. This space of non-meaning was so named because even if deaf audiences are placed in what the theatre might regard as "good seats", it remains a space where the show's meaning cannot be constructed. It is a space which prevents the deaf audience from sharing the senses and cultural meanings proposed by the play, due to the fragility of the translational body and/or its disembodiment and disconnection from the show.

The need for dialogue between the systems (all the elements involved in putting on the show) to establish the best place to present an embodied translation, characterises the translational body as dialogic. All parties need to establish contact, dialogue, and negotiate throughout the entire process to strengthen the translation process of the show into Libras.

Figure 4: Nature of the translational body



Source: Created by the authors (2022).

Having presented the profiles, the physicality and the use and occupation of space by the translational body, we now address some final considerations.

Final considerations

Thinking about the translation and interpretation of Libras in theatre makes us reflect on the processes involved in it. These processes are often unnoticed and may become unhelpfully

normalised and fossilised if they are unquestioningly adopted and repeated. Theatre presents us with infinite possibilities, colours and rhythms, and the beauty of the translational body in its entirety is hidden or revealed in the potential for applying it to another show with all its specificities. This makes it present, physically and materially real, and embodied in sign language. The processes of textual and aesthetic translation are identified by study, research and rigorous translation; but they also require curiosity and creativity to seek out the aesthetic possibilities in sign language that will delight the eyes with what originally aimed to delight the ears.

The translational body, although it is a construct – a repertoire made up of information and translation and interpretation strategies – becomes real and visible in each new presentation, accommodating different genres, characters and narratives. *An open and available* body is needed to shelter this diversity and plurality. *Flexibility* is needed to rebuild the translational body with each new presentation, as is *detachment* to be able to let it go when the curtain comes down. *Otherness* is needed for the TILSP to understand that all bodies, rhythms and processes are different and, therefore, that my body will not always be the best to house the translational body necessary for any given show.

Although in Brazil the TILSP in theatre is a legal provision to be complied with, our study highlights that the truly embodied translation of a show is not achieved by decree, but lies in the quality of the work, in resistance and in dialogue. The role of the translational body in the Libras translation polysystem in theatre is to affect, tension and mobilise, but also to be affected, tensioned, and mobilised. We hope that the reflections presented here can stimulate new perspectives on the subject and contribute to the training of TILSPs and the cultural experiences of the deaf community in theatre.

References

Albres, Neiva Aquino & Santos, Warley Martins dos. “Luz, palco e a caracterização de tradutores e intérpretes de Libras-português em peça teatral”. *Fragmentum*, Santa Maria, 55, p. 119-148, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2179219441826>

Baker, Mona & Saldanha, Gabriela. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. ed. London: Routledge, 2009.

Chang, Nam Fung. “Polysystem Theory and Translation”. In: Gambier, Yves & Doorslaer, Luc Van (Ed.). *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 257-264.

Even-Zohar, Itamar. “Teoria dos polissistemas”. Translation by Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon & Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, 5, p. 2-21, 2013.

Fomin, Carolina Fernandes Rodrigues. *O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*. 2018. Dissertation (Master’s in Applied Linguistics and Language Studies) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Available at: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21782>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Gebron, Julie. *Sign the Speech: An Introduction to Theatrical Interpreting*. Hillsboro: Butte Publications, 2000.

Horwitz, Miriam Ganz. “Demands and Strategies of Interpreting a Theatrical Performance into American Sign Language”. *Journal of Interpretation*, 23(1), p. 1-18, 2014. Available at: <https://digitalcommons.unf.edu/joi/vol23/iss1/4>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Registry of Interpreters of the Deaf. *Interpreting for the Performing Arts*. Available at: <https://rid.org/about-rid/site-accessibility-guidelines/>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Lei de Incentivo à Cultura. Available at: <http://leideincentivoocultura.cultura.gov.br/>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Mielke, Kaitlyn. *The Song That Goes Like This: The Art of Theatrical Sign Language Interpreting and Translating*. 2014. Project (Master of Liberal Studies) – Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, Minnesota, 2014.

Resende, Lucas Sacramento. *Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo*. 2019. Dissertation (Master's in Translation Studies) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Available at: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36719>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Rigo, Natalia Schleder (Org.). *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

Silva Neto, Virgílio Soares da. *A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas*. 2017. Dissertation (Master's in Translation Studies) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Available at: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31266>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Xavier Neta, Celina Nair. *O Corpo Tradutório: Tradução e Interpretação de Língua Brasileira De Sinais (LIBRAS) no Teatro*. 2021. Thesis (Ph.D in Translation Studies) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Available at: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/231033>. Retrieved: Jan. 29, 2023.

Recebido em: 01/09/2022

Aprovado em: 19/01/2023

Publicado em março de 2023

Celina Nair Xavier Neta. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: celinaxavierlibras@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-3724-3463>.

Rachel Sutton-Spence. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: rachel.suttonspence@ufsc.br. <https://orcid.org/0000-0001-6575-9446>.

UM PROJETO DE TRADUÇÃO EM TRUPE DE OBRAS DRAMATÚRGICAS DE THOMAS BERNHARD

Angélica Neri¹

Gisele J. Eberspächer¹

Hugo Simões¹

¹Universidade Federal do Paraná

Luiz Carlos Abdala Junior²

²Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo aborda o projeto de tradução colaborativa de três obras dramáticas do escritor austríaco Thomas Bernhard: *O presidente*, *Uma festa para Boris* e *Immanuel Kant*. O projeto foi realizado por um grupo de cinco estudantes da área de tradução e coordenado pela professora Ruth Bohunovsky. As obras decorrentes do trabalho começaram a ser publicadas em 2020. Além de comentários sobre o processo colaborativo e a tradução, discutem-se a escolha de traduzir as peças pensadas como livros, as dificuldades impostas pela linguagem dramatúrgica de Bernhard e os resultados do processo como um todo.

Palavras-chave: Thomas Bernhard; Tradução de Teatro; Tradução colaborativa

A TROUP TRANSLATION PROJECT OF THREE PLAYS BY THOMAS BERNHARD INTO BRAZILIAN PORTUGUESE

Abstract: This paper discusses the collaborative translation project for three dramatic works by the Austrian writer Thomas Bernhard: *The President*, *A party for Boris* and *Immanuel Kant*. The project was carried out by a group of five translation students and coordinated by Professor



Ruth Bohunovsky, with the publication of the first book in 2020. In addition to comments on the collaborative translation process, the choice of translating the pieces in book format and the difficulties imposed by Bernhard's dramaturgical language and the results of the process as a whole are also discussed.

Keywords: Thomas Bernhard; Drama Translation; Collaborative Translation

Introdução

Há cerca de três anos, um grupo de estudantes da área de tradução do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, sob orientação e coordenação da professora Ruth Bohunovsky, passou a se reunir para traduzir três textos dramáticos do autor austríaco Thomas Bernhard: *O presidente* (no original: “*Der Präsident*”), *Uma festa para Boris* (no original: “*Ein Fest für Boris*”) e *Immanuel Kant*, com o objetivo de publicá-los pela Editora UFPR, no âmbito da coleção “Dramas e Poéticas”. As obras escolhidas eram parte do escopo do projeto de pesquisa de Bohunovsky “Traduzir o teatro e o cômico: dramas de Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek e Wolfgang Bauer em versão brasileira” (em seu nome atual). O projeto se destaca não apenas por traduzir textos dramáticos importantes e (quase) inéditos no Brasil¹, mas também por publicá-los em edições críticas, que fornecem contextualização histórica, literária e tradutória das peças, por meio de paratextos de especialistas em dramaturgia e na obra de Bernhard.

Para um autor de língua alemã, a recepção da obra de Bernhard é relativamente ampla no Brasil. No campo da prosa, o autor é publicado por editoras brasileiras desde os anos de 1990, e até o momento já foram traduzidos e publicados oito títulos, como *O Náu-*

¹ Em 1980 o Instituto Goethe de Porto Alegre, em parceria com o de Curitiba, publicou uma tradução de *O Presidente*, com Adelaide Rudolph como tradutora responsável e distribuição restrita. Já as outras duas peças mencionadas aqui não têm traduções publicadas no Brasil.

frago (2006) e *O imitador de vozes* (2009), incluindo publicações recentes de *Mestres Antigos* (2021) e *Derrubar Árvores - uma irritação* (2022). Entre seus tradutores estão nomes como Ana Maria Scherer, Hans Peter Welper, José Laurenio de Melo, José Marcos Mariani de Macedo, Lya Luft e Sergio Tellaroli. A partir dos anos 2000, Bernhard passou a ser publicado pela editora Companhia das Letras, o que contribuiu para a disseminação de sua obra no país. Porém, apenas muito recentemente sua obra dramática passou a ser publicada no Brasil. Em 2017, a Editora Perspectiva publicou o livro *Thomas Bernhard, o fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação*, um estudo da dramaturgia *bernhardiana* acompanhado de uma tradução da peça *O fazedor de teatro*. Já no começo de 2020 a Editora Temporal publicou uma tradução de uma das peças mais conhecidas de Bernhard: *Praça dos Heróis* (2020).² A publicação das três traduções tematizadas neste artigo se somará a esses esforços de divulgação do drama *bernhardiano*. Tal cenário demonstra o interesse editorial tanto por textos dramáticos quanto pela obra em prosa de Bernhard no Brasil.

A dinâmica de trabalho deste projeto foi organizada da seguinte forma: o grupo de alunos foi dividido em duplas, que ficaram responsáveis pela tradução de peças diferentes. Uma primeira versão da tradução era revisada em grupo e/ou com a professora. A primeira experiência se deu com uma nova tradução da peça *O presidente* (*Der Präsident*), publicada pela Editora UFPR em 2020. Além dessa primeira, foram traduzidas mais duas peças de Bernhard: *Uma festa para Boris* (*Ein Fest für Boris*), publicada também pela Editora UFPR em 2022, e *Immanuel Kant*, que já

² É necessário relativizar esta afirmação. Esse número de publicações não quer dizer que a dramaturgia de Bernhard não tenha circulado no Brasil. Além da publicação de *O Presidente* pelo Instituto Goethe de Porto Alegre e de Curitiba, Bohunovsky (Caetano & Bohunovsky, 2018, p. 498) apurou também uma série de traduções e adaptações não publicadas de textos do autor, realizadas para fins de encenação. Podemos citar, a título de exemplo, a tradução/adaptação de Marcos Damaceno do texto de *Árvores abatidas*, a tradução de *O poder do hábito*, de Nehle Franke, e também a tradução de *Ludwig e suas irmãs*, de Alessandra Vannucci.

passou por um processo de leitura e revisão e está no prelo, com previsão de publicação pela mesma editora.

Este artigo – que assim como as traduções citadas acima, é fruto de várias mãos – descreve e discute o processo tradutório coletivo das peças, considerando discussões recentes sobre tradução coletiva, e faz uma breve exposição dos textos em questão, para então apresentar o projeto de tradução e descrever o processo tradutório. Por fim, serão debatidas brevemente algumas aproximações e diferenças estilísticas entre as peças e discutidas algumas questões tradutórias de cada obra.

Traduzir juntos, traduzir em trupe

Nas últimas décadas, as discussões sobre a autoridade do tradutor estão se tornando mais frequentes, com muitos pesquisadores defendendo que tradutores têm um estatuto de autoridade sobre a obra semelhante ao do autor, sobretudo quando se pensa em tradução literária. A demanda por visibilização do tradutor, preconizada por autores como Lawrence Venuti (2021), é contemporânea ao processo de institucionalização do campo dos Estudos da Tradução, sendo parcialmente fruto dessa institucionalização. Além disso, pode-se citar, nessa seara, o entendimento de Henri Meschonnic (2010) de que a prática de tradução é também uma produção literária. Apesar de o reconhecimento da capacidade criativa do tradutor ser algo recente, isso está relacionado a um longo processo de valorização da autoria individual iniciado no Renascimento, conforme informam Anthony Cordingley & Céline Frigau Manning na introdução do livro *Collaborative Translation: From Renaissance to the Digital Age* (2017), organizado por eles. Nesse sentido, a ideia do tradutor solitário decorre dos “mitos da singularidade” (Cordingley & Manning, 2017) que têm seu epítome no gênio romântico. Já há algumas décadas, o estatuto da autoria vem

sendo questionado ao redor do mundo³, bem como o mito da singularidade autoral sobre o processo criativo⁴. No mesmo sentido, a imagem do tradutor solitário é posta em questão correntemente por traduções coletivas ou colaborativas, organizadas e realizadas de diferentes maneiras.

Por sua vez, Cordingley & Manning (2017) argumentam que, de uma perspectiva da sociologia relacional, toda tradução é colaboração, isto é, há uma combinação de “labores” para que haja a tradução, *e.g.* revisão, preparação, edição, busca de financiamento etc. Isso não significa que todos os atores envolvidos nessa colaboração sejam tradutores, mas que a tradução é, em si, uma realização colaborativa. Assim, “tradução colaborativa” seria um termo guarda-chuva para identificar as diferentes relações de colaboração existentes dentro do processo tradutório, incluindo-se aí o que Cordingley & Manning (2017, p. 24) chamam de “co-tradução”, as traduções a quatro ou mais mãos, que os autores consideram melhor expositoras das “dimensões estilísticas, retóricas e técnicas” que atravessam a tradução, na medida em que essas dimensões são menos evidentes no foco do tradutor singular, que não tem de confrontar outras mãos que não as suas. Os demais artigos do livro exploram várias noções e experiências, desde traduções feitas com colaborações de seus autores como a colaboração entre tradutores de uma mesma obra para línguas diferentes, que poderiam se configurar como atos de tradução coletiva.

A “co-tradução” também pode ser chamada de tradução coletiva. Alguns artigos do dossiê *Traduire ensemble pour le théâtre*, publicado em 2016 na revista francesa *La main de Thôt*, trabalham com essa noção. Um deles é o artigo de Hilda Inderwildi sobre o coletivo de tradutores HERMAION, que se dedica à tradução de textos em alemão para o francês, ao passo que constrói, por meio dessa prática, uma teoria da tradução coletiva. Inderwildi, um de seus expoentes, acredita, inclusive, que a era digital inaugura um

³ Cf., entre outros, Barthes (2004).

⁴ Cf., entre outros, Bassnett & Bush (2006).

momento da tradução inclinado a um viés participativo, o que ela chama de “oitava época [*saison*]” da tradução, a partir da cronologia proposta por Dieter Hornig (Inderwildi, 2016, p. 4). O HERMAION tem extenso trabalho de tradução de peças de teatro e para Inderwildi o coletivo é “uma condição *a priori*” (Inderwildi, 2016, p. 5) quando se fala de teatro. Nesse sentido, a tradução coletiva – ou o “traduzir juntos” [*traduire ensemble*], nas palavras de Inderwildi, seria uma forma particularmente interessante à tradução teatral, na medida em que se pode ouvir mais vozes e performances a fim de lapidar o texto traduzido (cf. Peguinelli, 2015). Além disso, o grupo poderia se familiarizar com “diferentes facetas da mediação cultural”, nas palavras de Inderwildi (2016, p. 8), e ensejar uma tradução mais polivalente (2016, p. 15), feita em um meio coletivo semelhante àquele da performance teatral. Essa ideia se assemelha à de Cordingley & Manning em termos de que o envolvimento de outras pessoas no trabalho de finalização de um texto, mesmo que não seja num trabalho exclusivo de tradução, já faz com que a tradução seja um ato coletivo.

No mesmo dossiê, Agnès Surbezy, coordenadora da coleção *Hespérides Théâtre*, série de traduções dramáticas realizadas de maneira coletiva, chega a conclusões semelhantes às de Inderwildi ao refletir sobre seu projeto tradutório, adicionando ainda os elementos do “prazer de estar juntos” e da “polifonia tradutora”, que repercute a polifonia cênica, presentes na tradução coletiva (Surbezy, 2016, p. 8-9). Já Charlotte Bomy, tradutora com vasta experiência em coletivos de tradutores, defende a tradução coletiva como uma potente experiência pedagógica, e lembra, por sua vez, que “a trupe é a forma de organização mais comum do teatro profissional” (Bomy, 2016, p. 2).

Nesse sentido, pensamos que a tradução coletiva de peças de teatro pode funcionar como uma atividade de trupe. Isso porque a reunião em torno do texto dramático gera um espaço de convivência e de trocas que transcende os limites do texto escrito, emulando, ainda que de maneira diferida, o espaço de convivência e co-criação do grupo de teatro. As reuniões de nossa “trupe”

tradutória, por exemplo, eram realizadas em diferentes espaços e, por vezes, englobavam algum público (não apenas do âmbito do teatro), para o qual apresentávamos nossas escolhas tradutórias. Assim, traduzir juntos pode ser também traduzir em trupe, ainda que o nosso palco seja o da escrita.

As peças

Foi então que, partindo do trabalho em equipe (ou trupe), começamos a trabalhar com três peças de Thomas Bernhard, que serão apresentadas a seguir.

O presidente (Der Präsident), primeira peça a ser publicada pelo projeto em questão, foi encenada pela primeira vez em Viena em 1975 e é uma das peças mais políticas de Bernhard. A obra mostra os bastidores do mundo dos poderosos – nesse caso, um presidente autoritário e sua primeira-dama – prestes a entrar em colapso. Com todos os grandes acontecimentos ocorrendo fora de cena, temos longos monólogos do presidente e da primeira-dama, permeados por algumas respostas breves, que mostram suas crenças de mundo e como elas estão sendo abaladas pelos anarquistas. A tradutora Gitta Honegger resume a obra da seguinte forma: “O presidente e sua esposa [...] são movidos (com toda a razão) pelo medo de assassinos, provavelmente sob a liderança de seu próprio filho, enquanto se divertem em relações extraconjugais” (Honegger, 2014, p. 205).

As cenas, que mostram situações banais, como o casal tomando banho e se aprontando para um funeral ou o presidente em um bar com outros chefes de Estado enquanto dá uma escapadela com a amante, revelam justamente as crenças pessoais mais íntimas das personagens, com detalhes que normalmente não aparecem nos ambientes públicos.

Uma festa para Boris (Ein Fest für Boris), primeira peça (longa) do autor, escrita e montada pela primeira vez em 1970, no *Deutsches Schauspielhaus Hamburg*, foi a segunda obra traduzida

pelo grupo. A Bondosa, uma aristocrata de requintes tirânicos que perdeu as pernas no mesmo acidente que tirou a vida de seu antigo marido, é a protagonista da ação. A personagem vive nas redondezas de um asilo para “aleijados”, todos também com as pernas amputadas. Joana é sua empregada e cuidadora, e Boris, um ex-interno do asilo, seu novo marido, para quem A Bondosa planeja uma festa de aniversário.

A peça é dividida em três partes – Prelúdio, Segundo Prelúdio e A Festa. Os dois prelúdios se passam em um quarto vazio com janelas e portas altas (em contraste com a protagonista cadeirante) e consistem em monólogos d’A Bondosa, repletos de ordens e acusações contra Joana, quase sempre também em cena, em que se explicita a diferença hierárquica entre as duas. O segundo prelúdio acontece após um baile à fantasia da alta sociedade, ao qual A Bondosa vai vestida de rainha e Joana de porco, e é também somente aqui que somos apresentados a Boris. Por fim, a festa de aniversário de Boris é encenada no último ato: trata-se de uma longa sequência de nonsense *bernhardiano*, em que estão presentes, além d’A Bondosa, Joana e Boris, treze internos do asilo, designados apenas por características físicas genéricas como “Aleijado mais velho” ou “Aleijado mais novo”. Nessa cena, o monólogo é substituído por um entrecruzamento de falas que não constituem um diálogo, mas sim recortes de alucinações fragmentárias e sons de timbale, que apenas cessam com uma misteriosa morte. A peça compartilha com *O presidente* o fim trágico, mas aqui em um tom mais absurdo. Como notam alguns críticos, o texto se aproxima do teatro do absurdo de Beckett e da filosofia existencialista (*qtd. in* Hackl, 2018).

Por fim, a última peça traduzida neste projeto é *Immanuel Kant*, que estreou no ano de 1978, no *Staatstheater Stuttgart*. Na voz de Bernhard, o filósofo iluminista Immanuel Kant se torna um velho demente, causando não apenas riso, mas algum escárnio frente a certa tradição filosófica. A peça se divide em quatro atos: os três primeiros nomeados segundo partes do navio (Conveses da Proa, Central e da Popa) em que se encontram as personagens, e o últi-

mo, Desembarque, que, além de ser o momento de atracagem, faz as vezes de um epílogo.

