

## *Tradução teatral – entre teoria e prática*

### **Theatre translation – between theory and practice**

*Cláudia Soares Cruz*<sup>1</sup>

## Resumo

O campo da tradução teatral como área de pesquisa é bastante jovem dentro dos estudos da tradução que, por sua vez, são também relativamente recentes. O aprofundamento no estudo do texto dramático como gênero literário fez crescer o interesse pela tradução teatral, o que demonstra como o diálogo entre diferentes campos de estudos pode ser benéfico. A partir de conceitos teóricos, exemplos práticos e discussões, o presente artigo propõe a ampliação do diálogo entre teoria e prática, tanto nos estudos da tradução quanto nas artes cênicas, e entre os dois campos de saber e atuação.

**Palavras-chave:** Tradução teatral; tradução interlingual; tradução intersemiótica; dramaturgia

## Abstract

Theatre translation is a relatively new area of research within the field of translation studies, which is also quite recent. Studies about the specific characteristics of the dramatic text provided an impulse to the field of theatre translation, which demonstrates the beneficial effect of a closer dialogue between different fields of study. Presenting theoretical concepts, practical examples and discussions, the present article proposes to further the dialogue between theory and practice, both in translation studies and in performing arts, as well as between the two fields of knowledge.

**Keywords:** Theatre translation; interlingual translation; intersemiotic translation; drama

E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos da Linguagem, PPGE, PUC-Rio [claucruz.rik@terra.com.br](mailto:claucruz.rik@terra.com.br). O artigo apresenta desdobramentos da pesquisa realizada para dissertação. (Cruz, 2013)

A tradução teatral nunca está onde esperamos que esteja: não está nas palavras, mas nos gestos, não está na letra, mas no espírito de uma cultura, inefável, mas onipresente. (Patrice Pavis, 1989, p.42)

## Texto dramático e texto teatral

As fronteiras entre os três gêneros literários – narrativo, lírico e dramático – vêm se tornando cada vez menos definidas e, de acordo com o teórico Patrice Pavis (1999, p. 405), “é muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”. Entretanto, há alguns elementos formais comumente presentes no texto dramático, como, por exemplo, o fato de que esse texto costuma trazer uma lista de personagens, junto à indicação de tempo e lugar onde se desenrola a ação, que não costumam fazer parte de romances ou poemas. Também podemos dizer que, de maneira geral, apenas o texto dramático é “dividido entre as diversas personagens-locutoras” (Pavis, 1999, p. 405) e é o único, salvo alguma possível exceção, composto por dois tipos de texto, as rubricas e os diálogos, que existem em uma constante relação de complementaridade.

Além das fronteiras indefinidas entre os gêneros literários, temos que lembrar que há todo tipo de texto dramático. Há peças, como *Atos sem Palavras*, de Samuel Beckett, composta só de rubricas; há outras, como *Autoacusação*, do dramaturgo austríaco Peter Handke, que tem apenas uma curta rubrica inicial seguida de uma única longa fala.

Menciono essas características dos gêneros literários para abordar uma polêmica do campo das artes cênicas e da tradução teatral, que, segundo a pesquisadora da tradução Sara Ramos Pinto, coloca “em quase oposição autores como Pavis ou Übersfeld e Veltrusky, Susan Bassnett ou Sirkku Aaltonen” (Pinto, 2007, p. 189): a diferença entre texto dramático e texto teatral.

De maneira geral, acredita-se que o texto dramático é sempre criado para ser encenado e que sua característica específica é seu vínculo com a representação. O encenador e pesquisador francês Jean-Pierre Ryngaert, por exemplo, afirma que “o texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo” (Ryngaert, 1996, p. 46). Por outro lado, o checo Jirí Veltrusky, pesquisador teatral, se opõe de forma veemente a essa visão do texto dramático e diz, “aqueles que afirmam que a característica específica do drama consiste em seu vínculo com a representação estão equivocados” (Veltrusky, 1990, p. 15)<sup>2</sup>. O autor acrescenta:

Muitas obras [dramáticas] foram escritas não para serem encenadas, mas simplesmente para serem lidas. Mais importante ainda é o fato de que todas as obras dramáticas, não só as obras para leitura, são lidas pelo público da mesma forma que os poemas e os romances. O leitor não tem diante de si os atores, nem o cenário, só a linguagem. (Veltrusky, idem)

---

2

A pesquisadora e tradutora teatral Sirkku Aaltonen, da mesma forma que Veltrusky, também acredita que aquilo que caracteriza um texto dramático não é sua vinculação à encenação. Ela diz (2000, p. 4):

Desde a época de Sêneca os dramas de gabinete são destinados fundamentalmente à leitura e não à produção. De forma semelhante, muitos textos dramáticos obsoletos se tornaram elementos do sistema literário e não são mais produzidos no palco. O teatro não usa necessariamente textos dramáticos, e os textos dramáticos também podem existir fora do sistema teatral.