Kant é um velho à beira da cegueira que viaja para os Estados Unidos da América a fim de receber um título de doutor *honoris causa* da Universidade de Columbia e também um tratamento de vista, uma vez que um glaucoma o deixara praticamente cego, fazendo-o perder sua *Augenlicht* (uma brincadeira linguística que faz Kant perder a “iluminação” dos olhos). O filósofo viaja acompanhado de sua mulher, de seu inseparável papagaio Frederico e de seu empregado, Ernesto Ludovico, enquanto produz diversos monólogos maquiados de diálogo. Outras personagens arquetípicas se encontram no navio, como a Milionária, o Cardeal e o Capitão, para quem Kant faz palestras incompreensíveis e com quem divide a mesa durante a Festa da Lanterna, no terceiro ato. Durante a peça se percebe que os fatos ocorrem no século XX, seja por críticas a Lênin ou por rótulos de espumantes, e no epílogo Kant é recebido na América por uma “comitiva de acadêmicos”, curiosamente vestidos como funcionários de um hospital psiquiátrico, momento em que se percebe que aquele não é, de fato, o famoso filósofo alemão. Um traço incontestável desta obra é seu humor, sendo considerada pela crítica a primeira peça definitivamente engraçada de Thomas Bernhard (Dittmar, 1990).

Projeto e processos de tradução

Tal qual este artigo, o nosso projeto de tradução é, antes de tudo, um projeto coletivo coordenado por Ruth Bohunovsky. A ideia de laboratório de tradução não é novidade na tradutologia brasileira, sendo uma proposta metodológica antiga e muito replicada em diferentes espaços e contextos. No início dos anos 1960, escrevia Haroldo de Campos:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho em equipe, juntando

para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, [...]. (Campos, 2013, p. 17).

Resolvida a questão metodológica, tínhamos de decidir como traduzir o teatro de Thomas Bernhard. Há diversos modos possíveis de se traduzir um texto dramático. Bohunovsky (2019) qualifica a tradução de teatro como heterogênea e complexa, perfazendo um movimento constante entre oralidade e escrita. Distintas traduções decorrem de distintas intenções, que podem ou não estar manifestas em projetos tradutórios específicos. Inicialmente, em meados de 2017, decidimos que as traduções seriam feitas para encenação por um grupo teatral curitibano. Nesse primeiro momento, trechos das peças em questão já começaram a ser traduzidos. Por motivos externos, a produção das peças ficou em segundo plano e o projeto mudou de foco e se concentrou na tradução para publicação em livro (o projeto de tradução das três peças foi aceito em abril de 2018 pela Editora UFPR). A partir desse momento, as duplas começaram a trabalhar com mais afinco em suas traduções. A mudança na finalidade das traduções foi um dos motivos de discussão no grupo, que acreditou que existem diferenças na prática de tradução para palco e tradução para publicação. A tradução para o palco, por exemplo, permitiria referências mais imediatas a acontecimentos locais à produção e ao momento de exibição da peça, características descartadas pelo grupo para a tradução para publicação.

Assim, nosso projeto tradutório começou de fato a tomar corpo quando decidimos que as peças comporiam uma coleção editorial voltada a textos dramáticos, ou seja, as peças seriam publicadas em formato de livro. Escolhemos, com isso, descartar a ideia de fazer as traduções para montagens específicas, conjuntamente a uma companhia de teatro específica. Ao mesmo tempo, nosso projeto de tradução recepcionou a ideia de Jiří Veltrusky (2011) de que o texto dramático também tem função de obra literária, podendo

ser lido individualmente em experiência distinta do palco. Segundo Bohunovsky (2019, p. 136),

[a] característica mais marcante de traduções literárias de textos dramáticos é que elas não precisam levar em consideração fatores relacionados a uma eventual performance frente a um público [...]. Seguindo a terminologia de Christiane Nord, trata-se geralmente de traduções “documento”, ou seja, pensadas para oferecer ao leitor um acesso a uma determinada “situação comunicativa do passado” e, eventualmente, também a seu contexto original, e não necessariamente para “funcionar” como texto dramático na língua-alvo. Como aponta Aaltonen, traduções desse tipo procuram “escrever o texto de partida com as palavras da língua-alvo” (2000, p. 32), ainda que, obviamente, “sempre reescrev[am] o texto de partida” e “nunca po[ssam] ser uma réplica exata” deste.

Ademais, além de encararmos o texto dramático como texto literário em nosso projeto, sabíamos que as nossas traduções estariam acompanhadas de textos críticos que fariam a contextualização e algum debate sobre as peças. Desse modo, e em consonância com Bohunovsky, nosso projeto de tradução também tem a função suplementar de constituir material crítico para futuras montagens. Em casos de ausência de contato direto entre tradutor e companhia de teatro, como é o nosso caso, a tradução de textos teatrais em livro, enquanto complexo que engloba peça e crítica, serve como meio indireto de comunicação entre processos criativos distintos e complementares.

A primeira peça, *O presidente*⁵, foi traduzida integralmente por uma das duplas em 2018. Os tradutores trabalharam juntos na maior parte do processo, com eventuais trechos sendo traduzidos por apenas um dos dois e revisados pelo outro. Este trabalho de cerca de

⁵ A partir deste ponto, iremos nos referir às peças apenas pelo título traduzido.

quatro meses resultou em uma primeira versão da tradução, que em seguida foi lida e discutida por um grupo maior (composto por Angélica Neri, Cristiane Gonçalves Bachmann, Hugo Simões e Luiz Carlos Abdala Junior), com orientação de Bohunovsky. Esse processo crítico, realizado presencialmente durante o segundo semestre de 2018, foi relevante para criar uma homogeneização dos termos da peça, identificar incoerências e, claro, testar o aspecto cômico do texto em sua tradução – ainda que não se trate de uma comédia, Bernhard apela para exageros e absurdos para causar um efeito cômico. A leitura crítica foi essencial para determinar se a tradução funcionava nesse sentido e, quando não, criar ajustes.

Essa crítica coletiva rendeu aos tradutores uma versão anotada do texto, contendo desde identificação de problemas a sugestões de soluções. A dupla trabalhou então com esse material para chegar a uma segunda versão, enviada à Editora UFPR em março de 2019. Nesse mesmo intervalo de tempo, começaram a ser produzidos os textos de apoio desta edição, sendo que o prefácio é assinado por Ruth Bohunovsky e o posfácio é assinado por Walter Lima Torres Neto. Dentro do processo editorial, o material passou pela revisão de Alan Santiago Norões Queiroz, essencial para padronização linguística. O texto, em uma versão mais madura, passou por mais uma leitura – dessa vez uma leitura dramática, realizada pelos atores Angela Stadler, Janaína Fukushima, Thiago Dominoni, Val Salles e Vinicius Medeiros. Essa última leitura permitiu que os tradutores fizessem os últimos ajustes: como a opção pelo termo *minha filha*, como o apelido carinhoso (e paternal) que o presidente usa ao falar com sua amante. *Minha pequena*, que havia sido a escolha até então, foi rejeitada pelos tradutores por acharem que ela não se adequava tão bem ao tom de fala do presidente da peça. Esse processo mostra o quanto a tradução colaborativa e a leitura crítica, feita em várias etapas, foi valiosa para o resultado final publicado. Foi então que, um pouco mais de dois anos depois do início da tradução, foi possível chegar à versão do texto publicada pela Editora UFPR em 2020.

A tradução de *Uma festa para Boris* teve início sincronicamente à de *O presidente*, em 2017, por outra dupla. As primeiras falas traduzidas de *Uma festa para Boris* foram igualmente analisadas pelo grupo já mencionado de alunos e artistas. Quando se tornou incerta a proposta de encenação das peças, a tradução de *Uma festa para Boris* foi temporariamente abandonada. O projeto retornou apenas em 2019, com uma reformulação da dupla original. O novo processo de tradução iniciou em janeiro de 2019, quando, depois de 3 semanas de encontros quase diários entre os tradutores, uma tradução da primeira versão do texto foi finalizada e entregue à professora supervisora da tradução. A peça foi revisada no primeiro semestre de 2020 e reenviada a Bohunovsky, que, por sua vez, revisou o texto novamente. Em seguida, todos os envolvidos no processo tradutório se reuniram em encontros virtuais para uma última revisão. Nessas últimas reuniões, o texto passou não apenas por últimas correções ortográficas e estilísticas, mas também por testes de vocalização, que suscitaram ainda alguns ajustes. Assim, nos encontros com a supervisora foram definidas questões importantes da tradução, como a decisão pelo uso dos pronomes de segunda e terceira pessoa, os nomes das personagens em português, o tom da linguagem das personagens em certas passagens, os modos da recriação dos efeitos cômicos e/ou absurdos do original, assim como a avaliação do nível de oralidade do texto traduzido, isto é, questões de ordem rítmica, sonora e performática. A versão final do texto foi enviada a Flávio Stein, artista e pesquisador de artes dramáticas, e Manfred Mittermayer, diretor do arquivo literário de Salzburg e especialista na obra de Bernhard, responsáveis pelos textos críticos que fazem parte da publicação de *Uma festa para Boris*. Após o recebimento dos textos e tradução do paratexto de Mittermayer, o projeto do livro foi enviado à Editora da UFPR, em que foi realizada nova revisão e preparação do texto para a publicação em novembro de 2022.

Immanuel Kant foi a última peça a ser traduzida deste primeiro ciclo de traduções dramáticas do grupo. A tradução teve início em 2018, com a pesquisa monográfica de um dos membros da equipe.

Em pouco tempo, outra integrante, que já havia trabalhado com a tradução do cômico em Bernhard em seu trabalho de conclusão de curso em Letras, ingressou no projeto de tradução, que foi refundado e realizado integralmente a quatro mãos. Ao contrário das outras duas peças, *Immanuel Kant* não contou com nenhuma leitura de todo o grupo de tradutores, que não pôde se encontrar por motivos práticos, embora eventualmente conversássemos sobre as traduções informalmente uns com os outros. De todo modo, parte da peça foi testada com um artista de teatro, Ricardo Nolasco, da Selvática Ações Artísticas, que leu a primeira tradução do primeiro ato. Uma primeira tradução integral da peça foi finalizada entre os meses finais de 2018 e início de 2019, pouco antes do retorno do projeto de *Uma festa para Boris*. Como *Kant* foi o último projeto a ser enviado para a Editora da UFPR, a tradução foi deixada em espera, até que fossem finalizados os outros projetos. Imediatamente após a finalização de *Uma festa para Boris*, os tradutores iniciaram, sob supervisão da mesma professora, os processos de revisão e primeiros testes de leitura de *Immanuel Kant*, concluídos no final de agosto de 2020. Em setembro de 2020, trechos do texto foram lidos pelos tradutores em apresentação de Bohunovsky no evento *Poiésis: caminhadas literárias*, da UFPR. Helmut Gollner, um dos autores de *Áustria: uma história literária: Literatura, cultura e sociedade desde 1650* (Zeyringer & Gollner, 2019), assina um dos textos críticos que acompanha a edição. O nome do autor do segundo paratexto ainda não foi definido. Com a recente publicação de *Uma festa para Boris*, é provável que em breve a fase final de tradução da peça *Immanuel Kant* seja concluída.

Por fim, cabe também citar que a professora foi responsável por negociar o projeto com a Editora da UFPR, obter os direitos de publicação da obra do Bernhard no Brasil e convidar os autores dos paratextos.

Resultados

Muito se fala, sobre a obra de Bernhard, dos mecanismos de repetição; não só de palavras, conceitos, e construção narrativa, mas também da temática. Os heróis *bernhardianos* não são heróis comuns, no sentido de personagens que compõem um arco narrativo com final feliz; ao contrário, estão fadados, assim como os protagonistas das tragédias gregas, a um destino terrível. O processo de tradução colaborativa nos permitiu acessar diferentes Bernhards, percebendo contrastes e semelhanças entre as peças. Um fator central do desenvolvimento das traduções foi a coordenação e supervisão da professora orientadora, que ligou os três trabalhos, trazendo perspectivas presentes em outras peças e textos do autor, além de problemas e soluções encontrados por cada dupla de tradutores, o que enriquecia nossas traduções e nos mantinha em permanente relação, enquanto um grupo de tradutores que produzia um projeto coletivo de tradução.

A linguagem das três peças é tipicamente *bernhardiana*: além de repetitiva, é exagerada e irônica, composta pelo vocabulário singular ao autor, como os famosos *naturgemäß* [consoante à natureza] e *immer* [sempre], e também é marcada por uma sintaxe fragmentada. Quase não há pontuação nas peças e as rubricas e falas são quebradas “em versos”, gerando, assim, quebras sintáticas de muitas frases – uma marca estilística de Bernhard que cria uma pluralidade de possibilidades interpretativas de seus textos dramáticos. A ausência de pontuação cria suspenses e ambiguidades, já que nem sempre se identifica com total clareza a qual oração pertence determinado sintagma. Essa forma narrativa de Bernhard se mostrou uma das maiores dificuldades na tradução das três peças.

<p>FRAU KANT Mein Mann hat in der Nacht eine zweite Bettdecke verlangt aber kein Mensch hat ihm eine zweite Bettdecke gebracht Er leidet seit seinem sechsten Lebensjahr <i>Dampfpfeifen pfeifen</i> an Verköhlungen⁶</p>	<p>SENHORA KANT Durante a noite o meu marido solicitou um segundo cobertor mas ninguém lhe trouxe um segundo cobertor Ele vem sofrendo desde seu sexto ano de vida <i>Apitos-a-vapor apitam</i> com resfriados⁷</p>
---	---

A falta de pontuação exigiu dos tradutores atenção especial aos momentos em que as personagens fazem perguntas. Na língua alemã, o sinal gráfico de interrogação nem sempre é imprescindível para se compreender que se trata de uma frase interrogativa, pois nessas o verbo pode inverter de posição sintática com o sujeito da frase nos casos em que não há um advérbio ou outro elemento interrogativo. Como, em português, tal efeito sintático não ocorre e as frases interrogativas são marcadas pelo sinal gráfico e pela entonação, sem a inversão, as soluções encontradas para resolver a questão sem utilizar o sinal gráfico foram diversas. Nas passagens mais ambíguas, a solução mais utilizada foi adicionar a rubrica “perguntando” ou “em tom de pergunta”, como nesta passagem de *Uma festa para Boris*:

<p>DIE GUTE zu Boris Siehst du das Asyl Willst du wieder in das Asyl <i>Boris verneint</i>⁸</p>	<p>A BONDOSA, <i>para Boris, perguntando</i> Está vendo o asilo Você quer voltar para o asilo <i>Boris nega com a cabeça</i>⁹</p>
---	---

Em outros momentos, quando apenas o uso do advérbio interrogativo “por que” (*warum*), ou de outros advérbios como “onde” (*wo*) ou “como” (*wie*), já resolvia a possível ambiguidade, optamos

⁶ Bernhard (1988b, p. 255-256).

⁷ A tradução da peça *Immanuel Kant* ainda está no prelo e, por esta razão, seus trechos citados ao longo do artigo não estão acompanhados da paginação.

⁸ Bernhard (1988a, p. 43).

⁹ Bernhard (2022, p. 89).

por não marcar com a rubrica, como nesta passagem de uma fala d'A Bondosa:

Lügen Lügen von Lügen Warum lüge ich Alle diese Lügen sind Verfinsterungen daß alles wahr ist und wirklich <i>schreiend</i> Warum verbieten Sie mir denn nicht Briefe zu schreiben ¹⁰	Mentiras Mentiras de mentiras Por que é que eu minto Todas essas mentiras são ofuscamentos que tudo é real e verdadeiro <i>aos berros</i> Por que é que você não me proíbe de escrever cartas ¹¹
---	--

Outra decisão que perpassou a tradução das três peças foi a questão pronominal, por exemplo, no que se refere à diferença entre formal e informal presente no alemão (entre os pronomes *du* e *Sie*). Em *O presidente*, optou-se pelas formas “você” e “o senhor/a senhora” para marcar a diferença e até um certo distanciamento entre personagens poderosas e seus subordinados; em *Uma festa para Boris* o pronome “a senhora” é apenas utilizado quando as personagens “aleijadas” se dirigem à Bondosa, ou quando esta ordena que Joana transmita uma mensagem da sua “senhora” (isto é, a própria Bondosa) para Boris. Buscou-se, a partir das discussões em grupo, pensar em como essas opções em português poderiam ser usadas para enfatizar as relações propostas por Bernhard, de acordo com a nossa interpretação das relações hierárquicas em cada peça. Ainda, optou-se por pouca utilização ou supressão de pronomes oblíquos de terceira pessoa (no caso das falas da primeira-dama de *O presidente*, personagem que apresenta mais desvios, assim como também d'A Bondosa, de *Uma festa para Boris*) para produzir um desvio do padrão normativo da língua que marca a oralidade, característica presente na obra de Bernhard.

¹⁰ Bernhard, 1988a, p. 12

¹¹ Bernhard (2022, p. 41-42).

<p><i>Präsidentin zu sich</i> Ganz deutlich habe ich gesehen sein Gesicht im Gebüsch im Traum¹²</p>	<p><i>a Primeira-Dama para si mesma</i> Eu vi ele claramente o rosto dele no mato num sonho¹³</p>
---	---

Nesse sentido, a tradução colaborativa permitiu vários momentos de leitura em voz alta e espaços de debate que permitiram que as duplas chegassem a opções que parecessem mais orais para a maioria dos participantes.

Outro elemento típico em Bernhard são personagens que acreditam ser gênios e passam a vida buscando a perfeição na arte, filosofia, ciência e no final são levados à loucura. O Kant de Bernhard é um desses casos; na verdade, não se sabe se ele enlouquece por achar que é o filósofo iluminista, ou se ele passa a viver nesse universo kantiano em busca da razão filosófica que, por fim, o deixa louco e cego. O mesmo acontece com *O presidente*, em que a sede de poder e a autoconfiança exagerada fazem com que o Presidente crie o cenário de sua própria ruína.

Em *Kant*, os tradutores tiveram que se deparar ainda com outro fator: as citações de obras de Immanuel Kant. Na peça, seguindo os rastros da personagem que passa a vida ensaiando sua grande obra prima, Kant percorre os atos ensaiando ou rememorando resquícios de um discurso que só parece se consolidar no epílogo. No entanto, nem todas as citações evocadas pela personagem são devidamente excertos das obras do Kant real; por vezes, o que Bernhard faz é criar um rearranjo entre termos kantianos aleatoriamente orquestrados nos monólogos da personagem Kant no navio:

¹² Bernhard (1988b, p. 22).

¹³ Bernhard (2020, p. 38-39).

KANT Meine Frau liest mir zwischen ein und zwei Uhr früh meine Neue Schätzung der lebendigen Kräfte vor Eine Absurdität auf Hoher See aber dadurch ertrage ich die Turbinen besser Diese Vorlesestunde ist unentbehrlich geworden Die Gesetze gelten nicht über alle Bewegungen ohne Betrachtung ihrer Geschwindigkeit <i>ruft aus</i> Exzentriker Luxusfanatiker ¹⁴	KANT Minha mulher lê para mim entre uma e duas horas da manhã meu novo Valor das Forças Vivas um absurdo em alto mar mas assim suporte melhor as turbinas Este momento de leitura se tornou indispensável As leis não se aplicam a todas as instâncias de movimento sem a consideração de sua velocidade <i>exclama</i> Excêntrico Fanático do luxo
--	--

A questão dos nomes próprios, que é debatida amplamente, como mostra Couto (2018), também foi tema de discussão entre o grupo. Em *O presidente*, as personagens são identificadas pela sua profissão ou função: *Presidente*, *Primeira-dama*, *Capelão* e assim por diante, com a exceção de Frau Frölich (sendo que *Frau* é o equivalente a “senhora” ou “dona” e *Frölich* é uma corruptela de *fröhlich*, feliz ou alegre). Frau Frölich é a empregada ou ajudante da Primeira-dama e, apesar de ter uma presença frequente no palco, tem poucas falas. Seu nome, porém, é repetido inúmeras vezes pela primeira-dama, o que muitas vezes tem um impacto sonoro grande – o que levou os tradutores a optarem por manter seu nome como no original. Em *Uma festa para Boris* e *Immanuel Kant*, todavia, os nomes que aparecem nas peças foram quase integralmente traduzidos, como é exemplo o curador de arte Raiodessol (*Sonnenschein*) que faz parte da tripulação em *Immanuel Kant*. *Uma festa para Boris*, inclusive, encontrou nos nomes das personagens uma interessante questão tra-

¹⁴ Bernhard (1988b, p. 260).

dutória: os nomes dos internos do asilo que festejam no último ato com A Bondosa, Boris e Joana, remetem a figuras obscuras (arquidukes e toda uma nobreza menor) da família Habsburgo, contando sempre com nomes compostos, forma pouco comum na Áustria atual e, frequentemente, associada a certa comicidade sonora. Bernhard potencializa o fator cômico desses nomes ao juntá-los em palavras compostas intencionalmente exageradas:

<p>DIE GUTE [...] Die Pauke ist von Ernstludwig <i>Krüppel nickt</i> Die Klarinette ist von Ernstaugust <i>Krüppel nickt</i> Die Papierschlange ist von Karlernst <i>Krüppel nickt</i> Die Ratsche ist von Ernstludwigaugust <i>Krüppel nickt</i> Die Flasche Met ist von Karlludwigvictor <i>Krüppel nickt</i>¹⁵ [...]</p>	<p>A BONDOSA [...] O tímpano é do Ernestoludovico <i>aleijado assente</i> O clarinete é do Ernestoaugusto <i>aleijado assente</i> A bandeirola é do Carlosemesto <i>aleijado assente</i> A matraca é do Ernestoludovicoaugusto <i>aleijado assente</i> A garrafa de hidromel é do Carlosludovicovictor <i>aleijado assente</i>¹⁶ [...]</p>
--	---

Conclusão

Pensar a tradução enquanto processo colaborativo, construído a partir de diferentes perspectivas, significa empreender um projeto que considera tanto as singularidades de cada olhar nas escolhas tradutórias quanto um constante diálogo entre tradutores. Ainda que esses recortes proporcionados por cada olhar sejam relevantes para o processo de tradução, o encargo de tomar decisões é responsabilidade dos tradutores, assim como em qualquer outra tradução configurada nos moldes de um projeto individual.

¹⁵ Bernhard (1988a, p. 66).

¹⁶ Bernhard (2022, p. 128).

Se Haroldo de Campos via na cooperação entre artista e professor de língua a resolução do problema da tradução criativa, o projeto de traduzir as peças de Bernhard contou com a colaboração de tradutores falantes maternos do português e uma tradutora falante materna do alemão austríaco, o que contribuiu para a incessante troca interpretativa, linguística e criativa ao longo das traduções, e aproximou-se da ideia de um laboratório de texto, no qual equipes trabalham nas etapas de uma versão tradutória. Neste artigo apontamos para as possibilidades de um projeto colaborativo, discutindo os desdobramentos dessas traduções quando lidas em conjunto e delineando as especificidades de cada obra e de cada tradução. Nesse sentido, concluímos que o projeto de traduções colaborativas se mostrou produtivo para os tradutores envolvidos, por permitir que a correspondência entre eles fosse acompanhada por reflexões meta-tradutórias, que enriqueceram tanto o fazer individual de cada tradutor, quanto o fazer do grupo como um todo. A divisão do trabalho permitiu que cada dupla de tradutores se concentrasse em seus respectivos textos, ao mesmo tempo em que a coordenação de Bohunovsky interligou os trabalhos dentro das coordenadas do projeto e possibilitou que os tradutores não perdessem de vista o que outros tradutores, do mesmo grupo, estavam fazendo. Isso, além de conservar o diálogo fecundo entre os envolvidos, também aperfeiçoou a coerência entre as traduções.

Questiona-se atualmente se reconhecer aspectos colaborativos do processo tradutório (Cordingley & Manning, 2017) ou realizar a tradução de um modo coletivo (Inderwildi, 2016) não seria enfraquecer o reconhecimento criativo do tradutor enquanto indivíduo. Contudo, a nossa experiência mostra que cada vez que o texto era lido e debatido por outros, seja no trabalho entre as duplas, com a professora supervisora do projeto ou com os demais integrantes do grupo, eram percebidas novas potencialidades e perspectivas, que se incorporam a um trabalho mais forte e diverso. Como muitas trupes, nossa trupe também era móvel, e contou com a participação de diversas pessoas: além dos participantes que traduziram os textos e da professora supervisora, de colegas

que participaram de partes do projeto, da equipe da editora, de autores dos paratextos de cada edição, atores e eventualmente até de algum público que reagiu às nossas traduções. E cada um teve sua parte nesse projeto.

Referências

Barthes, Roland. “A morte do autor”. In: Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

Bassnett, Susan & Bush, Peter (Orgs.). *The Translator as Writer*. Nova York: Continuum, 2006.

Bernhard, Thomas. *Derrubar Árvores – uma irritação*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2022.

Bernhard, Thomas. *Mestres Antigos*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Bernhard, Thomas. *O imitador de vozes*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Bernhard, Thomas. *O Naufrago*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Bernhard, Thomas. *O presidente*. Tradução de Gisele Eberspächer & Paulo Rogério Pacheco. Supervisão da tradução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Editora UFPR, 2020.

Bernhard, Thomas. *O Presidente*. Tradução do Instituto Goethe de Curitiba. Tradutora responsável: Adelaide Rudolph. Porto Alegre: Instituto Goethe, 1980.

Bernhard, Thomas. *Praça dos Heróis*. Tradução de Christiane Röhrig. São Paulo: Temporal, 2020.

Bernhard, Thomas. *Stücke 1 - Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft. Die Macht der Gewohnheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988a.

Bernhard, Thomas. *Stücke 2 - Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988b.

Bernhard, Thomas. *Thomas Bernhard, o fazedor de teatro e sua dramaturgia do discurso e da provocação*. Organização e tradução de Sigmar Signeu. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Bernhard, Thomas. *Uma festa para Boris*. Organização Ruth Bohunovsky. Tradução de Hugo Simões & Luiz Carlos Abdala Jr. Curitiba: Editora UFPR, 2022.

Bohunovsky, Ruth. “Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível”. *Urdimento*, 2(35), p. 129-148, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102352019129>

Bomy, Charlotte. “Traduire le spectacle vivant : surtitrage, traduction simultanée et autres dispositifs”. *La main de Thôt*, 4, p. 1-7, 2016. Disponível em: <https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=648>. Acesso em: 16 nov. 2022.

Caetano, José A. Palma & Bohunovsky, Ruth. “Portugal und Brasilien”. In: Huber, Martin & Mittermayer, Manfred (Orgs.). *Bernhard-Handbuch*. Stuttgart, 2018. p. 497-499.

Campos, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: Tápia,

Marcelo & Médici Nóbrega, Thelma (Orgs.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.

Cordingley, Anthony & Manning, Céline Frigau. “What is Collaborative Translation?” In: Cordingley, Anthony & Manning, Céline Frigau (Orgs.). *Collaborative Translation: From Renaissance to the Digital Age*. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 4-12.

Couto, Laisa Ribeiro de. “A tradução do nome próprio: o caso de *Stranger Things* à luz da concepção derridiana de intraduzibilidade”. *Língua, Literatura e Ensino*, 15, p. 40-50, 2018.

Dittmar, Jens. *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Hackl, Wolfgang. “Ein Fest für Boris”. In: Huber, Martin & Mittermayer, Manfred (Orgs.). *Bernhard-Handbuch*. Stuttgart, 2018. p. 194-197.

Honegger, Gitta. “O estranho por trás da palavra: das peças de Thomas Bernhard ao teatro anatômico de Elfriede Jelinek”. In: Konzett, Matthias (Org.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução de Ruth Bohunovsky. Curitiba, Editora UFPR, 2014. p. 203-218.

Inderwildi, Hilda. “Le collectif HERMAION. Enjeux, méthode et idéologie”. *La main de Thôt*, 4, p. 1-15, 2016. Disponível em: <https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=558>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Meschonnic, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Peguinnelli, Andrea. “A tradução do teatro enquanto colaboração: Um caso em questão no drama britânico contemporâneo”. Tradução de Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira. *Cadernos de Tradução*, 35(1), 2015. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35n1p252>

Surbezy, Agnès. “De deux à... : déclinaisons de la traduction collective dans la collection nouvelles scènes – espagnol”. *La main de Thôt*, 4, p. 1-12, 2016. Disponível em: <https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=605>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Veltruský, Jiří. “El drama como obra literaria y como representación teatral”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), p. 349-360, 2011.

Venuti, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. Tradução de Biondo, Valéria; Pellegrin, Laureano; Marcelino Villela, Lucinéia & Dias Esqueda, Marileide. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

Zeyringer, Klaus & Gollner, Helmut. *Áustria: uma história literária: Literatura, cultura e sociedade desde 1650*. Tradução e adaptação de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

Recebido em: 25/10/2022

Aprovado em: 10/12/2022

Publicado em março de 2023

Angélica Neri. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: aangelicaneri@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5299-1027>.

Gisele J. Eberspächer. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: gisele.eberspacher@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5195-980X>.

Hugo Simões. Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: hsimoes.90@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9322-805X>.

Luiz Carlos Abdala Junior. São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: luizabdalajr@usp.br. <https://orcid.org/0000-0002-8912-5576>.

O TRADUTOR TEATRAL ALÉM DO TEXTO

Cláudia Soares Cruz¹

¹Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Teatro é uma arte coletiva, e nada relacionado ao fazer teatral se dá de forma isolada, o que, claramente, inclui a tradução. Entretanto, o trabalho dos tradutores teatrais¹ costuma se limitar à entrega do texto traduzido, encerrando-se aí sua participação no processo de encenação. Este artigo visa repensar o lugar ocupado pelos tradutores nesse processo, demonstrando o quanto têm a oferecer para toda a equipe envolvida na encenação, contribuindo, assim, para que o resultado em cena seja mais promissor. Além da proposta de aproximação entre tradutores e encenação, o presente artigo propõe meios de fomentar uma maior integração entre a cena e o público.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução teatral; Artes cênicas; Dramaturgia

THE THEATRE TRANSLATOR BEYOND THE TEXT

Abstract: Theatre is a collective art, and nothing related to making theatre happens in isolation, which of course includes translation. Nevertheless, the job of a theatre translator is usually limited to delivering a translated

¹ Reconheço a importância do debate sobre a utilização de linguagem inclusiva de gênero e também a necessidade de afirmar e valorizar o trabalho das mulheres no teatro. Para lidar com essa questão, seria possível utilizar os dois gêneros – tradutor e tradutora – ou acrescentar a desinência do gênero feminino depois de travessão ou parêntese. Essa última pode causar desconforto para leitores com dislexia ou baixa visão, e por isso não é utilizada aqui; e opto também por não usar as formas masculina e feminina juntas por uma questão de fluência. Entretanto, com o intuito de atenuar a presença da forma masculina genérica para falar das atividades envolvidas no fazer teatral, utilizo com frequência a forma plural, que pressupõe a inclusão do gênero feminino.



text, with any participation in the staging process ending at this point. This paper seeks to rethink the place that theatre translators hold in this process, showing how much they have to offer to the entire team involved in the staging process, therefore contributing to a more promising result on stage. In addition to proposing closer ties between the translator and staging, this paper also aims to propose means to foster greater integration between the stage and the audience.

Keywords: Translation Studies; Theatre translation; Dramatic arts; Dramaturgy

Meu primeiro contato com o universo da tradução teatral se deu quando, depois de muitos anos traduzindo diversos tipos de textos, fui convidada a traduzir a peça *Closer*, de Patrick Marber. Essa primeira experiência me levou de volta à universidade, e cursei a graduação em Teoria do Teatro na UNIRIO, fiz o mestrado em Artes Cênicas na mesma instituição, e o doutorado em Estudos da Linguagem na PUC-Rio, aprofundando cada vez mais minha pesquisa sobre tradução teatral. Além disso, ao longo desses anos, ministrei diversos cursos sobre o tema e, atuando nestas três áreas – pesquisa, tradução e ensino –, fui percebendo como uma aproximação entre todas as instâncias envolvidas na encenação de textos estrangeiros pode ser benéfica. Venho, então, buscando formas de promover diálogos entre os dois campos disciplinares nos quais a tradução teatral se insere – os Estudos da Tradução e as Artes Cênicas –, entre a teoria e a prática, entre o texto e a cena. Uma das formas de promover esses diálogos e aproximações seria repensar o lugar ocupado pelos tradutores no processo de encenação. E é sobre isso que falo neste artigo.

De modo geral, são três os procedimentos que se costumam verificar com mais frequência no processo de encenação de textos estrangeiros, e os descrevo de forma sucinta a seguir (essa ordem não representa o grau de frequência de cada um, nem qualquer julgamento de valor).

No primeiro, um tradutor traduz o texto fonte e entrega o texto meta para a equipe de encenação, e aí se encerra seu envolvimento com a montagem. O segundo é quando essa primeira tradução,

feita por um tradutor, é entregue a um dramaturgo, encenador, ou outro profissional envolvido na montagem, geralmente alguém de renome, que faz alterações no texto e, por fim, assina a tradução e/ou adaptação. Nesse cenário, o tradutor e seu trabalho costumam ser apagados. Susan Bassnett (2011, p. 29) descreve esse procedimento:

Muitos tradutores no Reino Unido que são chamados para traduzir peças reclamam, de forma veemente, que seu trabalho é visto com desdém e que, depois, suas traduções são entregues a algum dramaturgo famoso que faz pequeníssimas alterações e se autoproclama o tradutor (Bassnett, 2011, p. 29, minha tradução)².

Visto que esse texto de Bassnett, intitulado “Status Anxiety”, está publicado em um livro de 2011, podemos supor que essa prática ainda não tenha desaparecido, pelo menos não completamente.

Por fim, algo que se vê com frequência é o próprio encenador traduzir o texto, como foi, por exemplo, o caso da montagem brasileira de *Arte*, da dramaturga francesa Yasmina Reza. O texto de Reza foi traduzido e encenado por Emílio de Mello, que, em uma conversa informal, me relatou ter feito muitas modificações em sua tradução ao longo do processo de encenação, tendo inclusive incorporado sugestões feitas pelos atores.

O que raramente se vê no âmbito da tradução teatral, entretanto, é o tradutor ser convidado a participar, de alguma forma, do processo de encenação, como aconteceu quando a Companhia Atores de Laura decidiu encenar *O conto do inverno*, de William Shakespeare. A tradução escolhida para essa montagem foi a de José Roberto O’Shea, e o diretor Daniel Herz, durante o proces-

² No original: “Many translators in the United Kingdom who are asked to translate plays complain bitterly that their work is sneered at, before being handed over to a well-known playwright who makes minimal alterations and proclaims him- (or her-) self as the translator” (Bassnett, 2011, p. 29).

so de concepção do espetáculo, convidou O’Shea para trabalhar o texto que seria levado à cena. Juntos, diretor e tradutor, fizeram os cortes considerados necessários e o resultado foi um espetáculo bem recebido pela crítica e pelo público.

Muitos são os fatores que contribuem para o afastamento entre os tradutores e a encenação, mas essa é uma conversa longa que foge do escopo do presente artigo. O que proponho aqui é trazer reflexões que têm como intuito estimular a aproximação entre eles, lembrando que não é só a encenação que tem a ganhar – o tradutor e a tradução também se beneficiam desse contato mais próximo. Lawrence Flores Pereira (2015, p. 48), por exemplo, em sua “Nota sobre a tradução” que antecede *Hamlet*, agradece a “[...] encenação que testou a atual tradução”.

Susan Bassnett (2011, p. 101, minha tradução) diz que os tradutores de textos teatrais não deveriam fazer como os que traduzem poesia e romances que “[...] tendem, assim como os poetas e os escritores, a trabalhar sozinhos”³. Mary Snell-Hornby (2007, p. 119, minha tradução) aponta que “[...] o tradutor teatral do futuro talvez venha a ser um especialista que trabalha com o texto dentro do teatro”⁴. Pergunto, então, se esse especialista, tradutor teatral do futuro imaginado por Snell-Hornby, poderia atuar, ao menos em certa medida, como dramaturgista. Mas para responder a essa pergunta, precisamos antes responder a outras: quem são e o que fazem os dramaturgistas?

Em seu *Dicionário de Teatro*, escrito em 1996 e publicado no Brasil em 1999, Patrice Pavis (1999, p. 116-117) descreve o “dramaturgo” de duas formas – em seu “sentido tradicional” e naquilo que o autor chama de “emprego técnico moderno”. A primeira acepção se refere ao “autor de dramas”; a segunda, Pavis descreve da seguinte forma:

³ No original: “Translators of poetry or novels tend, like poets or novelists, to work alone” (Bassnett, 2011, p. 101).

⁴ No original: “The theatre translator of the future might develop into an expert working with texts in the theatre” (Snell-Hornby, 2007, p. 119).

O primeiro *Dramaturg* foi LESSING: sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas. As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa. (Pavis, 1999, p. 117)⁵.

Fátima Saadi (2013, p. 3) afirma que “[...] a própria flutuação das designações da função do dramaturgista – conselheiro literário, colaborador artístico, assessor ou assistente teórico – indicia a dificuldade de circunscrever a atividade para defini-la”. Apesar disso, a autora elenca algumas de suas possíveis atribuições, como vemos abaixo:

[...] colaborar no delineamento do projeto artístico do grupo e na sua difusão; participar da escolha do repertório; ler e comentar peças que sejam enviadas para apreciação; traduzir, criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; trabalhar, juntamente com o encenador, na criação do conceito dos espetáculos, oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; acompanhar os ensaios para comentar o desdobramento cênico da proposta durante sua concretização; elaborar o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organizar debates com o público; realizar o registro das atividades da trupe (Saadi, 2013, p. 3).

⁵ Em francês, idioma nativo de Pavis, ainda se utiliza apenas a palavra *dramaturge* para descrever as duas atividades, ou, às vezes, o próprio termo alemão *dramaturg*. Em português brasileiro, embora ainda não faça parte de dicionários *online* como o Houaiss, Aurélio e Aulete, o termo *dramaturgista* é o que traduz o *dramaturg* alemão, e é amplamente utilizado.

Assim como Saadi, Edélcio Mostaço (2021) diz que não é fácil especificar as tarefas do dramaturgista, mas também lista diversas atividades que esse profissional pode desempenhar. Entre elas estão:

realizar seminários práticos ou teóricos para instruir a equipe da montagem quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto; fazer uma análise dramática detalhada para subsidiar os demais membros da equipe; assistir aos ensaios e avaliar o andamento do trabalho; dirigir atividades de divulgação e promoção do espetáculo, criando interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram, entre outras (Mostaço, 2021, p. 39).

Dessas duas listas, destaco as atividades que acredito poderem ser realizadas pelos tradutores: da lista de Mostaço, “[...] realizar seminários [...] quanto a aspectos históricos [do texto]; fazer uma análise dramática; [criar] interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram” (Mostaço, 2021, p. 39); das tarefas elencadas por Saadi, “criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; [...] oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; [...] elaborar o programa do espetáculo; organizar debates com o público” (Saadi, 2013, p. 3).

Saadi menciona, ainda, a tradução como uma das possíveis atribuições do dramaturgista, e, em outros artigos⁶, descreve diversas experiências em que atuou como dramaturgista e tradutora. Maria de Lourdes Rabetti fala sobre essa sobreposição de papéis em seu artigo “O laboratório do *Dramaturg* e os estudos de genética teatral: experimentos”, no qual relata sua experiência “[...] de exercícios combinados de tradução e dramaturgismo, desenvolvidos entre os anos de 1985 e 1991 no âmbito da Companhia de Encenação Teatral da cidade do Rio de Janeiro” (Rabetti, 2011, p. 443).

⁶ Ver referências.

Voltando às listas de Saadi e Mostaço, vemos que os dois autores mencionam o programa do espetáculo e, de forma um pouco diferente, falam de pesquisas que possam oferecer subsídios ao processo de encenação. Ambas as contribuições podem, acredito que de modo quase orgânico, ser realizadas pelos tradutores, já que ao longo do processo tradutório fazemos inúmeras pesquisas. Além daquelas relacionadas às línguas com as quais estamos trabalhando – etimológicas, linguísticas, terminológicas –, fazemos ainda pesquisas relacionadas a temas bastante específicos, como botânica, direito, economia, só para citar alguns, quando são abordados nos textos que traduzimos. São elas que nos servem de base para, por exemplo, fazer as escolhas mais apropriadas a cada situação – tanto ao propósito da tradução, de forma mais ampla, quanto às minúcias do texto que muitas vezes nos colocam diante de impasses. Tais pesquisas podem ser transformadas em material para o programa, ou outros materiais que venham a se incorporar ao projeto de encenação. Podem ainda ser tema para os seminários mencionados por Mostaço (2021, p. 39) que tenham o intuito de “[...] instruir a equipe da montagem quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto”.

A partir das suas pesquisas, os tradutores podem também propor temas e colaborar na organização de debates com o público que tratem, desde temas como os mencionados aspectos históricos, de costumes e comportamentais, até a dramaturgia do autor encenado, seu estilo, seu histórico, o contexto em que escreve e sobre o qual escreve, sua importância na cena teatral, passando por diversas outras possibilidades. Outro elemento que comumente faz parte de nossas pesquisas é o histórico do texto – suas montagens, fortuna crítica etc. – que também pode servir de base ao processo de encenação, à elaboração do programa ou a qualquer tipo de interação com o público.