Aaltonen (2000, p.33/34) acrescenta que “há encenações que não têm como base nenhuma obra escrita, ou que não são acompanhadas pela publicação de nenhum texto” e que “o texto pode ser o resultado de uma encenação”. A autora diz, ainda que “os textos dramáticos podem funcionar fora do sistema teatral e, por outro lado, o sistema teatral pode funcionar sem ele” (Aaltonen, 2000, p. 34). De fato, não é raro vermos romances sendo encenados, ou poemas em performances artísticas, em um diálogo cada vez mais intenso entre os diversos fazeres artísticos. E as publicações de peças continuam sendo produzidas e lidas.

A pesquisadora Maria João Grilo, em sua dissertação de mestrado, intitulada Da tradução para o palco: O caso de *Long Day’s Journey into Night* de Eugene O’Neill, defendida na Universidade Nova de Lisboa em março de 2010, observa que “o texto dramático mostra contando e o texto teatral conta mostrando” (Grilo, 2010, p. 9); um é textual e o outro audiovisual. E conclui:

Embora apresentem diferenças fundamentais, texto dramático e texto teatral não são antinômicos, nem estabelecem uma relação de subordinação entre si. Na realidade, encontram-se clara e intimamente interligados visto [...] terem ambos, marcas de teatralidade. (Grilo, 2010, p. 8)

Como podemos perceber, há argumentos sólidos e bem fundamentados para defender uma e outra visão do texto teatral/dramático. Entretanto, o pesquisador sueco Egil Törnqvist nos lembra que, apesar das diferenças que possam existir entre o texto dramático e o texto teatral, há, obviamente, características em comum. O autor diz ainda que são essas características que fazem com que possamos assistir a “duas produções radicalmente diferentes – mesmo em mídias diferentes ou línguas diferentes –, [...] e ainda assim reconhecer que estamos diante do mesmo texto”, pois “o texto é o único denominador comum em todas as encenações de uma peça” (Törnqvist, 1991, p. 2).

Concordo que há diferenças entre o texto utilizado em uma encenação e o texto que lemos em páginas impressas. O texto levado à cena é menos cristalizado, pois precisa dispor de flexibilidade para se moldar ao presente da encenação e suas inúmeras contingências.

Considero importante e proveitoso refletir a respeito das diferenças, e também das semelhanças, entre o texto encenado e o texto lido, que podem facilmente ser aplicadas à tradução desses mesmos textos. Entretanto, no presente artigo, em vez de utilizar os termos texto teatral e texto dramático para diferenciar o texto encenado

do texto lido e falar sobre a tradução desses textos, utilizarei a distinção mencionada por Susan Bassnett em seu livro *Reflections on Translation* (2011, p. 106). Bassnett diz que a pesquisadora da tradução Gunilla Anderman propõe pensar a tradução teatral em termos de *translation for the page*, *translation for the stage* [tradução para a página, tradução para a cena]. Essa diferenciação me parece interessante na medida em que trata do propósito de cada tradução.

### **Tradução para a página, tradução para a cena**

A pesquisadora e tradutora teatral Bárbara Heliodora diz que é “incapaz de levar a sério a ideia de que é possível traduzir Shakespeare de duas formas diferentes, uma voltada para a página, que deve preocupar-se sobretudo com as qualidades literárias do texto, e outra voltada para o palco” (Heliodora, 2018, p. 186). Realmente não é fácil definir o que seria uma “tradução literária” e uma “tradução encenável” de *Hamlet*, por exemplo. Mas é comum ouvir exatamente essas descrições a respeito das traduções de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Millôr Fernandes, respectivamente. E esses comentários costumam ser feitos sem levar em conta aspectos de uma e outra – como a época em que foram realizadas e o fato de a primeira ser versificada, assim como o *Hamlet* de Shakespeare, e a outra ser em prosa.

Mas a tradução de um texto teatral pode ter, e cumprir, vários outros propósitos. Como, por exemplo, as traduções interlineares de Elvio Funck dos textos de Shakespeare. A respeito de sua tradução de *Hamlet*, o tradutor diz que o que o motivou foi “a questão da didática, de tornar compreensível e prazerosa a leitura do clássico” e diz ainda que a tradução “é despretensiosa e prática” e que tentou “fazer uma tradução pragmática, sem pretensões poéticas” (Funck, 2005). Com relação ao público-alvo de sua tradução de *Macbeth*, Funck (2006) diz que é composto por:

Professores de literatura inglesa e universal, alunos de cursos de Letras, estudiosos de literatura em geral, tradutores e todos aqueles que gostariam de entender Shakespeare mais a fundo e ler uma de suas mais famosas peças com o auxílio de notas explicativas, tão necessárias para a melhor compreensão de um texto que, embora sempre novo, já tem 400 anos.