Há ainda uma tarefa, mencionada por Mostaço (2021, p. 39) – “[...] fazer uma análise dramática detalhada para subsidiar os demais membros da equipe” –, que pode ser realizada pelo tradu-

tor, pois, como bem aponta Patrice Pavis (2005, p. 135), o texto traduzido “[...] está infiltrado de análise dramatúrgica”.

Para dar continuidade à discussão aqui proposta, trago o conceito de paratexto do teórico da literatura e semiólogo francês Gérard Genette, pois foi ele meu ponto de partida para outras reflexões a respeito das contribuições que os tradutores têm a oferecer para a encenação. Genette (2009, p. 9) afirma que as obras literárias raramente se apresentam “[...] em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações”, e são esses acompanhamentos que o autor nomeia de paratexto. O autor diz, ainda, que o paratexto é “[...] um ‘vestíbulo’ que oferece ao mundo a possibilidade de dar um passo e entrar ou dar meia volta” (Genette, 1997, p. 2), e quando traduzimos um texto teatral para encenação, queremos que o espectador se sinta convidado a dar esse passo, a entrar e participar do jogo teatral. Nesse caso, entretanto, faz-se necessário expandir o conceito de paratexto, pois a cena vai muito além do texto e, sendo assim, é preciso abarcar os vários outros elementos que a compõem.

Proponho, então, pensarmos em elementos extratextuais e extracênicos cujo objetivo fundamental é ampliar e intensificar a experiência teatral, promovendo uma maior integração entre palco e plateia. Para alcançar esse objetivo primordial é preciso pensar em elementos para antes do espetáculo que funcionem como um convite para o espectador dar o passo mencionado por Genette e entrar no universo cênico e, assim, participar do jogo teatral proposto. É preciso também pensar em elementos para depois do espetáculo com o intuito de proporcionar ao público a possibilidade de prolongar a experiência vivida no teatro, permitindo que permaneça com ela por mais tempo. Lembrando das atividades de dramaturgismo que podem ser realizadas pelos tradutores, parece claro que temos muito a contribuir para a criação desses elementos, levando, assim, a tradução teatral para além do texto.

Algo que me fez enveredar por essa abordagem expandida da tradução teatral foi minha reaproximação, por motivos vários, da

encenação brasileira de *Um Dia, no Verão*, do dramaturgo norueguês Jon Fosse. A peça foi encenada no Brasil em 2007 e não foi bem acolhida nem pela crítica nem pelo público. O texto utilizado na montagem foi a tradução realizada por Lya Luft a partir de uma versão alemã. Alguns anos antes, eu havia traduzido o mesmo texto, a partir da versão em inglês de Louis Muinzer⁷, e por isso tinha um conhecimento bastante aprofundado do texto, do autor e de sua dramaturgia. Minha impressão como espectadora não foi boa, mas pensei que, talvez devido à minha proximidade com o texto, minhas expectativas estivessem um tanto distorcidas. Entretanto, nos dias que se seguiram, lendo críticas e ouvindo relatos pessoais desfavoráveis, comecei a refletir sobre o que poderia ter causado essa má recepção. Passados alguns anos dessa experiência, quando me reaproximei do texto de Fosse, senti necessidade de ampliar minhas reflexões para além da análise do que talvez não tenha funcionado bem naquela montagem, e comecei a pensar no que poderia ser feito para que se estabeleça uma relação mais positiva entre palco e plateia em uma nova encenação.

De modo geral, durante o processo de encenação, é comum que sejam feitas pesquisas a respeito de temas presentes no texto com o qual se está trabalhando. Mostaçõ menciona os “aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais”; Saadi fala de “materiais que sirvam de base para o espetáculo” e “material de pesquisa necessário à montagem”, ambos se referindo a materiais voltados para a equipe envolvida na encenação. Sem dúvida, considero essencial realizar essas pesquisas, e o ideal é que todos – do diretor ao contrarregista – tenham acesso a elas para que possam aprofundar seu contato com o texto do qual terão que se apropriar no processo de encená-lo. Ao traduzir o texto de Fosse, as inúmeras pesquisas que fiz sobre o autor, sua obra, sua escrita peculiar, seus prêmios, sobre a peça em si, suas montagens, seus temas, o local onde se desenrola a ação, por exemplo, poderiam ser

⁷ O título em inglês é *A Summer's Day*; na minha tradução, *Um dia de verão* (iné dita).

disponibilizadas para a equipe envolvida em uma nova encenação, além de poderem facilmente ser transformadas em elementos extratextuais e extracênicos dirigidos ao público. Outra questão que me ocorreu durante essa volta ao texto de Fosse foi pensar em formas de envolver o espectador naquela atmosfera nórdica tão distante da nossa realidade tropical. Pensei, então, na possibilidade de ir além do programa e de textos eventuais, e levar para o saguão do teatro imagens, sons e até vídeos que evocassem o local da ação – “um dos fiordes mais profundos do país”, como diz um personagem.

Retomei esses questionamentos durante o processo de escrita da minha tese de doutorado e, cada vez mais, fui percebendo como a presença de elementos extratextuais e extracênicos pode alterar positivamente a relação do público com o texto e a cena.

O objeto de onde parti para as reflexões presentes na minha tese é o texto *The Pitmen Painters*, do autor britânico Lee Hall. Hall (2008) decidiu escrever sua peça ao se deparar com o livro *Pitmen Painters: The Ashington Group 1934-1984*, do crítico de arte William Feaver, no qual ele narra a trajetória de trabalhadores de uma mina de carvão na cidade de Ashington, no nordeste da Inglaterra, que se tornaram pintores renomados. Para a tese, fiz uma tradução comentada do texto utilizando como fonte a edição de 2008, publicada pela editora Faber and Faber. Essa edição traz os seguintes paratextos: uma introdução escrita por Hall, seguida de notas também de sua autoria; informações a respeito da montagem de estreia, em 2007, e de montagens de 2008; sua capa traz um quadro de Jimmy Floyd, um dos *pitmen painters* que é personagem da peça; a contracapa apresenta uma breve sinopse, a repetição da informação sobre as montagens de 2007 e 2008, e dois breves excertos de críticas da peça, ambas de jornais ingleses de grande circulação, *The Observer* e *The Guardian*.

Logo que comecei a pesquisar sobre o texto, encontrei dois *Study Guides* (Guias de estudo) criados para as montagens estadunidenses das companhias teatrais TimeLine Theatre e Theatre Works. A Theatre Works atua na Califórnia e conta com o apoio financeiro do Departamento Estadual de Educação; a TimeLine Theatre, loca-

lizada em Chicago, tem um programa chamado *Living History* em parceria com nove escolas públicas locais. Os guias desenvolvidos para as duas montagens são bastante completos e apresentam informações sobre o texto, o autor e a história verdadeira, relatada por William Feaver no livro que serviu de inspiração para Hall. Há ainda artigos sobre temas abordados na peça: arte, mineração de carvão, o local onde a ação se desenrola, e a variante dialetal utilizada pelos mineradores/pintores. Para aqueles que quiserem se aprofundar nos temas ali abordados, os guias trazem uma série de *links* para pesquisas futuras. E, como essas duas montagens estavam vinculadas a programas educacionais, os guias apresentam ainda diversas atividades para os professores desenvolverem com os alunos.

Ao estudar esses guias, ler os paratextos do livro *The Pitmen Painters* e fazer pesquisas diversas, fui cada vez mais me dando conta de como tudo aquilo enriquecia meu contato com o universo do texto de Hall. Assisti a vídeos com trechos curtos das encenações e entrevistas, li inúmeras críticas, procurei saber mais a respeito dos momentos históricos mencionados na peça, sobre as variantes dialetais usadas pelos personagens, sobre a realidade econômica, política e social da região – tanto da época em que se passa a peça (1934 a 1947), quanto dos períodos que precedem e sucedem aquele momento para ter uma visão mais abrangente do contexto. Cada uma dessas etapas colaborou para intensificar minha experiência com o texto de Hall.

É claro que a minha relação e a minha proximidade com o texto são absolutamente distintas das estabelecidas por um espectador ocasional. Além do mergulho profundo que fazemos a cada tradução, havia ainda o olhar da pesquisa acadêmica, do esmiuçar o texto por todos os ângulos possíveis. Entretanto, mesmo tendo plena consciência dessa enorme diferença entre a minha experiência e a dos espectadores em geral, me senti instigada a pensar de que modo essa minha vivência poderia colaborar para um eventual projeto de encenação e para que *Os pintores da mina* (título da minha tradução) sejam, um dia, bem recebidos nos nossos palcos. Com esse intuito, incluí na minha tese, sugestões e propostas con-

cretas que podem ser utilizadas em eventuais montagens do texto de Hall, criadas a partir das minhas vivências de espectadora, pesquisadora e tradutora. Antes de falar desses materiais que criei, gostaria de mencionar alguns exemplos, tanto de interação com o público quanto de elementos extratextuais e extracênicos, que considero bem-sucedidos e que me serviram de inspiração.

O primeiro exemplo que trago é o da montagem de *Venus in Fur*, de David Ives (2017), a que assisti em Londres no ano de seu lançamento. O programa era bastante completo e interessante, e sua leitura, antes do início do espetáculo, aguçou minha curiosidade sobre o que eu veria em cena. Havia ali dois textos sobre masoquismo, tema que perpassa a peça, e outro sobre o quadro de Ticiano, *Vênus com um Espelho*, mencionado pelos personagens, acompanhado de uma reprodução da pintura, o que tornava sua leitura ainda mais interessante, pois pude ir observando os detalhes mencionados no texto. Mas o melhor dessa experiência foi sair do teatro com o texto da peça em mãos, sabendo que poderia ler e reler aquele livro quantas vezes quisesse, e desfrutar do texto de Ives de outra forma, no meu ritmo, fazendo as minhas pausas, pesquisando uma ou outra questão.

O segundo exemplo que gostaria de mencionar é do espetáculo *Billy Elliot, the Musical*, adaptado por Lee Hall (sim, o mesmo autor de *The Pitmen Painters*) para o teatro a partir do roteiro, também de sua autoria, do filme *Billy Elliot*. Em 2013, o texto foi encenado em São Paulo em sua versão original em inglês e, no saguão do teatro, havia cartazes que contavam a história da greve dos trabalhadores das minas de carvão de 1984, pano de fundo da peça. Cabe mencionar que, embora a ideia fosse muito boa, sua execução deixava um pouco a desejar porque o texto era muito longo – parecia a reprodução de uma página de jornal – o que dificultava sua leitura naquele contexto (além do fato de estar em inglês).

Outro exemplo relacionado a *Billy Elliot, the Musical* vem de Sunderland, cidade no nordeste da Inglaterra, onde se passa a peça. Para a montagem de 2016, em um shopping center local, foi colocado um cartaz da peça e disponibilizado um *tutu*, a saia de tule

usada por bailarinas. (Cabe mencionar que o personagem Billy Elliot é um menino que decide ser bailarino.) A proposta era vestir o *tutu*, tirar uma foto em frente ao cartaz e postar nas redes sociais com a *hashtag* #BillysComingHome para concorrer a ingressos. A adesão do público foi enorme e as fotos são muito divertidas.

O espetáculo *Mulheres que Nascem com os Filhos*, de 2019, também foi bastante criativo na interação com o público. O texto, escrito em conjunto por Rita Elmôr, que também assina a direção, e Samara Felippo e Carolinie Figueiredo, que estrelam a peça, fala de maternidade, tanto do ponto de vista das mães quanto das filhas. Durante o processo de criação do espetáculo, foi colocado um convite no Instagram para que mulheres compartilhassem suas histórias, reflexões etc., e o retorno foi tão interessante que elas decidiram incorporar alguns desses vídeos à encenação. Foram organizadas, ainda, rodas de conversa com as três idealizadoras do espetáculo, e, tendo participado de uma delas antes de assistir à peça, com certeza me senti mais próxima do que vi em cena.

Esses dois exemplos de interação com o público anteriores à estreia do espetáculo me parecem muito positivos. O espectador é instigado a participar, sua curiosidade e seu interesse são despertados, e ele se envolve com o tema da peça e a encenação bem antes de entrar no teatro.

Outra forma de estabelecer uma boa relação com o público é recepcionar os espectadores quando entram no teatro. Um ótimo exemplo disso aconteceu no espetáculo *O Escândalo Philippe Dussaert*, com Marcos Caruso, que recebia os espectadores no saguão do teatro para lhes dar as boas-vindas. Em uma entrevista concedida à Eliana Silva de Souza, do jornal *O Estado de S. Paulo*, o ator conta que, antes de o espetáculo começar, tomava café com o público, conversava, “não como personagem, como o ator mesmo”. “Já apertei a mão de 48 mil pessoas, porque a cada pessoa que entra no teatro eu aperto mesmo a mão e digo, ‘seja bem-vindo ao teatro’, ‘bem-vindo à minha casa’”, relata Caruso, afirmando que “essa forma de receber as pessoas, de aproximá-las do espetáculo

antes mesmo do início, faz com que a plateia se torne sua cúmplice, participando em diversos momentos da peça” (Souza, 2018).

Essa interação com o público antes do espetáculo também aconteceu no *Ricardo III* de Gustavo Gasparani e Sergio Módena, que entrou em cartaz em 2014 e, desde então, tem feito temporadas nos locais mais diversos. A montagem foi dirigida por Módena, e Gasparani, em uma atuação solo, incorpora 26 personagens da peça shakespeariana. Assim como Caruso, Gasparani recebe e conversa com os espectadores também como ator, e não como personagem. A única diferença é que isso acontece já dentro do teatro, e não no saguão. De qualquer forma, o espectador também se sente acolhido e vai aos poucos entrando no universo do que será apresentado em cena.

Quero mencionar outra iniciativa, ainda ligada a essa montagem, de ampliação de contato com o público. Em 2019, durante uma curta temporada no Rio de Janeiro, ao final de cada apresentação foi realizado um debate com Gasparani e convidados especialistas em cada um dos temas propostos, por exemplo, “Ricardo III pelo Mundo”, com a participação do professor da New York University, Marvin Carlson; “O teatro elisabetano”, com as especialistas em estudos shakespearianos Marlene Soares dos Santos, Marcia Martins e Liana Leão; “O que Freud pensa sobre Ricardo III”, com o psicanalista Romildo do Rêgo Barros.

Voltando, então, aos meus *Pintores da Mina*, trago agora algumas das propostas de elementos extratextuais e extracênicos que incluí na minha tese, começando por aqueles pensados para o momento anterior ao espetáculo (embora alguns deles também possam ser desfrutados depois).

Para o programa, por exemplo, proponho a inclusão de uma linha do tempo que conta a história da indústria do carvão no Reino Unido; um mapa da Inglaterra, com destaque para a região onde se passa a peça; e um texto, acompanhado de imagens, sobre a rotina dos mineradores de carvão de antigamente, baseado em uma matéria publicada na revista *Picture Post* em 1939. Esses três elementos do programa podem ser colocados no saguão do teatro, em uma escala muito maior, para que possam ser desfrutados coletivamente.

Sugiro também a possibilidade de montar no saguão do teatro exposições relacionadas ao universo do texto e apresento três opções. A primeira, uma pequena exposição com objetos ligados à mineração da forma como era feita antigamente, com lanterna de segurança, picareta, itens de vestuário etc. Outra exposição que poderia ser realizada, no próprio teatro ou em uma parceria com alguma galeria de arte ou museu, seria das obras (ou reproduções delas) do *Ashington Group*, que atualmente se encontram no Museu Woodhorn, na cidade de Ashington. Uma terceira possibilidade de exposição é o trabalho do fotógrafo Mik Critchlow que reúne fotos tiradas ao longo de 42 anos em Ashington, sua cidade natal⁸. E daqui parto para propostas cujo intuito é prolongar a experiência teatral, pois Critchlow publicou um livro chamado *Coal Town*, com diversas dessas imagens, que poderia estar à venda no teatro, junto com outros itens que descrevo abaixo.

Como na peça *Venus in Fur*, os textos *Os Pintores da Mina* e *The Pitmen Painters* poderiam ser disponibilizados, talvez até em uma edição bilíngue. O livro de William Feaver que serviu de inspiração para Hall e uma publicação com as obras do *Ashington Group* são outras duas possibilidades. Há ainda a proposta de produzir diversos tipos de souvenirs, desde réplicas dos quadros na forma, por exemplo, de cartões, *posters*, ímãs de geladeira, e até itens de vestuário. (Um parêntese sobre souvenirs – ainda tenho o CD que comprei nos anos 1990, em um teatro na Broadway, do musical *The Beauty and the Beast* e, embora as canções estejam disponíveis em serviços de *streaming* de música há muito tempo, é o CD que mais facilmente me transporta para aquela experiência prazerosa vivida tempos atrás).

Há ainda, é claro, a possibilidade de organizar debates com o público para conversar sobre os diversos temas abordados na

⁸ Obviamente, a realização dessas exposições envolveria outras instâncias que extrapolam o universo do teatro. Entretanto, por acreditar que ambas poderiam enriquecer o contato com o universo do texto, as incluo nas minhas propostas de elementos extratextuais e extracênicos.

peça, como, por exemplo, arte, cultura e educação; os movimentos artísticos e os artistas mencionados; as relações entre as classes trabalhadoras e a elite na Inglaterra da época. O texto também suscita outras discussões, embora não as aborde diretamente, como as questões relacionadas ao uso de diferentes variantes dialetais pelos mineradores e pelos personagens que pertencem à elite.

Essas são algumas das sugestões e ideias propostas por mim, a tradutora, que, é claro, devem ser aprofundadas e discutidas na coletividade de um eventual processo de encenação. Com certeza, outras pessoas envolvidas em uma montagem trariam outras sugestões, fariam outras propostas a partir de suas experiências e interesses, e essa conjugação de ideias a partir do encontro de pessoas que vêm de lugares e histórias distintos só pode gerar bons frutos.

Para finalizar, volto a Genette (2009, p. 10) quando diz que o paratexto está “[...] a serviço [...] de uma melhor acolhida do texto”. Tudo que proponho aqui tem esse intuito: servir, no sentido de trabalhar em favor de – a favor dos atores, do encenador, de todos os envolvidos em uma encenação, e principalmente a favor do texto.

E para mais uma vez reiterar que os tradutores têm muito a oferecer para que os textos estrangeiros sejam calorosamente acolhidos nos nossos palcos, faço eco às palavras de Silvana Garcia (2021, p. 20) sobre o dramaturgista que, segundo ela, “[...] é aquilo que lhe permitem ser: se lhe pedem pouco, ele é pouco, se lhe pedem muito, ele pode fazer a diferença”, e afirmo que os tradutores podem ser mais e podem, também, fazer a diferença. Basta que lhe façam o convite.

Referências

Bassnett, Susan. *Reflections on Translation*. Great Britain: MPG Books Group, 2011.

Garcia, Silvana. “Dramaturgismo: Aspectos entrevistados”. In: Duran, Antonio, Cordova, Daniel & Rolim, Michele (Orgs.). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. p. 20-28. <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>

Genette, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997.

Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

Hall, Lee. *The Pitmen Painters*. London: Faber and Faber Limited, 2008.

Ives, David. *Venus in Fur*. London: Oberon Books Ltd., 2017.

Mostaço, Edélcio. “Dramaturgista, desafio e colaboração”. In: Duran, Antonio, Cordova, Daniel & Rolim, Michele (Orgs.). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. p. 39-43. <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira, Jacob Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Translated by Loren Kruger. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005 [1992].

Pereira, Lawrence Flores. “Tradução, introdução e notas”. In: Shakespeare, William. *Hamlet*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015. p. 43-48.

Rabetti, Maria de Lourdes. “O laboratório do dramaturgo e os estudos de genética teatral: experimentos”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(2), p. 443-458, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266022494>

Saadi, Fátima. “Dramaturgias - Estudo sobre a função do dramaturgista”. *Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, 6(60), p. 1-3, 2013. <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias>

Snell-Hornby, Mary. “Theatre and Opera Translation”. In: Kuhiwczak, Piotr & Littau, Karin (Eds.). *Topics in Translation 34 - A Companion to Translation Studies*. Great Britain: Multilingual Matters Ltd., 2007. p. 106-119. DOI: <https://doi.org/10.21832/9781853599583-009>

Souza, Eliana Silva de. “Marcos Caruso festeja 45 anos de carreira com ‘O Escândalo Philippe Dussaert’”. *O Estado de S. Paulo*. 5/4/2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/marcos-caruso-festeja-45-anos-de-carreira-com-o-escandalo-philippe-dussaert/>. Acesso em 26 dez. 2022.

Recebido em: 24/09/2022

Aprovado em: 08/12/2022

Publicado em março de 2023

Cláudia Soares Cruz. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: claucruz.rlk@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9153-4483>.

MARIA VELLUTI'S THEATER TRANSLATIONS IN NINETEENTH-CENTURY BRAZIL: A *MISE-EN-SCÈNE*

Luciana Carvalho Fonseca¹

¹Universidade de São Paulo

Dennys Silva-Reis²

²Universidade Federal do Acre

Abstract: Maria Velluti (1827-1891) was a dancer, actor, director, translator and playwright. She arrived in Brazil in her twenties and became a renowned actor, playwright, and translator. She translated over forty plays, many of which she directed, produced, cast, and starred. Two of her translations from French were published in her lifetime: *A vida de uma atriz* (1859) and *A viuva das camelias* (1859). Based on her prolific output, it could be said that Velluti shook the foundations of Brazil's nineteenth-century theater scene not only by introducing modern dramas of French realist tradition to the major theater companies of her time, but also by writing in an environment where most playwrights were men with a sound background in literature. This study highlights the significance of Velluti's life and works. It is a *mise-en-scène* of Velluti as a nineteenth-century woman, actor, playwright, and translator in her own right. It "places on the stage" the myriad of roles Velluti played, thus countering dominant historiographical discourses that describe her in a merely supporting role —a role she unmistakably did not set out to play.

Keywords: Maria Velluti; women translators; nineteenth-century; theater; translation historiography

AS TRADUÇÕES TEATRAIS DE MARIA VELLUTI NO BRASIL DOS OITOCENTOS: UMA *MISE-EN-SCÈNE*

Resumo: Maria Velluti (1827-1891), dançarina, atriz, diretora, tradutora e dramaturga, chegou ao Brasil com cerca de vinte anos e fez carreira



como renomada atriz, dramaturga e tradutora. Tradutora, traduziu mais de quarenta peças, muitas das quais dirigiu, produziu e estrelou, além de selecionar o elenco. Duas de suas traduções do francês foram publicadas em vida: *A vida de uma atriz* (1859) e *A viúva das camelias* (1859). Com base em sua prolífica produção, é possível afirmar que Velluti abalou os alicerces da cena teatral brasileira do século XIX não apenas ao apresentar dramas modernos de tradição realista francesa às principais companhias teatrais de sua época, mas também ao escrever em um ambiente em que a maioria dos dramaturgos era de homens, com sólida formação em literatura. Este estudo destaca o significado da vida e das obras de Velluti. É uma *mise-en-scène* de Velluti como mulher, atriz, dramaturga e tradutora do século XIX. Apresentamos a miríade de papéis que Velluti desempenhou, contrariando os discursos historiográficos dominantes que a descrevem em papel meramente coadjuvante – um papel que ela sabidamente não se propusera a representar.

Palavras-chave: Maria Velluti; mulheres tradutoras; teatro; século XIX; historiografia da tradução

Introduction

Maria da Conceição Singer Velluti (1827-1891), Maria Velluti Ribeiro de Souza, or Maria Velluti (sometimes Velutti) was a dancer, actor, director, translator, and playwright, who was born on December 10, 1827 in Lisbon, Portugal. She began her acting career in the Portuguese capital at the Conservatório Real as a dancer, launched by João Baptista de Almeida Garrett (1799-1854), who “had a certain preference for her” (Esteves & Osório de Castro, 2013, p. 559; Sousa Bastos, 1898, p. 442). In 1846, she went on to the Teatro Nacional Lisbonense, where she debuted in “Apartamento de dois maridos” and starred in Dumas’s “Louise Bernard”, alongside Fortunata Levy (Esteves & Osório de Castro, 2013, p. 559).

Velluti arrived in Brazil in 1847 in her twenties, in the wake of increased women migration patterns to Brazil in the nineteenth-century (Silva-Reis & Fonseca, 2021, p. 159). In addition to Portuguese, she also spoke Italian, French, and English, and was

part of a small group of literate women in nineteenth-century Brazil¹. Not only did she translate and write both for publication and performance, but she also performed her own plays, thus putting herself forward as woman-body. Velluti lived in Brazil until her death in Rio de Janeiro, in 1891, at 64.

It should be noted that, alongside Velluti, several women dramatists born abroad² have also resided in a limbo, even though they built long and successful careers in Brazil. This is at least explained in part by the fact that scholars of Brazilian arts have often chosen to ignore their contributions since they are seldom considered *Brazilian*. Should nationality not erase them completely from Brazilian theater history, gender often does. We therefore argue that Velluti is one of many women artists who challenged and shaped society, but have been obnubilated by *malestream* history. Velluti's work in Brazilian theater involved acting, directing, and translating plays. She chose the plays she translated and fed French realism into Brazilian society, thus shifting paradigms in the theater scene, which had been governed by neoclassical tragedies. She was acclaimed in the newspapers of her time for her original play "Uma mulher que perde e uma mulher que salva", which she also produced and directed. When one considers the number of plays she translated, directed, and produced, it is safe to affirm that, had she been a man, Velluti would have been recognized as a key figure in Brazil's nineteenth-century theater by now.

In scholarly works on Brazilian theater, the role of women artists is either downplayed (Orsini, 1988)—in cases when women played a role of higher visibility, such as playwright or director (Vasques, 2001)—, or outright negated (Leite, 1965; Wyler, 2001). According to Luiza Barreto Leite, during Velluti's time, women's contribution to drama was virtually ignored (Leite, 1965,

¹ Until 1827 women were not admitted to the newly established primary education in Brazil. White elite women were educated by private tutors.

² Most of the first women dramatists in Brazil were born abroad. This is the case of Eugênia Câmara, originally from Portugal, and Joana Manso de Noronha, from Argentina.

p. 12). Translation historiographer Lia Wyler was as categorical as Leite when stating women played *no* role in translating theater in the nineteenth century (Wyler, 2001, p. 83). Velluti's work has fallen victim to this trend and has been understated in numerous accounts of Brazilian theater both during her lifetime and after. Velluti was overlooked, for instance, by fellow actor Joaquim Maia (1844-1897), who was called out for not mentioning Velluti's contributions or Gabriella de Vecchy's (1821-1882) in the piece "O theatro entre nós" written for the *Diário de Notícias* newspaper in 1889. This was two years before Velluti's death. A subsequent piece by an anonymous criticized Maia's *forgetfulness* and was published under the same title "O theatro entre nós" in the same newspaper. The anonymous piece read:

Notei também uma omissão referente à primitiva companhia Joaquim Heleodoro, o introductor do theatro moderno entre nós. Vejo a falta de nome notabilísimos. São elles: Gabriella, que ainda não teve substituta [...] e Maria Velluti, distincta litterata o actriz de genero³. ("O theatro entre nós", 1889, p. 2)

In order to capture the magnitude and research potential of Velluti's body of work, this paper places it on center stage, thus challenging historiographical discourses that have insisted in describing Velluti in a supporting role. In this study, historical sources on Velluti fall under two main groups. The first made up of scholarly works (history books, academic papers, master's theses and dissertations). The second group comprising pieces published in the nineteenth-century press (news, advertisements, theater reviews, opinions and

³ "I also noted an omission concerning the original composition of the theater company created by Joaquim Heleodoro, who introduced modern theater among us. I see that important names have been left out. They are: Gabriella, who has not yet had a substitute, . . . and Maria Velluti, distinguished writer or actress of the genre." (All translations are ours unless otherwise noted.)

obituaries). In the first group of sources, Velluti's name appears as *actress* or *wife*, and is pegged to her husband's⁴, despite the fact she had her own career as a dramatist and was one of the most prolific theater translators of her time. Velluti translated around forty plays and penned at least one original (Araújo, 2009; Costa, 2021; Esteves & Castro, 2013; Sousa, 1960; Sousa Bastos, 1898). She translated from French and Italian, and also knew English ("Maria Velluti", 1871, p. 1). So far, historical accounts have not been able to do justice to Velluti's life and works. They have rather virtually erased her—and other women (Souto-Maior, 1996; Souza, 1991)—from theater history, the history of translation, as well as from history in general, thus from the artistic canon.

In conformity with mainstream male-centered historical accounts, Velluti's main male coeval, João Caetano (1808-1863), as well as her husband, Joaquim Augusto Ribeiro de Souza (1825-1873), have received their share of acknowledgement and praise in the Brazilian theater canon. Historiographical discourses often imply necessary causality between her husband's work as a theater actor and director and her own career in theater and translated work. Moreover, meagre attention has been given to her work as an original playwright. Emphasis is always given to Ribeiro de Souza, even when both husband and wife work alongside. This systematic erasure of Velluti's contributions continue to be reproduced in recent works. For instance, in Jaqueline Silva Mendes's 2014 master's thesis on theater in the province of São Luís do Maranhão⁵, both Ribeiro de Souza and Velluti appear in the main text and receive footnotes that go one before the other on the same page. The footnote devoted to Ribeiro de Souza reads:

⁴ Maria Velluti was married to actor and producer Joaquim Augusto Ribeiro de Souza.

⁵ Having toured the main cities of the time, Velluti and Ribeiro de Souza spent most of their career in Brazil's Southeast, in Rio de Janeiro and São Paulo. In Mendes's MA thesis, the couple is mentioned incidentally. Since they are not the focus of the study, the footnotes exemplify the bias with which Velluti has been represented here and elsewhere.

Nascido no Rio de Janeiro a 26 de julho de 1825 e falecido em 17 de janeiro de 1873. Estreou no São Francisco em 1841, na Companhia de João Caetano. Foi discípulo favorito do ensaiador francês Émile Doux. Na cidade de São Paulo, ganhou a medalha de ouro com a inscrição: O restaurador do teatro de São Paulo. Cf. Silva (1938, p. 183-184)⁶. (Mendes, 2014, p. 113)

The footnote devoted to Velluti, on the other hand, reads “Nasceu em Lisboa em 10 de setembro de 1827. Chegou ao Brasil em 1847. Casou-se com o ator Joaquim Augusto. Traduziu grande número de peças⁷” (Mendes, 2014, p. 113). The note on Velluti defines her in relation to her husband, thus implying his career was more significant than hers. Moreover, the note on Velluti does not refer the reader to the “great number of plays” she translated, nor does it mention her work as an actor and playwright.

The examples above pertain to the erasure of women in history, however, this erasure is also materialized in terms of the use of sources. Take the Wikipedia entry for Maria Velluti as another example. It has been recently updated but has failed to include – and even deleted – works by women scholars (“Maria Velluti”, 2020, 2022); works on Velluti which are freely available online and aim at valuing and making visible her legacy. These works include Monteiro (2016), Stark (2017, 2019), Silva-Reis & Fonseca (2018), Costa (2022), Fonseca (2022).

The systematic overlook of women’s work in theater – and that of women scholars – keeps women’s legacy from being bestowed on subsequent generations and ultimately renders invisible their otherwise meaningful and influential lives and contributions. By

⁶ “Born in Rio de Janeiro on July 26, 1825, died on January 17, 1873. He started at the São Francisco theater in 1841, in João Caetano’s company. He was the favorite disciple of French director Émile Doux. In the city of São Paulo, he received the gold medal with the inscription: *Restorer of the São Paulo theater.*”

⁷ “Born in Lisbon on September 10, 1827. Arrived in Brazil in 1847. Married to actor Joaquim Augusto. Translated a great number of plays.”

placing Velluti on center stage, we engage in what at times appears to be a sisyphian task of writing women [back] into History.

Nineteenth-Century Theatrical Scene: Rivalry between Two Theater Companies

In Brazil's nineteenth-century theatre scene, there arose a stimulating rivalry between two companies that competed for the audience and divided the opinion of the press. Before the Teatro Ginásio Dramático was founded, João Caetano reigned absolute until 1855:

O Teatro S. Pedro de Alcântara, o maior e principal da cidade, subsidiado pelo governo imperial, era administrado pelo ator e empresário João Caetano, que tinha atrás de si um passado de glórias: fora o primeiro a criar uma companhia dramática brasileira, e, junto com Gonçalves de Magalhães, renovara a cena romântica em 1838 [...]. O repertório de tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos que ofereceu ao público ao longo da carreira projetou-o como gênio da cena, intérprete inigualável e sem rivais em território brasileiro⁸. (Faria, 2008, p. 154)

However, after João Caetano had a disagreement with Portuguese actor Maria Velluti, whom he fired from his company, Velluti went on to organize an entirely new theater company having conceived its aesthetic proposition and persuaded banker Joaquim

⁸ "The Teatro S. Pedro de Alcântara, the largest and main theater in Rio, funded by the imperial government was led by actor, director and theater agent João Caetano, who had a past of glories: He had been the first to create a Brazilian theater company and had revamped the Romantic scene in 1838 [...]. The repertoire of neoclassical tragedies, melodramas and romantic dramas that he offered to the public throughout his career transformed him into a genius of the stage, an actor with no equal or rival on Brazilian soil."

Heleodoro Gomes dos Santos to fund the endeavor (Stark, 2017, p. 194). In its first months of existence, the Ginásio Dramático staged short comedies and vaudevilles by French dramatist Eugène Scribe (1791-1861), translated by Maria Velluti. In the years that followed, the Ginásio Dramático specialized in French realist plays that addressed everyday situations. As João Roberto Faria describes,

De um modo geral, a comédia realista francesa é uma peça séria, que não procura provocar o riso, pois visa antes de tudo à descrição positiva dos costumes e valores da vida burguesa. Os diálogos e as cenas são construídos com o máximo de naturalidade, mas ao realismo pretendido soma-se uma preocupação com a finalidade moral que o teatro pode alcançar. Ou seja: à descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família, no interior de um enredo que contrapõe bons e maus burgueses. Nessa dramaturgia não há mais lugar para os desvarios românticos, presentes nos dramas de Victor Hugo e Alexandre Dumas, ou para os exageros dos melodramas. O bom senso burguês prevalece para que o palco se transforme em uma tribuna, um espaço para o debate de idéias sobre a vida em família e em sociedade⁹. (Faria, 2008, p. 12)

⁹ “In general, French realist comedy is a serious play, that does not make one laugh, since it aims, first and foremost, to describe in a positive light the customs and values of bourgeois life. Its dialogues and scenes strive for maximum naturalness, but there is also a concern with the moral purpose that theater can attain. That is to say: The description of customs overlaps with the prescription of values such as work, honesty, marriage, and family, within a plot that contrasts a good and a bad bourgeoisie. In this kind of theater there is no more room for romantic derangements that one finds in the dramas of Victor Hugo and Alexandre Dumas, or for the exaggeration of melodramas. The bourgeois common sense prevails so that the stage becomes a tribune, a place for debating ideas about family life and society.”

Machado de Assis (1839-1908), one of Brazil's most renowned writers, was a theater critic in the nineteenth century. It did not take too long for young talented minds, such as Machado, to acknowledge the freshness and innovation brought by realist theater and, therefore, side with Ginásio Dramático's productions. Machado was aware of what was happening onstage at the Teatro São Pedro and at the Ginásio Dramático; he knew the two companies were waging a war for aesthetic ground. On one side, João Caetano, the great romantic actor and director; on the other, young intellectuals who supported realist aesthetics. Machado de Assis chose the latter. Both the traditional Teatro São Pedro and the new Ginásio Dramático were regularly attended by the Brazilian royal family¹⁰. During the five years Joaquim Heleodoro was in charge of Teatro São Pedro (from 1855 to 1860), the Imperial Family attended approximately thirty plays (Santos, 2005), scores of which were translated and staged by Velluti. In 1860, with the death of Joaquim Heleodoro, the Ginásio theater company came to an end, but a group of artists—Velluti included—invited Furtado Coelho to open a new company, which was then called Sociedade Dramática Nacional, which would work at the Ginásio theater. The new company brought together two former theater companies: Coelho's Teatro das Variedades and Heleodoro's Ginásio Dramático (Zambrano, 2018). As announced in the *Correio Mercantil* and in the *Diário do Rio de Janeiro* newspapers in September 1860, Maria Velluti became part of the Sociedade Dramática Nacional, together with Eugênia Câmara and others. Velluti and Câmara had been the first actresses to translate the plays they also staged (Monteiro, 2016). Moreover, Velluti also acted in plays she directed and her career as an actor was intertwined with her translation work, as well as to her work as a playwright.

¹⁰ Brazil had declared independence from Portugal in 1822, becoming the Empire of Brazil, the only European-rooted monarchy in the Americas. His Imperial Majesty, D. Pedro II, was a patron of the arts and a regular theater goer.

Writing for the Theater: Published Translations and Manuscripts

During the 1850s, Maria Velluti translated at least twenty-five plays for the Ginásio Dramático. It is important to notice that, in many newspaper advertisements, Velluti's name does not appear next to the titles of the plays she translated (Monteiro, 2016; Costa, 2021). For this reason, one can assume that the total number of plays Velluti translated is higher. Notwithstanding the challenges of searching newspaper sources, we argue for the importance of resorting to them to carry out a comprehensive *mise-en-scene* of Velluti's work, which the so-called hard history sources have not seldom overlooked and downplayed. It is relevant to note that the theater and the press¹¹ were established in Brazil roughly at the same time, and were closely connected. Brazilian newspapers published many pieces on theater, including theater reviews and advertisements.

Translated plays, despite being widely advertised in the news, were rarely published in print. This fact had a strong impact on the development of the canon, since publications are a powerful tool in investigating—and establishing—theater history (Araújo, 2009). Because women were more unlikely to be published than their male counterparts, it has been a challenge to establish the legacy of women dramatists. Apart from her two known published translations from the French, which include *A vida de uma atriz* (1859) de Anicet-Bourgeois e Théodore Barrière (1854) and *A viúva das camélias* (1859) de Siraudin, Delacour e Thiboust (1857), the overwhelming majority of Velluti's translated plays never left manuscript form, which contributed to their loss. An excerpt of Victoriano Palhares's open letter to Velluti in the *Diário de Pernambuco* newspaper, in 1869, illustrates how manuscripts circulated in the nineteenth century: “Minha senhora.—Li o drama em um acto escripto por V. Exc. o qual tão acertadamente intitulou de—*Uma mulher que perde e uma mulher que salva*. Li-o, reli-o, e

¹¹ The ban on printing presses was lifted in Brazil in 1821.

ainda o estaria lendo si m'õ não arrancasse das mãos a necessidade urgente de pô-lo já aos ensaios de scena¹²” (Palhares, 1869, p. 8). This excerpt shows how texts written for the theater were often ephemeral. They passed from hand to hand among actors, directors, and theater critics, and rarely came out in print. They were produced, consumed, and lost. Therefore, since there are no lasting records of most of Velluti's plays, what is known of her lost works is reduced to the information conveyed through newspaper publications and theater reviews of the time. This will be explored further in the next section.

The Newspaper as the Stage: Starring Velluti and Her Work

Because scholarly works in History have not yet fully acknowledged Velluti or other nineteenth-century women playwrights' contributions, it is only sensible for this investigation to turn to newspapers as a proficuous means of investigation (Ludwig, 2015) and as a carrier of voices from the past, or fragments of one's existence (Borges, 2005). The press has been a reliable source in gender studies, and, although the discourse produced by the press is but one source of historical discourse, according to Tania Regina de Luca, the potential of the press to capture the role of women across different historical periods has been recognized since the 1980s (Luca, 2005).

In the newspapers of nineteen-hundreds¹³, Velluti's presence is widespread. She is body and she is mind. She is admired as

¹² “Dear Madam, I have read the drama in one act penned by you, who very appropriately entitled it *Uma mulher que perde e uma mulher que salva* [A woman who saves and a woman who loses]. I read it re-read it, and would be still reading it if it were not for the urgent need to use it for the play's rehearsals.”