Há ainda outras possibilidades de se fazer a tradução de um texto dramático. Minha primeira experiência como tradutora de um texto teatral foi com *Closer*, de Patrick Marber. A tradução me foi encomendada com o claro objetivo de proporcionar uma leitura do texto às pessoas envolvidas no projeto de encenação que não dominavam o inglês, idioma no qual o texto foi escrito. O projeto ainda estava em fase de escolha de elenco e captação de recursos, e aquela tradução seria o primeiro contato que alguns teriam com o texto. Minha preocupação como tradutora naquele momento era dar aos leitores da minha tradução toda informação que eu pudesse a respeito do texto de Marber. A ação de *Closer* se passa em Londres e a cidade é parte do enredo, o que leva o autor a fazer inúmeras alusões a lugares e pessoas com os quais o público leitor local não tem familiaridade. Sendo assim, essa tradução trazia uma nota do tradutor sobre cada uma daquelas referências. E como o propósito daquela tradução – apenas leitura – significava que as palavras que eu escrevia não

seriam pronunciadas por atores diante de uma plateia, não tomei praticamente nenhuma liberdade com o texto de Marber, não fiz adaptações, nem me preocupei de forma específica com aspectos prosódicos<sup>3</sup>. Talvez se possa dizer que naquele momento eu estava cumprindo a função mais imediata da tradução, isto é, a da tradução como mediação.

Já fiz, ainda, muitas traduções de textos teatrais que tinham como objetivo um contato inicial com o texto para que se pudesse decidir se um projeto deveria ou não seguir adiante.

Adoto, então, a expressão *tradução para a página* como aquela feita com o único e/ou primordial propósito de ser lida, e *tradução para a cena* como aquela realizada tendo em mente a encenação.

Uma das diferenças fundamentais entre a tradução para a página e a tradução para a cena diz respeito à recepção de uma e de outra. Enquanto a primeira pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, na segunda, o espectador entrará em contato com a tradução na efemeridade da encenação, e deverá compreender e assimilar o texto no momento da enunciação.

Quando a intenção é fazer uma tradução para a cena, devemos ainda lembrar que a montagem de um texto teatral traduzido, acontece, via de regra, em outro lugar e outro tempo, o que implica em lidar com questões culturais, convenções teatrais, entre inúmeros outros fatores. Patrice Pavis afirma que para se traduzir um texto para a cena devemos ter em mente o “horizonte de expectativa” do espectador e que “não podemos simplesmente traduzir o texto linguisticamente; o que fazemos é confrontar e colocar em contato culturas e situações de enunciação heterogêneas, separadas no espaço e no tempo” (Pavis, 1989, p. 25).

Egil Törnqvist (1991, p. 11) aborda a diferença entre as duas traduções dizendo:

Pensando o texto teatral como um texto para um leitor, uma peça não é muito diferente de um romance. Como uma partitura para uma encenação, uma peça é radicalmente diferente de um romance. A tradução feita para o espectador – a tradução audiovisual, por assim dizer – deve levar em consideração questões muito específicas.

Em um diálogo constante com essa colocação de Törnqvist, em minha prática de tradutora de textos teatrais e de professora de tradução teatral, fui aos poucos elaborando uma lista dessas “questões muito específicas” com as quais o tradutor teatral deve lidar. Cabe frisar que essa lista não se pretende exaustiva, nem os elementos que dela constam são categorias estanques, visto que muitos se sobrepõem. Entretanto, tanto no meu fazer tradutório, quanto como ferramenta didática, considero bastante útil manter essa lista sempre em meu horizonte.

Fazem parte dessa lista itens como sonoridade, ritmo e marcas de oralidade, e trarei aqui exemplos extraídos da tradução comentada de *Lobby Hero*, de Kenneth Lonergan (2002), que fiz para minha dissertação de mestrado, para discuti-los (Cruz, 2013).

---

3 Gostaria de deixar claro que, ao tratar aqui de liberdade, adaptação e aspectos prosódicos, me refiro à busca de soluções mais adequadas a uma possível encenação do texto.

Clarice Lispector, ao relatar sua experiência de tradutora teatral, diz ser necessária a “exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos” (Lispector, 2018, p. 105). Bárbara Heliadora afirma que ao traduzir Shakespeare, sua preocupação era “tentar chegar a um texto em português (e, mais especificamente, português brasileiro) que fosse encenável, “fácil” para os atores e o mais fiel possível à forma original das peças” (Heliadora, 2018, 179).

Para criar o que Heliadora chama de texto “fácil”, precisamos, por exemplo, evitar o uso de palavras e/ou frases que dificultem a enunciação em cena e o surgimento de cacofonia.

Ao ler, e reler, minha tradução de *Lobby Hero*<sup>4</sup> em voz alta, algumas vezes percebi que algo não soava bem e revi minhas escolhas.

Um exemplo se deu na cena 2 do segundo ato quando uma personagem diz: “I didn’t join the Police Force to make friends” [não entrei para a Polícia para fazer amigos]. Na tradução de *Lobby Hero*, optei por utilizar formas contraídas que usamos na linguagem falada, como *pra* em vez de *para*, ou de *para a* – da mesma forma que acontece no texto de Lonergan, como será visto adiante. Sendo assim, minha primeira tradução para essa fala foi: “não entrei pra Polícia pra fazer amigos”. Ao ler a tradução em voz alta, percebi a dificuldade de pronúncia causada pela repetição do som /p/ em três palavras seguidas, sendo que na primeira e na terceira ele é seguido de /r/ e na segunda não é. Decidi, então, trocar o primeiro *pra* por *na*, e a tradução final foi: “não entrei na Polícia pra fazer amigos”.

Um exemplo de surgimento de cacofonia percebido na leitura em voz alta ocorreu na cena 1 do segundo ato quando a mesma personagem do exemplo acima diz: “Bill totally diffused the whole thing”. Minha primeira tradução para essa fala foi: “o Bill diluiu totalmente essa história”. As palavras “Bill diluiu” ditas juntas não soavam bem. Como, no português brasileiro, o /l/ no final de uma palavra, ou sílaba, é pronunciado da mesma forma que o /u/ quando se encontra nessa mesma posição – mal e mau, ou alto e auto, por exemplo – *Bill* e *diluiu* criavam uma aliteração. É claro que essa aliteração poderia ser mantida, mas considereei que ali, especificamente, não seria conveniente haver a repetição do som /iu/. Optei, então, por incluir o verbo *conseguiu*, e a tradução ficou: “o Bill conseguiu diluir totalmente essa história”. Li novamente em voz alta, e agora a frase soava melhor. Embora o verbo *conseguiu* tenha a mesma terminação que *diluiu*, ele é pronunciado com menos ênfase por não ser o verbo principal da oração, e a aliteração praticamente desaparece quando, naturalmente, enfatizamos o verbo *diluir*.

A leitura em voz alta também nos permite perceber se os diálogos estão soando naturais – por mais difícil que seja definir esse conceito – no idioma fonte e, se for o caso, rever nossas escolhas. Abaixo, trago quatro exemplos de trechos modificados em releituras.

---

4 A tradução foi feita a partir da edição publicada em 2002 pela New York: Dramatists Play Service, Inc. (Lonergan, 2002)

	Texto fonte	Tradução preliminar	Tradução final <sup>5</sup>
1	<i>lying his ass off</i> <sup>6</sup>	mentindo desesperadamente	mentindo descaradamente
2	<i>I watched some of it</i>	assisti uma parte ( <i>sic</i> )	assisti um pedaço ( <i>sic</i> )
3	<i>I'll tell you later,</i>	Te falo depois.	Depois eu te falo.
4	<i>Do you have something you want to say to me?</i>	Tem alguma coisa que você quer me dizer?	Você tá querendo me dizer alguma coisa?

1 e 2 são exemplos de palavras que costumam vir juntas<sup>7</sup>. Não estaria errado dizer que alguém está mentindo desesperadamente, mas o advérbio que costuma descrever mentiras ditas sem nenhum constrangimento, e até com certo grau de cinismo, é descaradamente. Da mesma forma, costumamos dizer que assistimos “um pedaço” de um jogo na TV e não “uma parte”. Aqui cabe mencionar o uso de assistir como transitivo direto, o que não segue a norma padrão, mas é a forma comumente utilizada na linguagem falada.

Os outros dois exemplos mostram que, às vezes, basta trocar a ordem das palavras na frase para que soe mais natural.

Como foi dito, Clarice Lispector sugere que se leia a tradução em voz alta, e Umberto Eco sugere que se leia, também, o texto fonte em voz alta para descobrir seu ritmo (Eco, 2007, p. 83). No caso de um texto teatral, um dos fatores que influenciam o ritmo é o tamanho das falas, “já que a duração *per se* de um enunciado no palco é parte do seu significado”, como afirma Richard Corrigan (1961 apud PAVIS, 1989, p. 30).

Na tradução de *Lobby Hero*, o tamanho das falas se apresentou como uma questão bastante desafiadora. Em seus textos, Lonergan se utiliza com muita frequência de falas sobrepostas, ora demonstrando que os personagens não estão de fato dialogando, ora como forma de reproduzir uma discussão acalorada em que os personagens vão apresentando seus argumentos a partir do que o outro diz. Trago agora uma dessas trocas de falas, seguida de comentários a respeito de alguns aspectos que exigiram maior empenho para criar uma tradução com um tamanho equivalente ao do texto de Lonergan.

Trata-se de um momento bastante intenso, em que dois personagens, Jeff e Dawn, divergem radicalmente de opinião e falam ao mesmo tempo mais de uma vez. Os dois personagens estão expondo seus pontos de vista antagônicos e não conseguem fazer com que o outro concorde. Essa troca de falas acaba se tornando um preâmbulo para divergências ainda maiores entre eles no decorrer da peça. A forma como Lonergan constrói esse confronto de ideias cria uma tensão crescente que foi

5 Em alguns casos, entre a tradução preliminar e a tradução final, houve outras opções.

6 O pronome *it* fazia referência a um jogo de basquete que havia sido televisionado.

7 Em inglês, usa-se a palavra *collocation* para descrever essa combinação de palavras. Segundo o dicionário Lexico.com: “The habitual juxtaposition of a particular word with another word or words with a frequency greater than chance”. (Lexico.Com). Acesso em: 26 jul. 2019 [A justaposição habitual de uma palavra específica com outra palavra, ou palavras, que ocorre com uma frequência maior que o acaso].