¹³ Among the newspapers in which Velluti's name appears, one can list *Diário de Pernambuco*, *O Espelho*, *Diário do Grão-Pará*, *Correio Mercantil*, *O Tempo*, *Correio da Tarde*, *Semana Illustrada*, *A Vida Fluminense*, *Publicador Maranhense*, *Correio Paulistano*, and *O Mosquito*.

a translator and as an actress: “Ilustre traductora” (illustrious translator), “exímia e fecunda traductora de mutas peças” (skilled and fertile translator of many plays) (“Ao publico”, 1859, p. 4), “verdadeiramente inspirada” (truly inspired actress) (Assis, 2009, p. 17), and one who “triumphas sobre a scena, e com phrase fiel, pomposa e rica, empunhas de Molière a douta pena¹⁴” (Brandão, 1859, p. 2). As a public figure, it was important for Velluti to be seen. This was acknowledged by her editors when they presented readers of her translation of *A vida de uma atriz* “o retrato da illustre traductora, ainda que sua modéstia o não consinta” (“Ao publico”, 1859, p. 4).¹⁵ She is subsequently acknowledged as a published translator: “porque ella não póde, (e se póde não deve) contrariar os desejos tão justos como respeitosos, dos sinceros apologistas do seu reconhecido merito” (“Ao publico” 1859, p. 4)¹⁶. She is also acknowledged as a talented theater director, according to the following passage in a newspaper article from September 1862:

Assistimos hontem ao ensaio do drama “Aurora de hoje” que a nossa companhia dramática annunciou para o dia 7. Julgamos que será bem desempenhado, attendendo-se ao esmero e maestria que a sra. Maria Velluti tem empregado no “mis en scene”¹⁷. (“Noticiario”, 1862, p. 2)

Regarding her translations, Velluti is not only consistently praised for the quality of her work, but also for her ability to

¹⁴ “Triumphs on stage with faithful, pompous and lavish phrases, holding Molière’s quill.”

¹⁵ “The portrait of the illustrious translator, despite her modesty not permitting it.”

¹⁶ “Because she cannot, (and if she can, she should not) go against the fair and respectful desire of those who sincerely insist on recognizing her merit.”

¹⁷ “Yesterday, we attended the rehearsal of the drama ‘Aurora de hoje,’ [Dawn of today] which our theater company announced for the 7th [September 1862]. We trust it will be well performed, due to the heed and mastery the Sra. Maria Velluti has employed in the ‘mise en scene.’”

carefully select the works she translates (“Ao publico”, 1859, p. 4). As a translator, Velluti fed into Brazil a wide range of plays from world theater:

Não me foi possível precisar epocha em que partiu para o Brazil. Lá, além de continuar a sua carreira artística, traduziu do francez e do italiano um numero incalculavel de peças [...]. É forçoso confessar que, pelo menos, as sabia escolher. Nunca vi nenhuma das suas traducções, mas no Rio eram apontadas como boas¹⁸. (Sousa Bastos, 1898, p. 442)

In a newspaper article from 11 September 1859, Machado de Assis praised Velluti's translation of the romantic drama “O asno morto” (Théodore Barrière's adaptation into theater of Jules Janin's novel *L'âne mort et la femme guillotinée*), and her acting in the leading role even more so:

A tradução é boa e só encontrei um *engage* que me fez mau efeito; mas são coisas que passam, e nem é de supor outra coisa tendo se ocupado desse trabalho importante a Sra. Velluti. [...] A Sra. Velluti, no papel difícil e trabalhoso de Henriqueta, esteve verdadeiramente inspirada e mostrou, como tantas vezes, que possui o fogo sagrado da arte¹⁹. (Assis, 2009, p. 68-69)

¹⁸ “I could not find out when she left to Brazil. There, in addition to continuing her artistic career, she translated a number of plays from French and Italian One must confess that, at least, she knew how to choose. I have never seen any of her translations, but in Rio they were remarked as good.”

¹⁹ “The translation is good, there was only one occasion of ill effect; but it is nothing, and no one could expect anything else, since this important work was carried out by the outstanding Ms. Velluti. [...]. Ms. Velluti, in the difficult and cumbersome role of *Henriqueta*, was truly inspired, and showed, as in many other occasions, that she has the sacred fire of art.”

In addition to this positive review by Machado de Assis, Velluti received other acknowledgements from contemporary intellectuals. A piece that stands out is a poem by Beatriz Francisca de Assis Brandão²⁰, from 1859. Brandão devotes a sonnet to the “distincta atriz e exímia traductora” (distinguished actress and consummate translator) and signs “por sua admiradora” (your admirer). The sonnet was published in the *Correio Mercantil* newspaper:

Afouta pisa o palco magestoso,
Primogenita illustre de Thalia;
Do vicio hediondo a mascara desvia,
Dá ao riso o ridículo orgulhoso.

Da virtude o semblante radioso
Se ostente sobre os gozos da alegria,
Teus talentos gentis, tua magia
Adoça o cálix acido e amargoso.

A sciencia, que o palco glorifica,
Brilha em teus actos magestosa e amena,
E duplicada c’rôa te dedica.

Tu, Velluti, triumphas sobre a scena,
E com phrase fiel, pomposa e rica,
Empunhas de Molière a douta penna. (Brandão, 1859, p. 2)

In Brandão’s sonnet, Velluti is represented as an artist—not an artisan—by another woman artist. In other words, she is presented as capable of creative work and, as such, does not merely copy

²⁰ Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1868) was an accomplished Brazilian poet, translator and educator. Born in Vila Rica, Minas Gerais, Brandão wrote for several newspapers and is considered an important figure in nineteenth-century Brazil for having challenged conventions associated to the role of women in literature, as well as in the public domain.

or reproduce, but is rather unique to leave a mark in the world (Silva-Reis & Fonseca, 2018). As mentioned above, Velluti was not only an actor who played her parts; she also translated important works into a new Brazilian theater. Her translations contributed to introducing a repertoire of realist theater in Brazil, in a moment when productions of classical tragedies and comedies were the norm. This is the reason why Velluti is recognized as a woman of letters (“quill in hand”) by Beatriz Francisca de Assis Brandão, another woman of letters, who was also a translator of many genres, including drama (Blake, 1883, p. 387). Besides the sonnet above, Brandão devoted at least another work to Velluti, and a number of others to feminist journalist, writer, and translator Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco²¹ (Blake, 1883, p. 388). Velluti, in turn, devoted one of her published translations to actress Ludovina Soares da Costa (1802-1868), as described below, thus corroborating the existence of an active network of nineteenth-century women intellectuals in Brazil, who knew, supported and admired each other for their literary, social, political, and feminist accomplishments.

Gender, Criticism, and Sorority: Being a Woman Dramatist in Nineteenth-Century Brazil

The attention given to Velluti in the press was also negative at times (Fonseca, 2021) and criticism in the nineteenth-century press has been known to be aimed at individuals rather than at ideas; whereas certain groups of individuals were highly praised, others were consistently attacked (Alves, 2007, p. 50). Women

²¹ Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco (1817-1875) was the owner and editor of *O Jornal das Senhoras*, an influential and progressive newspaper founded and run for six months by feminist Argentine journalist and translator Joana de Paula Manso (1819-1875). *O Jornal das Senhoras* championed education for women and ran from 1852 to 1855. Shortly before her death, Vellasco launched *O Domingo* (1874), another newspaper that aimed at advancing women's rights in Brazil.

who dared to break into public life through writing were likely to belong to the latter group, and their intellectual acumen or roles outside the home were considered *unnatural* to their gender. In the 1800s, women were held by standards of modesty — an attitude of propriety and decency — that were incompatible with writing for the public. When the work of women did make news, praise would include features such as their “undeniable modesty” in an attempt to excuse them for having dared to leave the private or only having done so after meeting what was expected from them in the private realm (Silva-Reis & Fonseca, 2018, p. 38). The first recorded theater translations carried out by women appeared in Brazil in the second half of the nineteenth-century. Then, although translation—and writing—were fields still dominated by men, many women were translating. While most of their names remain unknown, their work has been essential to the forging of Brazilian literature as we know it, as well as to the spread of republican and feminist ideas through books and the press (Silva-Reis & Fonseca, 2018, p. 27). It is relevant to notice that, in the nineteenth-century, theater translation was considered an inferior genre when compared to the translation of novels, a work that was mostly done by renowned male writers. As such, due to their lack of intellectual or literary prestige, plays may have been considered more suitable to be translated by women (Silva-Reis & Fonseca, 2018, p. 34).

One of Velluti’s harshest critics was Dr. Til, who attributed Velluti’s success as translator to a certain Sr. S. H. J., who allegedly *improved* her work and, therefore, was the one who really deserved the glory (Dr. Til, 1857, p. 2). The words of Brazilian playwright Maria Angélica Ribeiro²², in the introduction to her play *Cancros sociais* (1866), summarize the criticism women writers—such as Velluti, Brandão, and Ribeiro herself—endured throughout their career:

²² Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) is considered the first Brazilian-born dramatist to have a play staged in her native country. She also translated for the theater and wrote over fifteen plays, many of which were staged at the Ginásio Dramático. *Anjo sem asas* (1858), *Gabriela* (1863), and *Cancros sociais* (1865) are her most famous works. Velluti worked in *Gabriela* (1863).

O que sai de lavra feminina, ou *não presta*, ou *é trabalho de homem*. E nesta última suposição, vai uma idéia oculta e desonesta.

E para que compraríamos, nós mulheres, a fama de sermos autoras de trabalhos que não fossem nossos, se com ela nada ganhamos, nem temos possibilidade de obter lugar ou emprego pelos nossos méritos literários? Valem-nos eles de coisa alguma?

Será pelos lucros?...

Santo Deus! A calúnia nem reflete isso²³. (Ribeiro, 2006, p. 272-73)

Ribeiro was also strongly criticized for her work, despite coming from a privileged background, mostly complying with gender roles—she was married with children—, and *only* writing for the theater. Velluti, in turn, not only translated for the theater, but also directed, produced, and/or starred many of the plays. Therefore, she endured harsher criticism than Ribeiro. In the foreword to her translation *A vida de uma atriz*, discussed in detail in “Mulheres de imaginação ardente e seus leitores terríveis” (Fonseca, 2021), Velluti states she had stopped writing precisely because of systematic criticism:

Felizmente mostrava as minhas produções a entendedores que me dizião, sobre a poesia: Está bonito!... mas não está bom... falta-lhe metro. Sobre a prosa a mesma cousa: falta-lhe grammatica. [...] Guardo as minhas idéas, e não

²³ “The writings of women are either *no good* or are the work of a man. In the latter assumption, there lies a dishonest and hidden idea. And why would we women claim authorship of works if they were not ours, if we gain nothing with them, we do not even have the possibility of gaining a position or employment because of our literary merits? Are they worth anything to us? Because of profit? God almighty! The slander would not justify it!”

aprendo nem uma nem outra cousa. [...]. Renunciei e fiz muito bem²⁴. (Velluti, 1859, p. 9)

Criticism was no novelty to Velluti. Before she left Portugal, where she worked as a dancer and actress, she was considered “formosíssima” (stunning), but “tinha mau timbre de voz e defeitos de pronúncia” (had a poor voice and pronunciation defects) (Esteves & Osório de Castro, 2013, p. 559). In her obituary published in *O Tempo*, Velluti’s acting career was downplayed, even though her talent as a writer and translator was acknowledged: “se não era uma actriz de nomeada, era uma escriptora emerita, e como traductora, ainda melhores traducções não foram feitas da *Viuva das camelias*, e outras peças theatraes” (“Maria Velluti”, 1871, p. 1)²⁵. According to the same obituary, she was envied by many literary figures from both sexes (“Maria Velluti”, 1871, p. 1).

And one’s *sex* was not to be forgotten in the nineteenth century. Especially not when a certain woman was likely to be jolting the foundations of the Brazilian theatrical scene by not only challenging the major theater company of the time with modern dramas of French realist theater, but also by writing in an environment where most playwrights had a background in literature and were male. In the open letter to Velluti, Victoriano Palhares, a theater critic from Pernambuco, praised her work and intelligence on the occasion of the opening night of her original drama “Uma mulher que perde e uma mulher que salva” [A Woman who Loses and a Woman who Saves], and observed: “Que V. Exc. é dotada de uma intelligencia rara, e o que mais raro é, principalmente no sexo a que V. Exc.

²⁴ “Fortunately, I showed my writings to the experts who said, about [my] poetry: It’s beautiful!... But it is not good... it lacks meter. The same thing [they said] about [my] prose: It lacks grammar. . . . I renounced [writing] and it was very well I did so.”

²⁵ “If not a renowned actress, she was a renowned writer, and as a translator, there have been no better translations of *Viuva das camelias* and other plays [...].”

pertence, que esse talento foi sempre cuidadosa e escrupulosamente cultivado²⁶” (Palhares, 1869, p. 8).

When “Uma mulher que perde e uma mulher que salva” was staged for the first time, Velluti was no longer living in Rio de Janeiro. By then, she was working for the *Empreza Dramatica de Duarte de Coimbra*, in Pernambuco. The play opened in the *Teatro Santa Isabel*, in Recife, on May 14, 1869, and Velluti played the blind *Dona Leopoldina*, while her husband in real life, Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, interpreted Álvaro, Leopoldina’s husband in the play. In Palhares’ extensive open letter to Velluti, the theater critic offers a detailed account of the acting and the play. He also categorically recommends that Velluti extend her play from one to three acts to do justice to the richness of its dramatic elements.

In his letter, Palhares notes that Velluti – most probably abiding by the modesty principles of the time – had told him she had had very little time to work on the play, that the play was in fact tentative; in other words, it was her first as a playwright, and that she had wanted to finish it before she gave in to discouragement. Palhares then claims that Velluti was too insecure of herself and that “God had given her vast ingenuity and was probably not pleased by her unfounded fear”. One last excerpt worth stressing is when the critic begs Velluti to continue to write by stating,

Creia minha senhora, que V. Exc. Acaba de enriquecer o theatro brasileiro com uma composição de nota; o drama de V. Exc. É uma joia. Em nome d’arte, pois, em nome do Brasil, minha patria, e que a V. Exc. tambem se apraz de considerar e amar como a uma filha, peço-lhe que escreva e escreva sempre²⁷. (Palhares, 1869, p. 8)

²⁶ “That you madam are gifted with a rare intelligence, and what is even rarer, mainly in the sex to which you belong, that this talent was always carefully and scrupulously cultivated.”

²⁷ “Believe me, Madam, that you have just enriched Brazilian theater with a noteworthy composition; your drama is a jewel. In the name of art, and in the name

“Uma mulher que perde e uma mulher que salva” was also acclaimed in Rio de Janeiro. However, the fact Velluti was a woman dramatist was used to belittle Brazilian male coevals, as in the following opinion published in *O Mosquito* newspaper:

Por falar em musa nacional, ocorre-me que a Sra Velluti, viuva do fallecido Joaquim Augusto, faz na proxima terça-feira o seu beneficio. Não será preciso, quero crê-lo por vergonha do nosso publico, recommendar este beneficio; o que eu quero apenas sublinhar é que a Sra Velluti leva á scena um drama seu, *Mulher que perde e mulher que salva*. É na verdade vergonhoso para os nossos dramaturgos que seja uma mulher quem lhes dê o exemplo do trabalho, affoutando-se a levar á scena uma produção nacional. Ou todos os nossos escriptores dramaticos repentinamente cahiram em esterilidade ou então não sei²⁸. (“Salpicos”, 1873, p. 6-7)

Unfortunately, “Uma mulher que perde e uma mulher que salva” was not published, and only circulated in the form of a manuscript. Nevertheless, years earlier in 1859, Velluti had published two of her translations: *A viuva das camelias*. *Scenas da vida parisiense* and *A vida de uma atriz: Drama em cinco actos e oito quadros*.

A vida de uma atriz included a foreword by Velluti (1859a), as well as the portrait of Ludovina Soares da Costa²⁹ to whom Velluti

of Brazil, my motherland, and which you also consider and love like a daughter, I beg you to write and always write.”

²⁸ “Speaking of a national muse, it occurred to me that Sra. Velluti, widow of Joaquim Augusto, will hold her *Beneficio* next Tuesday. It is not necessary to recommend the play; the only thing that I would like to highlight is that Sra. Velluti brings to the stage her own drama, *Mulher que perde e mulher que salva*. It is indeed a shame to all our playwrights that it is a woman who has to provide them with an example of work, having the courage to stage a national production. Either our playwrights have all of a sudden fallen into sterility or I don’t know what happened.”

²⁹ In 1820, Ludovina Soares da Costa was the first lady of a theater in Porto, Portugal, and led the third Portuguese theater group to Rio de Janeiro. Having arrived

devoted the translation (Silva, 1862, p. 138; “Ao publico”, 1859, p. 4). Just as Beatriz Brandão—a woman of letters—acknowledged Velluti for *Uma mulher que perde e uma mulher que salva* that same year, Velluti—a woman of the theater—acknowledged Costa. In her dedication to Costa, Velluti signs: “Vossa afeiçãoada amiga e respeitosa Vr^a. Maria Velluti” (“Your affectionate friend and respectful admirer”) (Velluti, 1859a, p. 9).

Curtains Closed: A Body Resists

By plunging into Maria Velluti's life and works, we can gain a better knowledge of *l'air du temps* of nineteenth-century women of letters, as well as of the hegemonic forces most of them faced—and struggled against—as they attempted to project their minds and bodies through their work, to make themselves seen and heard. When newspaper sources reveal solidarity among women in the public scene, they signal that the emphasis on stereotypical rivalry among women that characterize historical discourses should be taken with a grain of salt. It has been said that Velluti was upset when she left Rio de Janeiro towards the end of the 1850s because of the roles she had lost to Eugênia Câmara³⁰, who also translated for the theater, and because of disagreements with Portuguese actress Adelaide Amaral (Monteiro, 2016). Whereas perhaps these quarrels may have contributed to Velluti's decision to tour the country, there were also many economic and professional reasons that could explain the move: much of the economic development was taking place in the northern and northeastern regions of Brazil;

in Rio in 1829, she was employed by the Theatro *São Pedro*, having worked with João Caetano, and later founded the Teatro da Praia de Dom Manuel. Costa was considered a brilliant actor and theater agent and was a central figure in the history of Brazilian and Portuguese theater.

³⁰ Eugênia Infante da Câmara (1837-1874) was an actor, poet, writer and translator of plays. Alongside with Velluti she was one of the first women actors to also translate the plays they staged.

theaters were active all over the country (in cities such as Belém, São Luís, and Recife, for example); and the city of São Paulo had begun to play a more significant role in the cultural arena. Moreover, one also needs to consider that, for Velluti's husband, travelling was possibly considered a way of life, since, as a young man, he had been a travelling salesman. In addition, even after Ribeiro de Souza established himself as an actor in Rio de Janeiro and Niterói, and before he was hired by a northeastern theater company, the couple spent some time in São Paulo (Stark, 2019). In other words, there was plenty of life and opportunities outside Rio to attribute her leaving due to rivalry with women she had been working alongside for many years.

At the end of her life, Velluti returned to Rio, where she died a widow on July 15, 1891, on a modest income. She was by then living off English lessons and a small stipend she reportedly received from an anonymous lady ("Maria Velluti", 1871, p. 1). Although nothing has been unveiled so far about her birth or childhood in Portugal, some records reveal she was related to actress Gabriela Velluti (Esteves & Osório de Castro, 2013, p. 559). A lampooning obituary states she "foi amada por Almeida Garrett, de quem tinha um filho que se fartou de lhe dar desgostos³¹" (Eloy, 1891, p. 1).

During her lifetime, Velluti was well known in Brazil and in Portugal as an actor and translator. Her recognition as a writer was, however, timid, although historical accounts of the positive reception of her many plays make the case for her relevant contribution to Brazilian theater. Notwithstanding the trenchant criticism received during her lifetime and after her death, mostly leashed out by male biographers—she was criticized for many *reasons*, from pronunciation and diction problems (Esteves & Osório de Castro, 2013, p. 559), to light-headedness (Paixão, 1916, p. 21), and lack of taste in fashion in her later years (Paixão, 1916, p. 20), for having aged fast (Sousa Bastos, 1898, p. 441), and even for her

³¹ "was loved by Almeida Garrett, with whom she had a son that only caused her sorrows."

ability to play both male and female roles with mastery (Coaracy, 1884, p. 187)—, Velluti countered and contributed to transforming nineteenth-century patriarchal society through theater. As a response to harsh criticism, she exposed herself more and more as a woman-body, leading her life wholly and publicly. As a woman owning herself, Velluti appears through aesthetic and discursive instruments, in the way she considered to be a woman dramatist in the Brazil of her time. Through her translations, Velluti not only chose what to feed into Brazilian theater culture, but also seized control of the roles she played and cast, combining translation, acting, producing and directing, thus giving new contours to what a woman-body or the “weaker sex” could achieve in the patriarchal Brazilian nineteenth-century theater scene.

Figure 1: Photographic insert of Maria Velluti in *A viúva das Camélias* (1859)



Source: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Public Domain).

Acknowledgement

The authors would like to acknowledge Beatriz Abboud Schmidt, masters' student in Translation at the University of São Paulo, for her assistance in researching historical sources.

References

Alves, Alexandre. A imprensa na cidade de Santos: 1849-1930. *Projeto História São Paulo*, 35, p. 39-62, 2007.

Anicet-Bourgeois, Auguste & Barrière, Theodore. *La Vie d'une Comédienne: drame en cinq actes et huit tableaux*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1854. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98068916/f5.image.texteImage>. Retrieved: Jan. 21, 2023.