o que procurei reproduzir na tradução. O texto fonte e a tradução podem ser vistos a seguir:

### Texto fonte

JEFF

It's not just a flaw in the system, it happens all the time, it happens all the time, unless you have a lot of money and you can afford your own lawyer –

But somebody made up the law, didn't they? Some people made up the law, a bunch of people like you and me literally sat down and wrote it up and made up a salary for the court attorneys that wasn't very high, and made up rules about whether you were allowed to switch lawyers if the guy was no good – God didn't make up the rules –

But by the time I do that my friend's relative is gonna be getting stabbed and raped in jail and maybe he didn't do anything because he didn't get a fair trial!

### Tradução

JEFF

Não é só uma falha no sistema, isso acontece o tempo todo, acontece o tempo todo, a não ser que você

DAWN

But it's still your responsibility to tell the truth and obey the law. You can't just make it up when there's some part of it that you don't like. You can appeal the decision, you can –

Yeah, and if you don't like the –

Yeah, and if you don't like the rule you can appeal the decision, or you could run for office, I guess, and try to change the law. Or you could vote for somebody you think would do it better, or a lot of things. But you can't just go in and lie about a murder trial!

DAWN

Mas ainda assim a sua responsabilidade é dizer

tenha muito dinheiro pra pagar  
seu próprio advogado –

Mas alguém fez a lei,  
não foi? Algumas pessoas  
fizeram a lei, um monte de  
gente como você e eu  
literalmente sentaram  
e escreveram a lei e  
estipularam um salário não muito  
alto pros advogados do tribunal,  
e criaram regras sobre a  
possibilidade de trocar  
de advogado se o cara não  
for bom – não foi Deus que  
fez essas regras –

Até eu conseguir fazer  
tudo isso, o parente  
do meu amigo já vai  
estar sendo esfaqueado  
e estuprado na cadeia  
e talvez ele não tenha feito  
porque ele não teve  
um julgamento justo!

a verdade e obedecer à  
lei. Você não pode simplesmente  
sair inventando quando tem  
uma parte dela que não  
te agrada. Você pode apelar  
da decisão, pode –

É, e se você não gostar da –

É, e se você não gostar  
da regra você pode  
apelar da decisão, ou  
você pode se candidatar,  
por exemplo, e tentar  
mudar a lei. Ou você pode  
votar em alguém que você  
acha que vai fazer melhor,  
ou um monte de outras  
coisas. Mas você não pode  
pode simplesmente entrar  
lá e mentir a respeito  
de um assassinato!

Passo agora aos comentários sobre questões que dificultaram a tradução desse trecho no que diz respeito ao tamanho.

De maneira geral, as palavras mais comumente usadas em inglês costumam ser mais curtas que aquelas que usamos em português. Alguns exemplos retirados do trecho acima demonstram isso, como vemos abaixo (o número entre parênteses ao lado de cada palavra indica a quantidade de sílabas):

<u>inglês</u>	<u>português</u>
court (1)	tribunal (3)
trial (2)	julgamento (4)
truth (2)	verdade (3)
rape (1)	estuprar (3)
just (1)	simplesmente (4)
murder (2)	assassinato (5)
obey (2)	obedecer (4)

Cabe dizer que, ao falar de palavras usadas com mais frequência em inglês, me refiro ao fato de existirem, em alguns casos, sinônimos menos usados cotidianamente. *Assassination* e *murder* significam assassinato, porém a primeira é raramente utilizada, principalmente na linguagem falada.

Há palavras inglesas que são locuções em português, como é o caso de *unless*, também presente no trecho acima, que, em português, traduz-se por a não ser que.

Outro fator é o uso do genitivo ('s) em "*my friend's relative*", que na tradução é "o parente do meu amigo".

Mais uma característica do inglês é a possibilidade de supressão do pronome relativo *that* em determinadas orações, como acontece em "*or you could vote for somebody you think would do it better*". Seria possível inserir a palavra *that* entre *somebody* e *you*, mas isso raramente ocorre na linguagem falada.

Já em português, não podemos prescindir desse pronome e temos, ainda, que incluir uma conjunção que não existe em inglês. A tradução ficou, então, "ou você pode votar em alguém que você acha que vai fazer melhor", com um *que*, pronome relativo, entre *alguém* e *você*, e outro *que*, agora uma conjunção, entre *acha* e *vai*.

O outro item da lista de "questões muito específicas" mencionado – as marcas de oralidade – é bastante presente em *Lobby Hero*, e, se o texto de partida traz essas marcas, o texto de chegada deve, idealmente, trazê-las também.

Duas marcas de oralidade utilizadas por Lonergan que procurei reproduzir na tradução foram as contrações e repetições.

Com relação às contrações, as mais presentes em *Lobby Hero* são as das formas verbais, incluindo tanto aquelas usadas na linguagem escrita e na linguagem falada, quanto as que reproduzem a linguagem falada, mas não costumamos ver na linguagem escrita. Na troca de falas acima, vemos *it's (it is)*, *can't (cannot)*, *don't (do not)*, *didn't (did not)*, *wasn't (was not)*, como exemplos de contrações usadas na escrita e na fala; *there's (there is)*, que também encontramos na escrita e na fala, mas é menos utilizada na escrita que os exemplos anteriores; e *gonna (going to)*, que raramente vemos em textos escritos, mas é a forma comumente utilizada na linguagem falada.

Ao longo da peça, vemos também contrações de palavras com preposições, como *outta (out of)* e *lotta (lot of)*, muito frequentes na linguagem falada.

Na tradução, optei por reproduzir as formas verbais reduzidas que utilizamos na linguagem falada, como *tô*, *tava*, *tamos*<sup>8</sup>; a contração de preposições com artigos, como *pros*, que vemos no exemplo acima (pros advogados), em lugar de *para os*; a forma reduzida *pra*, também presente no exemplo acima (pra pagar), em vez de *para*; a forma contraída *né*, em lugar de *não é*.

Com relação à repetição, sabemos que quando estamos falando, muitas vezes não nos damos conta de estar repetindo palavras, principalmente quando são falas mais emocionadas. A utilização desse tipo de repetição em um texto teatral imprime naturalidade à fala dos personagens e, sendo assim, considere importante reproduzir essa característica.

---

<sup>8</sup> Cabe mencionar que não foi possível utilizar esse recurso para todas as flexões do verbo *estar*, pois algumas delas coincidem com flexões do verbo *ter*, como é o caso de *estivesse* e *tivesse*, ou com outras palavras, como *estão* e *tão*. Nessas situações foi mantida a forma não contraída (embora, muito provavelmente, em uma encenação, os atores utilizarão as formas contraídas).

No exemplo acima, Jeff diz: “it happens all the time, it happens all the time”, como forma de enfatizar seu argumento. Na tradução: “isso acontece o tempo todo, acontece o tempo todo”. Diferentemente do texto fonte, na tradução não repeti exatamente da mesma forma, pois considere que incluir *isso* novamente soaria pouco natural.

A repetição também pode exprimir hesitação, como vemos acontecer na cena 1 do segundo ato, quando, em uma mesma fala, Jeff diz “was gonna say” cinco vezes. Jeff é um personagem que fala o tempo todo, sempre tem algo a dizer, uma piada a fazer, um comentário qualquer. Ele fala sem pensar, é impulsivo, e muitas vezes se arrepende do que diz. Essa é uma das pouquíssimas situações em que não sabe o que dizer. Ele está interessado em Dawn, para quem se dirige sua fala, e isso o deixa um tanto desconcertado. Essa repetição – na tradução, *ia dizer* – exprime sua hesitação, seu embaraço.

Texto fonte	Tradução
[...] <i>I was just gonna say... I was gonna say... Well, I had some really interesting thing I was gonna say [...] What I was gonna say... I was gonna say [...]</i>	[...] eu só <u>ia dizer</u> ... Eu <u>ia dizer</u> ... Bom, eu <u>ia dizer</u> uma coisa super interessante, mas agora esqueci [...] O que eu <u>ia dizer</u> ... Eu <u>ia dizer</u> [...]

Uma outra marca de oralidade utilizada por Lonergan é o uso de formas consideradas erradas de acordo com a língua padrão, mas que são frequentemente utilizadas na linguagem falada. Em situações cotidianas informais é comum não nos preocuparmos com as regras rígidas da gramática normativa, o que nos leva, muitas vezes, a utilizarmos formas que não seguem essas regras. Essas formas podem ser muito variadas e podem ocorrer com maior ou menor frequência dependendo do grau de emoção da fala, da pessoa com quem falamos, da situação na qual a fala se dá, etc.

Vejam algumas dessas formas utilizadas na linguagem falada presentes em *Lobby Hero*, seguidas, em parênteses, pelas formas padrão: *a interesting point (an interesting point), they seen so much (they have seen so much), he don't want (he doesn't want), one of them photographs (one of those photographs), You have a good time? (Did you have a good time?)*.

Na tradução, procurei utilizar esse mesmo recurso para imprimir coloquialidade aos diálogos, reproduzindo usos comuns presentes na linguagem falada que não seguem a norma culta. Um dos mais recorrentes que utilizei foi o uso do pronome reto, em vez do oblíquo, como objeto direto, que é um dos “erros” mais frequentes da linguagem falada. Como, por exemplo, em “já vi ele fazer mais coisas boas”, “mandam ele proteger alguém”, “eu nunca vejo eles a não ser pelas câmeras”.

Outro “erro” recorrente da linguagem falada que utilizei na tradução foi o de regência, como em “assistir o jogo” e “ir no Tribunal”.