“Ao publico”. *Correio da Tarde*, 03/26/1859.

Araújo, Laura Castro de. *Dramaturgia em trânsito. O teatro de Maria Adelaide Amaral: da página às telas*. 2009. MA thesis (Masters in Literature) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2009. Available at: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4063>. Retrieved: Jan. 21, 2023.

Assis, Machado de. “O espelho”. In: Faria, João Roberto. *Machado de Assis - O espelho*, Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Azevedo, Elizabeth Ribeiro. “Presença lusitana nos palcos cariocas: Ludovina Soares da Costa”. (Communication). Oitavo Colóquio do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras: 450 anos de portugueses no Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, 2016.

Blake, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro v.1*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

Borges, Vavy Pacheco. “Grandezas e misérias da biografia”. In: Pinsky, Carla B. (Ed.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 203-233.

Brandão, Beatriz Francisca de Assiz. “Soneto”. *Correio Mercantil*, 09/20/1859. Available at: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/16666>. Retrieved: May 22, 2022.

Coaracy, José Alves Visconde. *Galeria theatral: Esboços e caricaturas*. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia de Maximino Moreira, 1884.

Costa, Luiza Cardeal da. “As peças de Maria Velluti”. *Revista Yawp*, 10, p. 165-182, 2021. Available at: <https://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/inline-files/YAWP%2010%20%5B2021%5D.pdf>. Retrieved: May 20, 2022.

Dr. Til. “Gymnasio dramatico”. 12/16/1857. *Correio da Tarde*.

Eloy, o Herói. “Chronica Fluminense”. 07/19/1891. *Diário de Notícias*. Available at: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&pagfis=9379>. Retrieved: May 20, 2022.

Esteves, João & Osório de Castro, Zília (Ed.). *Feminae: Dicionário Contemporâneo*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2013.

Faria, João Roberto. “Machado de Assis e o teatro”. *Revista Brasileira*, 55, 2008, p. 53-84.

Faria, João Robert. “O comediógrafo”. 25/08/2008. *Jornal da Unicamp*. 2008. Available at: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406pdf/Pag12.pdf. Retrieved: May 20, 2022.

Fonseca, Luciana Carvalho. “Mulheres de imaginação ardente e leitores terríveis: Maria Velluti, uma traductora do século XIX”. *Boletim 3x22 Mulheridades*, São

Paulo, p. 108-117, 2021. Available at: https://www.bbm.usp.br/documents/59/Boletim_Mulheridades_-_atualizado.pdf. Retrieved: 20 May, 2022.

Leite, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.

Luca, Tania Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: Pinsky, Carla B. (Ed.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.

Ludwig, Paula Fernanda. *O melodrama francês no Brasil*. 2015. Dissertation (Phd in Letters) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Available at: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/4005>. Retrieved: Jan. 21, 2023.

“Maria Velluti”. 07/17/1871. *O Tempo*. Available at: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=218731&pagfis=229>. Retrieved: May 22, 2022.

Mendes, Jaqueline Silva. *Crônica do teatro ludovicense em meados do século XIX (1852-1867): Arte, negócio e entretenimento*. 2015. Thesis (Masters of Arts), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI: <https://10.11606/D.27.2014.tde-20012015-115430>

Monteiro, Bruna Feola. “Tradutora e atriz: Maria Velluti além dos palcos” (Communication). Oitavo Colóquio do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras: 450 anos de portugueses no Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, 2016.

“Noticiário”. 09/05/1862. *Correio Paulistano*. Available at: http://memoria.bn.br/pdf/090972/per090972_1862_01899.pdf. Retrieved: May 22, 2022.

Orsini, Maria Stella. “Maria Angélica Ribeiro: Uma dramaturga singular no Brasil do século XIX”. *Revista IEB*, 29, 1988, p. 75-82. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i29p75-82>

“O theatro entre nós”. 04/05/1889. *Diário de Notícias*. Available at: http://memoria.bn.br/pdf/369365/per369365_1889_01391.pdf. Retrieved: May 22, 2022.

Paixão, Mucio da. *Espirito alheio (Episodios e anedotas de gente de teatro)*. São Paulo: C. Teixeira & Cia. Editores, 1916. Available at: <https://archive.org/details/espritoalheioe00paixuoft>. Retrieved: Mar. 22, 2022.

Palhares, Victoriano. “Carta dirigida á Exm. Sr^a D. Maria Velluti Ribeiro de Souza, authora de drama em um acto—*Uma mulher que perde e uma mulher que salva*”. 05/14/1869. *Diário de Pernambuco*. Available at: <https://ufdc.ufl.edu/AA00011611/11840/8x?search=velluti%2cvelluti>. Retrieved: May 22, 2022.

Pereira, Claudia Gomes. “Contestado fruto: A poesia esquecida de Beatriz Brandão”. *Revista Letras*, 90(2), p. 297-301, 2014. Available at: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/30635/23864>. Retrieved: Mar. 10, 2021.

Pinsky, Carla Bassanezi (Ed.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

Ribeiro, Maria Angélica. Introdução a *Cancros sociais*. In: Faria, João Roberto (Ed.). *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 265-73.

“Salpicos”. 11/1/1873. *O Mosquito*. Available at: http://memoria.bn.br/pdf/709654/per709654_1873_00216.pdf. Retrieved: May 22, 2022.

“Maria Velluti”. 29/11/2022. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Available at: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Velluti. Retrieved: Nov. 29, 2022.

“Maria Velluti”. 3/12/2020 *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Available at: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Maria_Velluti&oldid=59929204. Retrieved: Nov. 29, 2022.

Santos, Joaquim Eloy dos. “D. Pedro II no teatro” (Conference). Seminário As Muitas Faces de Pedro, Petrópolis: Instituto Histórico de Petrópolis e Museu Imperial, 2005. Available at: <https://ihp.org.br/?p=4641>. Retrieved: Nov. 15, 2022.

Silva, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez. Estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil, vol. 6*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862. Available at: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5415>. Retrieved: Mar. 22, 2022.

Silva-Reis, Dennys & Carvalho Fonseca, Luciana. “Nineteenth-Century Women Translators in Brazil: From Novel to Historiographical Narrative”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 20(34), p. 23-46, 2018. Available at: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/472/478>. Retrieved: May 22, 2022.

Silva-Reis, Dennys & Carvalho Fonseca, Luciana. “Women Translators in Nineteenth-Century Brazil and Portugal: Comparative Historiography and Feminist Epistemology”. *Translatio*, 19, p. 157-172, 2021. Available at: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/106676/59051>. Retrieved: May 22, 2022.

Siraudin, Paul; Delacour, Alfred & Thiboust, Lambert. *Ila veuve au camélia: scènes de la vie parisienne*. Paris: Michel-Lévy frères, 1857. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9808390p.texteImage>. Retrieved: Jan. 21, 2023.

Sousa Bastos, Antonio. *Carteira do Artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898. Available at: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25992>. Retrieved: Mar. 22, 2022.

Sousa, J. Galante de. *O teatro no Brasil, vol. II. Subsídios para uma bibliografia do teatro no*

Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Souto-Maior, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

Souza, Maria Cristina de. *Tradição obscura: O teatro feminino no Brasil*. 1991. Thesis (Masters of Literature) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

Stark, Andrea Carvalho. A mulher ausente: A presença de Maria Velutti no teatro brasileiro. *Urdimento*, 1(34), p. 280-305, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573101342019280>

Stark, Andrea Carvalho dos. *O Espectador da Corte: palco e plateia em tempos de formação (1838-1868)*. Dissertation (Phd in Comparative Literature) – Faculdade

de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Available at: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/878418.pdf>. Retrieved: Jan. 21, 2023.

Vasques, Eugénia. *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

Velluti, Maria. "A D. Ludovina Soares da Costa". In: Velluti, Maria. *A vida de uma atriz: Drama em cinco actos e oito quadros*. Rio de Janeiro: Typographia e Livraria de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859. p. 7-9.

Velluti, Maria. *A vida de uma atriz: Drama em cinco actos e oito quadros*. Rio de Janeiro: Typographia e Livraria de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859a.

Velluti, Maria. *A viuva das camelias. Scenas da vida parisiense*. Rio de Janeiro: Typographia e Livraria de Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1859b.

Wyler, Lia. "Theatre, Translation and Colonization". *Crop, Special Issue on Emerging Views on Translation History in Brazil*, 6, p. 75-90, 2001.

Zambrano, Gustavo. *A trajetória artística de Furtado Coelho nos palcos brasileiros: 1856-1867*. Thesis (Masters of Letters) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2018. Available at: <http://hdl.handle.net/11449/152956>. Retrieved: Jan. 21, 2023.

Recebido em 27/08/2022

Aprovado em 11/12/2022

Publicado em março de 2023

Luciana Carvalho Fonseca. São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: lucianacarvalho@usp.br. orcid.org/0000-0002-7938-9607.

Dennys Silva-Reis. Rio Branco, Acre, Brasil. E-mail: reisdennys@gmail.com. orcid.org/0000-0002-6316-9802.

TRADUÇÃO E TEATRO AMADOR: CONCEITOS DE UMA PESQUISA PRÁTICA

Paulo Henrique Pappen¹

¹ Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Neste artigo, procura-se apresentar a dimensão teórica de uma pesquisa de doutorado em Estudos da Tradução, que teve como projeto a prática tradutória dentro de um grupo de teatro amador entre 2018 e 2019, formado por estudantes e trabalhadores na cidade de Florianópolis, SC. A principal pergunta que guiou a pesquisa foi: como é a atuação de um tradutor em um grupo de teatro amador? Essa pergunta se relaciona com outras, por exemplo: que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Quais são os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo teatral? Até que ponto o grupo participa no trabalho tradutório? Essas perguntas possibilitam reflexões e discussões acerca do trabalho tradutório em geral, do trabalho tradutório específico para teatro e – objetivo principal da pesquisa de doutorado em pauta – reflexões acerca da agência do tradutor. Neste artigo, fala-se principalmente sobre os conceitos de teatro amador, tradução para teatro, intervencionismo e patrocínio, com base em pesquisadores de tradução como Lefevere (1992), Aaltonen (2000) e Simon (2005). O artigo está dividido em duas partes: na primeira, são apresentados e discutidos os conceitos de teatro amador e tradução para teatro; na segunda, abordam-se os conceitos de intervencionismo e patrocínio, com referências e aportes da pesquisa que resultou em uma tese de doutorado. Por fim, são trazidas algumas respostas. Ao longo do artigo, aparecem outros conceitos e análises que se inter-relacionam e dialogam com esses conceitos acima elencados, identificados aqui como os principais, uma vez que balizam a discussão acerca da agência do tradutor.

Palavras-chave: Tradução para teatro; Agência do tradutor; Teoria da tradução



BY

TRANSLATION AND AMATEUR THEATRE: CONCEPTS OF A PRACTICAL RESEARCH

Abstract: In this article, we present the theoretical dimension of a doctoral research in Translation Studies, whose project was the translation practice within an amateur theater group, whose members were students and workers living in Florianópolis, SC, between 2018 and 2019. The main question that guided the research was: what is the role of a translator in an amateur theater group? This question is related to others, for example: which contributions does translation work give to an amateur theater group? What are the conflicts and negotiations that take place between translator and theater group? To what extent does the group participate in the translation work? These questions allow us to reflect and discuss translation in general, translation for theater and – here is the main objective of that doctoral research –, it allows us to reflect about translator's agency. In this article, we mainly talk about the concepts of amateur theater, theater translation, interventionism and patronage, based on translation researchers such as Lefevere (1992), Aaltonen (2000), and Simon (2005). The article is divided into two parts: firstly, we present the concepts of amateur theater and translation for theater; secondly, we approach the concepts of interventionism and patronage, presenting references and contributions from the research that resulted in a doctoral thesis. Finally, some answers are provided. Throughout the article, other concepts appear that dialogue with those concepts identified here as the main ones, since they guide the discussion about translator's agency.

Keywords: Theatre translation; Translator's agency; Translation theory

Teatro amador e tradução para teatro

Neste artigo, apresenta-se a parte conceitual e teórica de uma pesquisa de doutorado em Estudos da Tradução, que teve como projeto a prática tradutória dentro de um grupo de teatro amador, no Brasil, entre os anos de 2018 e 2019.

A definição de teatro amador utilizada na pesquisa é aquela proposta pelo *Dicionário do teatro brasileiro*:

O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas (Guinsburg, Faria & Lima, 2006, p. 22).

Além desse aspecto de não envolver proveito econômico, foi importante, na pesquisa, considerar o aspecto de liberdade criativa que – hipotetizava-se – o contexto amador propiciaria. É nesse sentido que se discute, neste artigo, a agência do tradutor: as considerações e análises que são feitas aqui precisam ser sempre entendidas no âmbito do grupo de teatro e de sua natureza amadora, bem como da universidade pública, que, junto com o grupo de teatro, demarcava contextual e ideologicamente a prática e a pesquisa em questão.

A referência principal no âmbito metodológico é o conceito de pesquisa orientada pela prática e de prática orientada pela pesquisa, que assume-se a partir do livro *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, organizado por Hazel Smith & Roger Dean (2009). Como dizem os organizadores do livro, “o papel e a significância do trabalho criativo no ambiente universitário e sua relação com as práticas de pesquisa” têm uma “importância vital para praticantes contemporâneos de arte criativa” (Smith & Dean, 2009, p. 1)¹.

O objetivo da pesquisa de doutorado foi trabalhar com a tradução para teatro no contexto do grupo amador. Para isso, escolheu-se um texto dramático, a peça *Las descentradas* (Onrubia, [1929]2006), da escritora argentina Salvadora Medina Onrubia (1895-1972). A intenção era traduzir a peça, mostrá-la ao grupo de teatro e, dependendo da discussão interna com o grupo, encenar a peça ou, pelo menos, realizar uma leitura dramática dela. No

¹ Todas traduções neste artigo são nossas. O texto fonte vem colocado em notas de rodapé. Neste caso, é o seguinte: “An issue of vital importance to contemporary practitioners in the creative arts: the role and significance of creative work within the university environment and its relationship to research practices.”

entanto, a ideia inicial de realizar uma montagem ou mesmo uma leitura dramática da peça traduzida integralmente não vigorou.

A principal pergunta que guiou a pesquisa foi: como é a atuação de um tradutor em um grupo de teatro amador? Essa pergunta se relacionava com outras, por exemplo: que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Quais são os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo teatral? Até que ponto o grupo participa no trabalho tradutório? Essas perguntas possibilitaram reflexões acerca da agência do tradutor e, especificamente, permitiram analisar a relação entre a arte tradutória e a arte teatral no contexto de um grupo amador.

Entende-se aqui tradução para teatro no sentido de tradução de textos que podem ser usados em teatro. Teatro e tradução se encontram no momento em que textos de uma língua estrangeira são usados para fazer teatro. Esses textos podem estar no formato de textos dramáticos (essa forma de texto que é um ponto de encontro entre a literatura e o teatro) ou podem estar em qualquer outro formato: letra de canção, poesia, transcrição de depoimento em documentário, notícia de jornal, carta, mensagem de celular, romance.

O formato de texto dramático tem suas especificidades (é composto quase que exclusivamente por diálogos, com indicações de cenário e didascálias) e isso influencia na tradução. Importantes teóricas e teóricos, como Sirkku Aaltonen (2000) e Patrice Pavis (2008), costumam afirmar que, na tradução para teatro, o que mais influencia é o fato de o texto traduzido se destinar a uma encenação ou se destinar principalmente à leitura. Isto é, em resumo: a questão é se o texto traduzido vai ser usado no teatro ou se vai ser usado na literatura (Aaltonen, 2000, p. 4-5). Podemos traduzir um texto dramático e publicá-lo em livro ou podemos traduzi-lo e encená-lo. Essa finalidade é determinante para estabelecer o projeto de tradução.

Concorda-se, aqui, com a diferença teórica entre tradução para encenar e tradução para não encenar porque ela se verifica na prática, mas o problema nasce muito antes da tradução: ele nasce na escrita. Quem já tentou escrever algum texto para ler em voz alta ou mesmo para encenar deve ter percebido que são necessárias al-

gumas adaptações ortográficas e gramaticais para facilitar a dicção, o entendimento rápido de quem está ouvindo/assistindo, a aproximação com a língua falada na rua, em casa, as pausas, a mudança de tom (que pode ser feita usando a pontuação, por exemplo), dentre outros efeitos possivelmente pretendidos. Quando se escreve algo para ser encenado ou lido, é preciso pensar nas condições de apresentação desse escrito. Já que também a tradução é uma escrita (uma *reescrita*, diz Lefevere, 1992a, ou seja, a recriação de um novo texto a partir de um texto já existente), quando se traduz um texto para ser lido em voz alta ou encenado é preciso pensar nas condições em que isso vai acontecer.

Portanto, existem especificidades na tradução para encenação na medida em que existem especificidades na escrita para encenação. Por exemplo, quando escrevemos um texto que vai ser encenado, é preciso determinar que personagem vai dizer uma certa fala. Além disso, pode ser importante descrever que movimentos essa personagem vai fazer e em que posição do cenário essa personagem vai estar (isso pode ser determinado pelo dramaturgo ou mesmo pelo grupo encenador). No mesmo sentido, na hora de traduzir, temos que deixar explícitas essas indicações cênicas, pois elas servem tanto para que se compreenda o texto dramático que eventualmente venha a ser publicado em livro quanto para que ele seja encenado.

Defende-se aqui que, do ponto de vista da prática teatral, pode-se compreender a tradução como um meio de criação teatral, não apenas no caso de se encenar um texto dramático traduzido, mas também no sentido de que textos traduzidos podem servir para montagens teatrais. Como as montagens passam quase que necessariamente pelo trabalho de mais de uma pessoa, esse é um contexto favorável à problematização da noção de autoria individual, o que reverbera também no que concerne à tradução porque, mesmo se o texto ou os textos utilizados são traduzidos por uma só pessoa, no processo de montagem teatral os textos sofrem alterações muitas vezes significativas devido ao projeto artístico, que envolve o contexto de atuação, a direção, o cenário e o orçamento disponível. Ou seja, na prática, o texto escrito se transforma em texto falado,

atuado e, por exemplo, é natural que ocorram ajustes de acordo com o corpo de quem o expressa em cena. O próprio processo de ensaio visando, por exemplo, a uma leitura dramática pode contribuir com essas alterações no texto traduzido – alterações que virão muitas vezes de outras pessoas que não o tradutor, voluntária ou involuntariamente.

As interferências são um aspecto crucial a ser analisado quando se trata de tradução para teatro. Outro aspecto crucial, relacionado às interferências que o grupo teatral propicia ao trabalho tradutório (e vice-versa), são as intervenções sobre o texto, dimensão prática em que aparece de modo mais notável a agência do tradutor; é aqui também que ocorrem as negociações que delimitam ou expandem a autonomia de quem traduz. Em outras palavras, é na intervenção sobre o texto em tradução que o tradutor revela sua agência.

As discussões feministas sobre tradução são fontes importantes para refletir sobre intervenção e agência. Essas noções foram importantes para a pesquisa da qual se fala aqui porque, desde os primeiros diálogos que o tradutor/pesquisador teve com o grupo teatral, pontuou-se que não se devia ter receio de alterar, cortar, manipular o texto de Salvadora Medina Onrubia. Ou seja, a visão de tradução que o tradutor apresentou para o grupo teatral era de que a tradução era uma criação artística que devia ser feita com autonomia, sem sacralização do texto fonte. Sherry Simon foi uma referência importante por dizer que “o que a teoria feminista realça é um sentido renovado de agência em tradução”² (Simon, 2005, p. 27).

A visão de tradução que se apresentou para o grupo de teatro era a de uma reescrita, ou seja, a tradução seria uma forma de manipular conscientemente obras literárias, musicais, teatrais, de acordo com diversos fins ideológicos e estéticos (Lefevere, 1992a, p. 3). Dessa maneira, o tradutor/pesquisador buscava questionar algumas noções de tradução como um trabalho exclusivo para profissionais, impossível de ser feito por “leigos”, categoria em que os colegas de grupo de teatro podiam ser incluídos, já que, diferentemente do tradutor, não estudavam nem praticavam tradução.

² “What feminist theory highlights is a renewed sense of agency in translation.”