## Tradução e encenação

O linguista russo Roman Jakobson classifica três tipos de tradução: *tradução intralingual* (ou *reformulação*), *tradução interlingual* (ou *tradução propriamente dita*) e *tradução intersemiótica* (ou *transmutação*). A primeira consiste “na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; a segunda, “na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”; e a última, “na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 2010, p. 81).

A tradução interlingual é realizada por um tradutor, e uma das formas de tradução intersemiótica, a encenação, é levada a cabo por um grupo de pessoas, atores, cenógrafos, iluminadores, etc., e essa equipe criativa costuma ser regida / contar com a regência de um encenador.

Antoine Vitez (1982 apud Pavis, 1989, p. 32) diz, “tradução ou encenação – a atividade é a mesma; é a arte de selecionar dentre a hierarquia de signos”. De fato, os dois processos, tradução e encenação, ou tradução interlingual e tradução intersemiótica, transformam um texto em algo novo. O tradutor recria o texto utilizando palavras, enquanto o encenador, junto com sua equipe, o traduz em gestos, luz, som, tons de voz, movimentação, signos teatrais. Os caminhos percorridos por um tradutor são infinitos e são determinados por também infinitas variáveis. O mesmo se dá com o encenador, já que o caminho da página ao palco também pode ser trilhado de infinitas maneiras.

Egil Törnqvist (1991, p. 5) diz que “se, por um lado, existe apenas um texto teatral, por outro, o número de encenações é potencialmente infinito”. Substituindo algumas palavras (grifadas em itálico) da colocação de Törnqvist – “se, por um lado, existe apenas um *texto fonte*, por outro, o número de *traduções* (e *textos meta*) é potencialmente infinito” – vemos como são semelhantes os processos de tradução e encenação.

José Roberto O’Shea (2009, p. 111) diz que, como “no teatro ‘falar é fazer’, e o discurso é criado e compartilhado entre ‘emissores’ e ‘destinatários’, é crucial que o tradutor de/para teatro analise e busque compreender as relações entre os ‘emissores’”. Ainda segundo O’Shea, “observar a presença (ou ausência de regras elementares da conversação [...] pode nortear as escolhas frasais e lexicais feitas pelo tradutor” (O’Shea, 2009, p. 112).

Esse esmiuçar dos diálogos é fundamental e vejo que a cada dúvida que surge entre uma palavra ou outra, uma forma ou outra de dizer determinada coisa, ao voltar ao texto em busca de respostas, descobrimos novas camadas de sentido, novas possibilidades de interpretação, o que nos leva à possibilidade de pensar a tradução teatral como uma instância de análise dramatúrgica.

Essa forma de análise pode ser muitíssimo valiosa, e as pesquisas, as descobertas feitas pelo tradutor podem contribuir para uma eventual encenação do texto, como acontece nas traduções dos textos shakespearianos *Cimbeline*, *Rei da Britânia*, feita por José Roberto O’Shea (2002), e no *Hamlet* traduzido por Lawrence Flores Pereira (2015). *Cimbeline* conta com um texto do próprio tradutor sobre a obra; uma

introdução, escrita pela especialista em estudos shakespearianos Marlene Soares do Santos; além de 39 notas de rodapé com informações culturais e linguísticas. *Hamlet* traz uma introdução, uma nota sobre o texto e outra sobre a tradução, as três escritas pelo próprio tradutor; um ensaio de T.S. Eliot, também traduzido por Pereira; e 372 notas de fim, algumas bastante extensas, que buscam esclarecer questões linguísticas e culturais, ou situações da peça.

Tanto *Cymbeline* quanto *Hamlet* são traduções feitas para a cena – no sentido que proponho aqui, ou seja, pensando em uma possível encenação, levando em consideração as tais “questões muito específicas”. Ambas estão publicadas em livro, acessíveis a quem queira apenas lê-las e a quem queira encená-las. Nos dois casos, todas as notas e todos os paratextos<sup>9</sup>, sem dúvida alguma, podem trazer contribuições muito valiosas.

Entretanto, embora sejam muitas as contribuições que um tradutor pode trazer para uma encenação, isso não costuma acontecer. E um dos fatores que parece contribuir para essa distância, essa falta de diálogo entre tradutor e encenador (e equipe criativa), diz respeito ao estatuto de um e de outro.

Há inúmeros exemplos de pessoas que traduziram textos teatrais, mas definiram seu trabalho de outra forma. Snell-Hornby relata que Herbert Kretzmer recusou-se de forma veemente a considerar o trabalho que fez com *Les Misérables* como tradução (Snell-Hornby, 2007, p. 116). Quando questionado a esse respeito, Kretzmer respondeu:

Resistia e me ressentia do uso da palavra ‘tradutor’ porque é uma função acadêmica e eu trago mais para esse trabalho que uma função acadêmica. [...] Gosto de pensar que trouxe algo de original ao projeto, que não fui um secretário do projeto ou um funcionário. [...] É por isso que eu rejeito o termo ‘tradutor’. É uma função sem alma. Você não precisa trazer inteligência, não precisa trazer paixão para o trabalho de tradução, só precisa trazer um entendimento meticuloso de pelo menos uma outra língua. (Snell-Hornby, idem)

Esse tipo de atitude se reflete no costume de se encomendar uma tradução mais literal (por mais vaga e problemática que seja essa palavra, é ela a utilizada de forma corrente para descrever esse procedimento) a um tradutor e depois entregar esse texto para alguém “mais familiarizado com o teatro” (coloco a expressão entre aspas como forma de demonstrar o elevado grau de controvérsia embutido nela). Bassnett diz que “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 auto proclama o tradutor” (BASSNETT, 2011, p. 29). Esse texto de Bassnett, chamado “*Status Anxiety*”, é bastante recente, o que nos leva a crer que isso ainda deva acontecer.