A experiência de discutir essa visão acerca da tarefa tradutória permitiu que se começasse a responder algumas das perguntas que guiaram a pesquisa; por exemplo, qual é o papel de um tradutor em um grupo de teatro amador? Que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Afirma-se, após a pesquisa de doutorado em questão, que o principal aporte que o pesquisador de tradução podia levar ao grupo de teatro era chamar atenção para a agência de quem traduz. O papel de um tradutor inserido em um grupo de teatro, portanto, seria acima de tudo propor que a tradução é um trabalho ativo, criativo, que tem sua dimensão intervencionista. Quem traduz precisa assumir a responsabilidade sobre a imagem que, na tradução, projeta-se de um texto, de uma autora, de uma cultura (*cf.* Lefevere, 1992a).

Intervencionismo e patrocínio

O intervencionismo é um dos pontos que mais vêm à tona na tradução para teatro: ele pode se manifestar em doses sutis, como na escolha por um paradigma pronominal (as personagens podem usar tu ou você, por exemplo), ou em doses profundas, como quando surge a ideia de alterar falas completas, eliminar personagens e cenas, ou mesmo quando o projeto tradutório pretende trocar a ambientação original de uma peça. Evidentemente, todas essas decisões e reflexões estão relacionadas ao contexto em que se faz a tradução e se pratica teatro. Como afirma André Lefevere,

As traduções não são feitas no vácuo. Quem traduz opera em uma determinada cultura, em um determinado tempo. O modo como os tradutores entendem a si mesmos e a sua cultura é um dos fatores que pode influenciar a maneira de traduzir (Lefevere, 1992b, p. 14)³.

³ “Translations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time. The way they understand themselves and their culture is one of the factors that may influence the way in which they translate.”

Na pesquisa da qual se fala aqui, buscou-se ter sempre em mente esse alerta, fundamental durante as negociações entre tradutor e grupo de teatro. No entanto, o pesquisador/tradutor foi percebendo ao longo da escrita da tese que as negociações entre o que ele acreditava e a cultura em que ele se inseria também ocorriam no âmbito do curso de pós-graduação de que ele participava. Em outras palavras, o pesquisador percebeu que, assim como no grupo de teatro havia uma ideologia (o anarquismo), também no programa de pós-graduação havia uma, que será chamada aqui de progressismo, cujas características principais são a abertura à democracia, ao feminismo, às críticas às formas de opressão social como o racismo.

As negociações que o pesquisador teve que fazer não eram muito complicadas porque ele, em larga medida, concordava com esses elementos principais tanto do anarquismo quanto do progressismo. A questão que lhe ocorreu durante a escrita da tese é que, diferentemente do que havia pensado quando se inscreveu no doutorado, ele não estava destoando desse contexto ideológico: o anarquismo do grupo de teatro e o progressismo do programa de pós-graduação andavam muito próximos. Portanto, seu trabalho de pesquisador e de tradutor não tinha nada de subversivo, já que ele não estava enfrentando, com sua tarefa de tradutor, uma ideologia contrária: em 2018, ao se colocar a traduzir uma autora argentina próxima à esquerda, ele estava adequado ao contexto do seu grupo de teatro e também do seu programa de pós-graduação, que eram, no sentido lefeveriano, quem patrocinava seu trabalho (*patronage*, ou patrocínio, é um conceito que diz respeito a quem encomenda, quem aceita, quem determina a validade ou não de certo projeto, cf. Lefevere, 1992b). Isso pode ser ilustrado pelo número relevante de pesquisas de mestrado e doutorado cujos temas giravam, na mesma época em que se realizou a pesquisa aqui mencionada, em torno de feminismo.⁴

⁴ Por exemplo, a dissertação de Maria Barbara Florez Valdez (2019), sobre “perspectivas feministas na tradução intersemiótica”, a dissertação de Saionara Figueiredo Santos (2019), sobre “identidade de gênero de tradutores e intérpretes de LIBRAS não heteronormativos”, a própria existência do Grupo de Estu-

As traduções realizadas no contexto do grupo de teatro amador em questão aqui buscavam apresentar uma consciência crítica sobre a língua que o grupo usaria em suas apresentações, o que atravessava questionamentos sobre a própria tarefa tradutória e, naturalmente, sobre a agência de quem traduz. Essa agência, como afirma Sherry Simon, se verifica principalmente no projeto tradutório (Simon, 2005, p. 28):

Talvez o aspecto mais importante da “posição enunciativa” de quem traduz é o *projeto*. Longe de fechar os olhos para as dimensões política e interpretativa do seu próprio projeto, tradutoras e tradutores feministas reconhecem com gosto o seu intervencionismo (Simon, 2005, p. 28, itálico no texto fonte)⁵.

É no projeto que ficam nítidos os posicionamentos de quem traduz e isso começa já na escolha de um texto como objeto. A opção por essa peça específica de Salvador se deu porque, de acordo com diversas estudiosas de sua obra (p. ex., Delgado, 2007 e Diz, 2011), *Las descentradas* permitia uma leitura feminista, o que estava de acordo com a ideologia do grupo de teatro e com o contexto universitário em que o pesquisador/tradutor desenvolvia o seu trabalho. Foi, então, refletindo sobre a dimensão do intervencionismo e do contexto ideológico em que trabalhava, que ele percebeu que sua pesquisa se encaminhava de fato sobre uma análise do papel do tradutor, mais do que do texto traduzido.

dos Feministas na Literatura e na Tradução (GEFLIT), iniciativa de discentes da PGET desde 2016, além do livro organizado pelas professoras Dirce Waltrick do Amarante e Sheila Maria dos Santos, juntamente com a tradutora Fedra Rodriguez e intitulado *Teóricas da tradução* (2021), composto por textos acerca do fazer tradutório escrito por mulheres estudiosas do tema.

⁵ “[...] perhaps the most important aspect of the ‘enunciating position’ of the translator is the project. Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism.”

Em um texto de 2009, Andrew Chesterman propõe que, dentro dos Estudos de Tradução, poderia existir um ramo chamado *Translator Studies*, que aqui se traduz como Estudos Sobre o Tradutor. Nas palavras desse teórico,

Os Estudos Sobre o Tradutor dão conta de pesquisas que focam principal e explicitamente nos agentes envolvidos na tradução, por exemplo nas suas atividades ou atitudes, na sua interação com seu contexto social e técnico, ou na sua história e influência (Chesterman, 2009, p. 20)⁶.

É nesse sentido que o doutorando entendeu sua pesquisa: uma busca que tinha como foco o agente da tradução, ou seja, quem realiza a tarefa tradutória. A análise dessa busca precisaria considerar quem é a pessoa que traduz, a visão de língua e de tradução que ela tem, com quem ela interage no seu trabalho e o contexto em que ela trabalha. Evidentemente, o pesquisador estava lidando com um tipo de tradução artística, no qual a agência de quem traduz tem um espaço relativamente amplo para se desenvolver com certa criatividade.

Para entender a noção de agente da tradução, recupera-se inicialmente a definição de Juan Sager (1994), presente no *Dictionary of Translation Studies* de Mark Shuttleworth (2014): “a pessoa que está em uma posição intermediária entre quem traduz e quem por fim utiliza uma tradução” (Sager in Shuttleworth, 2014, p. 7)⁷. Assim, basicamente, agente de tradução seria quem encomenda alguma tradução para alguém capaz de realizar esse trabalho. Entretanto, como notam John Milton & Paul Bandia (2009), podemos

⁶ “Translator Studies covers research which focuses primarily and explicitly on the agents involved in translation, for instance on their activities or attitudes, their interaction with their social and technical environment, or their history and influence.”

⁷ “The person who is ‘in an intermediary position between a translator and an end user of a translation’”.

ampliar esse conceito e entender quem traduz também como um agente de tradução, já que tradutores,

Muitas vezes, são pessoas que dedicam grande parte de sua energia e mesmo suas próprias vidas à causa de uma literatura estrangeira, a um autor ou a alguma escola literária, pessoas que se dedicam a traduzir, escrever artigos, ensinar e disseminar conhecimento e cultura (Milton & Bandia, 2009, p. 1)⁸.

A agência de quem traduz, portanto, implica mais do que uma tarefa executiva, mas também uma tarefa propositiva, criativa, com reflexos no contexto em que se dá essa atividade. Como diz Betty Bednarsky,

Os tradutores – esses curiosos, tão abertos ao Outro, esses intermediários talvez suspeitos, esses agentes, esses embaixadores, esses balseiros, esses contrabandistas – vivem, antes de tudo, em si mesmos e em sua língua uma forma de troca. Recebem e dão ao mesmo tempo, transformam e se transformam; eles são espaços vivos de troca (Bednarski *in* Delisle, 2017, p. 49)⁹.

Essas trocas podem ocorrer tanto na dimensão estilística quanto na dimensão ideológica ou política. O repertório literário e teatral de uma cultura pode ser ampliado por meio de traduções, bem como

⁸ “Often they are individuals who devote great amounts of energy and even their own lives to the cause of a foreign literature, author or literary school, translating, writing articles, teaching and dissemination of knowledge and culture.”

⁹ “Les traducteurs – ces curieux, si ouverts à l’Autre, ces intermédiaires parfois suspects, ces agents, ces ambassadeurs, ces passeurs, ces contrebandiers – vivent d’abord en eux-mêmes et en leur langue une manière d’échange. Recevant et donnant à la fois, transformant et se transformant, ils sont des lieux vivants d’échange.”

os temas de debates. A agência do tradutor, no trabalho com teatro, passa pela consciência necessária que o tradutor precisa ter tanto sobre o texto e o contexto de origem quanto acerca do contexto em que se traduz e para o qual se pretende traduzir. Johnston (2009, p. 17) chama essa tarefa de “análise cultural”, um trabalho que é ao mesmo tempo de prática crítica e de estratégia de recriação¹⁰. Nessa análise cultural, a tarefa crítica alimenta a proposta tradutória.

É assim que quem traduz pode ser chamado de agente cultural, pois, além de ser agente da criação e da divulgação de textos, quem traduz é agente também da crítica; como diz Betty Bednarski, quem traduz é um agente inclusive das trocas que ocorrem dentro do discurso crítico (Bednarski *in* Delisle, 2017, p. 49).

Levando em conta essa noção de agência, quem traduz incrementa sua tarefa com uma responsabilidade que vai um pouco além de transformar textos de uma língua para outra. É preciso sempre levar em consideração o contexto em que a tarefa tradutória ocorre, o que determina o grau da agência de quem traduz. Em uma pesquisa acadêmica, em geral temos alguma liberdade para escolher nossos objetos tradutórios e analíticos: é um contexto privilegiado para testar a agência do tradutor, para considerar os graus de autonomia que temos ao propor e realizar projetos. Já no mundo do trabalho comercial, muitas vezes aceitamos reduzir nossa agência, como quando traduzimos algum texto literário sob encomenda de alguma editora e recebemos normas explícitas de que registro linguístico utilizar.

O teatro amador, nas palavras do *Dicionário do teatro brasileiro*, “assume vários aspectos: simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade [...], pregação ideológica” (Guinsburg, Faria & Lima, 2006, p. 22-23) e, pode-se acrescentar, o teatro amador assume também a possibilidade de explorarmos a agência de quem o produz. No caso em questão aqui, o teatro amador foi um espaço para o desenvolvimento de uma reflexão acerca da agência de tradutor. Afinal de contas, no teatro amador o trabalho

¹⁰ “This is the cultural analysis which the translator brings to the play to be translated, in part critical practice and in part re-creative strategy”.

tradutório ocorre sem muitas das restrições que costumam reduzir a agência de quem traduz. Por exemplo, um fator que pode reduzir a agência é o trabalho tradutório ser feito por dinheiro, simplesmente porque o dinheiro costuma funcionar como uma forma de dominação de uma pessoa sobre outra; portanto, quem financia pode exigir que o trabalho tradutório seja realizado de acordo com uma determinada estética ou ideologia.

A agência de quem traduz vem junto com uma responsabilidade: a consciência da própria agência. Isso está no cerne de todo o debate que o pesquisador/tradutor propôs para o grupo de teatro de que participava. De modo básico, buscou-se chamar atenção para a responsabilidade que um grupo de teatro interessado no anarquismo tinha de recuperar textos escritos por anarquistas. Mas, também, a responsabilidade na hora de, com a criação teatral e a tradução, gerar uma imagem de uma autora.

Naturalmente, a agência de quem traduz revela também uma imagem de quem realiza a tradução. Ao escolher traduzir Salvadora Medina Onrubia, por exemplo, o pesquisador deixou traduzir alguma peça de algum autor homem. Isso revelava uma abertura que o doutorando estava tendo, no ano de 2018, aos estudos feministas. Tentando ser consciente da sua responsabilidade de tradutor, seus critérios para escolher trabalhar com alguma peça de Salvadora, naquele início de pesquisa, eram sobretudo ideológicos. Nesse ponto, então, o pesquisador considerou que podia fazer valer sua agência como tradutor para que essa postura não fosse apenas passiva (na leitura), mas também ativa, com a tradução.

Sherry Simon resume de modo eloquente a questão da agência na tradução:

Essa agência não deve ser entendida como a de um espaço de escrita livre e sem restrições. Pelo contrário, essa agência deve ser entendida na relação com os vários posicionamentos por meio dos quais o sujeito da tradução define a si mesmo. Como esses posicionamentos podem ser definidos? Podemos falar de uma posição geográfica, de um momento

histórico, da relação entre quem traduz e a autora ou o autor etc. (Simon, 2005, p. 27-28)¹¹.

Era isso que o pesquisador/tradutor tinha em mente quando pôs construir um projeto tradutório com seu grupo de teatro: essa consciência sobre o próprio poder intervencionista que se tem ao traduzir nas condições criativas de um grupo de teatro amador. Pela experiência realizada, o espaço de pesquisa na universidade pública e o espaço de trabalho junto a um grupo de teatro amador seriam territórios férteis para perceber a agência de quem traduz. Isso passa, sem dúvida, pelo alto grau de autonomia que o pesquisador/tradutor teve como investigador e como proponente de ideias.

Na tradução para o mercado a autonomia não é grande, certo, mas será que na universidade ela o é de fato? Depois de todo o percurso inicial do doutorado analisado na tese, o pesquisador chegou ao último ano de pesquisa, já fora do grupo de teatro com o qual atuou e no qual pesquisou, com dúvidas que colocavam em xeque sua avaliação sobre até que ponto ele realmente foi autônomo em sua investigação e prática. Surgiu, por exemplo, a pergunta sobre o peso do contexto em que ele estava inserido e ele teve a nítida impressão de que, no fundo, estava apenas buscando aplicar o que acreditava que tinha aprendido na universidade e com o grupo de teatro acerca de anarquismo, feminismo, tradução e teatro. Mais profundamente, o pesquisador/tradutor acreditava que estava contribuindo para inventar interpretações e práticas desses conceitos, acreditava que sua pesquisa era original e que ele tinha toda a liberdade que desejava. Na reta final da pesquisa, porém, pareceu-lhe que essa busca por adequação aos espaços ideológicos pelos quais ele transitava também foi uma maneira de limitar sua agência; afi-

¹¹ “What feminist theory highlights is a renewed sense of agency in translation. This agency cannot be understood as that of a free and unfettered writing subject. Rather, this agency must be understood in relation to the various sites through which the translating subject defines itself. How are these sites to be defined? We can speak of a geographical position, a historical moment, of the relationship between translator and author, etc.”

nal de contas, os “patrocinadores circunscrevem o espaço ideológico de quem traduz” (Lefevere, 1992b, p. 7)¹².

No caso, seus patrocinadores eram o grupo de teatro e a universidade: o pesquisador/tradutor atuou apenas dentro dos limites que ele identificava como possíveis naqueles espaços ideológicos. Ele tinha toda a liberdade criativa que desejava, é verdade, mas por outro lado desejava apenas aquilo que ele via como possível naqueles contextos. Ninguém o “podou”; ele mesmo, identificando a circunscrição do espaço ideológico, se adequou a ela. Constatou-se, assim, que sempre haverá limites, mesmo que sejam definidos por quem participa diretamente do processo.

André Lefevere (1992b) é um guia para encontrar respostas a algumas questões finais. Ele observa, incisivamente, que quem traduz o faz dentro de certos limites determinados pelo contexto em que o trabalho se insere:

[Os tradutores] definitivamente não o fazem em um universo mecanicista em que eles não têm opção. Na verdade, eles têm a liberdade de permanecer nos perímetros demarcados pelas restrições ou de desafiar as restrições tentando se mover para além delas (Lefevere, 1992b, p. 9)¹³.

No fim da pesquisa tratada aqui, ficou evidente para o tradutor/pesquisador que o que o movia era a busca pela adequação aos contextos universitário e teatral de que ele fazia parte. Durante todo seu percurso de doutorado, ele acreditou sinceramente na sua busca; ele queria participar do que ele entendia serem concepções lúcidas dentro da universidade e do teatro. Mais tarde, no entanto, só lhe restou observar como, apesar de estar o tempo todo querendo prestar atenção ao fato de que não existe tradução neutra, de que na

¹² “Patrons circumscribe the translators’ ideological space”.

¹³ “They most definitely do not do so in a mechanistic universe in which they have no choice. Rather, they have the freedom to stay within the perimeters marked by the constraints, or to challenge those constraints by trying to move beyond them.”

reescrita criamos inescapavelmente imagens de autores, obras, culturas e ideias, o pesquisador não deixava de receber influências que eram determinantes para que ele pensasse e agisse daquele modo; que, querendo se livrar das restrições dos patrocínios, ele estava apenas escolhendo outros; que, achando que estaria desestabilizando certa ideologia ou tradição teatral, ele estava contribuindo para fortalecer outras que se mantinham estáveis em seus espaços. Isso O fez concluir, novamente com Lefevere, que “a tradução deve ser estudada em relação a poder e patrocínio, ideologia e poética, com ênfase nas várias tentativas de apoiar ou abalar alguma ideologia ou alguma poética” (Lefevere, 1992b, p. 10)¹⁴.

Na pesquisa em questão, em resumo, investigou-se a atuação de um tradutor em um grupo de teatro amador. Acredita-se que as principais contribuições que o trabalho tradutório pode dar a um grupo de teatro são as reflexões críticas acerca da agência de quem traduz e a demonstração de que a tradução pode ser um instrumento útil no processo de criação teatral. Os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo são tanto de natureza estética quanto de caráter político-ideológico, sobretudo quando o tradutor busca abrir espaço para que o grupo teatral participe no trabalho tradutório. É um processo de influência recíproca que exige que ambas as partes cedam para que se chegue a um consenso acerca da imagem que se deseja projetar do texto, da autora, do grupo e do tradutor. E nem sempre o resultado desse percurso criativo e investigativo será o que se supõe inicialmente, sobretudo porque, por mais que busquemos estar atentos, sempre estaremos sujeitos às relações ideológicas e estéticas do contexto em que trabalhamos e no qual experimentamos a nossa própria agência.

¹⁴ “[...] translation needs to be studied in connection with power and patronage, ideology and poetics, with emphasis on the various attempts to shore up or undermine an existing ideology or an existing poetics.”

Referências

Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

Chesterman, Andrew. “The Name and Nature of Translator Studies”. *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*, 42, p. 13-22, 2009. DOI: <https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96844>

Delgado, Josefina. “Estudio preliminar”. In: Onrubia, Salvadora Medina. *Las descentradas y otras piezas teatrales*. Buenos Aires: Colihue, 2007.

Delisle, Jean. *La traduction en citations: florilège*. Ottawa: PUO, 2017.

Diz, Tania. *Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. 2011. Tese (Doutorado) – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica Argentina, Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2011.

Gota (Grupo Organizado de Teatro Aguacero). Disponível em: <https://aguacero.libertar.org/>. Acesso em: 17 fev. 2020.

Guinsburg, Jacó; Faria, José Roberto & Lima, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Johnston, David. “Translation, Performance and the New Historicism”. In: Brillhante, Maria João & Carvalho, Manuela (Orgs.). *Teatro e Tradução: palcos de encontro*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 9-30.

Lefevere, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Nova York: Routledge, 1992a.

Lefevere, André (Org). *Translation/History/Culture: a sourcebook*. Nova York: Routledge, 1992b.

Milton, Jonh & Bandia, Paul (Orgs.). *Agents of Translation*. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins, 2009.

Onrubia, Salvadora Medina. *Las descentradas*. Buenos Aires: Tantalia, 2006.

Pappen, Paulo Henrique. *A atuação de um tradutor: pesquisa e prática de tradução no Grupo Organizado de Teatro Aguacero*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

Pavis, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Simon, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres & Nova York: Routledge, 2005.

Smith, Hazel & Dean, Roger (Orgs.). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edimburgo: Edimburg University Press, 2009.

Shuttleworth, Mark & Cowie, Moira. *Dictionary of translation studies*. Nova York: Routledge, 1997.

Recebido em: 11/09/2022

Aprovado em: 13/12/2022

Publicado em março de 2023

Paulo Henrique Pappen. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: paulohdamin@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9311-8803>.