Snell-Hornby também menciona essa prática e diz que:

<sup>9</sup> De acordo com Gerard Genette, paratextos são elementos que acompanham um livro, como, por exemplo, o título, o nome do autor, um prefácio, ilustrações. O autor afirma que “embora nem sempre saibamos se esses elementos devem ser considerados como pertencentes ao texto, eles, de qualquer forma, o circundam e o expandem”. (Genette, 1997, p. 1)

A concepção de tradução como mera transcodificação interlingual infelizmente ainda existe na cabeça de muitos que trabalham com linguagem, e ainda se mantém viva na prática teatral quando se pede a um tradutor que providencie matéria-prima que depois é ‘recriada’ por alguém que tenha familiaridade com as necessidades do palco. (SN Snell-Hornby, 2007, p. 118)

Acredito que a pouca conversa existente entre teoria e prática, tanto nos estudos da tradução quanto nas artes cênicas, e entre os dois campos de saber e atuação, tem grande contribuição na configuração desse cenário, e acredito na necessidade de diminuir essa distância.

Os conceitos-ponte propostos pelo estudioso da tradução Andrew Chesterman podem ser bastante úteis nesse sentido. Segundo Chesterman, os conceitos-ponte são aqueles “que capturam as sobreposições entre outras noções e, dessa forma, nos permitem cruzar fronteiras e estabelecer novos pontos de vista” (Chesterman, 2007, p. 172). Um dos motivos que fazem Chesterman (2007, p. 172) crer na relevância desses conceitos é o fato de que “é muito comum que novas questões de pesquisa e *insights* e hipóteses férteis surjam em zonas fronteiriças, onde os diversos campos se encontram”.

Há ainda a proposta de que o tradutor seja visto como dramaturgo, não no sentido de autor de dramas, mas como descrito no *Dicionário de Teatro*: “o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral” (Pavis, 1999, p. 117) – o que em muito contribuiria para o resultado final de uma encenação, pois, como coloca Snell-Hornby (2007, p. 119), “o texto teatral, e a tarefa de traduzir para o teatro, é muitíssimo complicado, e o resultado pode ser mais promissor se ao tradutor for dado o escopo de um artista criativo que trabalhe junto com toda a equipe”.

## A título de conclusão

Sempre que começo uma nova tradução, me sinto como uma criança diante de um novo jogo. Um jogo desconhecido e desafiador, ao qual terei que dedicar toda a minha atenção para entender como funciona, descobrir quais são as suas regras, que universo é aquele que se apresenta diante de mim. Ao longo do processo tradutório, essas perguntas vão sendo respondidas e vou me sentindo mais à vontade para jogar, realizar experimentações com a maleabilidade e a plasticidade dos dois idiomas – fonte e meta –, explorando suas nuances e riquezas.

A ação de *Lobby Hero*, o texto comentado aqui em alguns exemplos, se desenrola na portaria de um prédio em Manhattan onde quatro personagens, Jeff, William, Dawn e Bill, vivem quatro noites que vão transformar suas vidas. À medida que a tradução avançava, fui me aproximando e me abrindo àquela história contada em palavras no papel, e aquele universo foi se construindo pouco a pouco na minha imaginação. Via Jeff e William conversando, a portaria ampla, a noite escura e fria. Ouvia as vozes de Dawn e Bill, quatro personagens que se transformaram em quatro pessoas. Concordava com eles, discordava deles. Compreendia suas razões e atitudes, me posicionava, me solidarizava. Passei a gostar deles e a conhecê-los cada vez melhor. E a história em palavras no papel agora se contava em outro idioma.

Susan Basnett (2011, p. 130) diz que traduzir “pode ser divertido”. Sim, traduzir é

divertido, muito divertido. É uma aventura que abre portas para outros mundos, culturas, pessoas e lugares, e essas portas nos levam por infinitos caminhos, que se bifurcam, trifurcam e explodem em possibilidades. Traduzir é uma troca mútua e constante, negociada a cada vírgula. É sobreposição, interpenetração, atravessamento que abre, amplia, expande horizontes, diluindo e fundindo, desmembrando as peças do quebra-cabeças que compõem cada texto de partida, para reconstruir, recompor, um novo jogo chamado texto de chegada.

Chegada que não é definitiva, mas um novo ponto de partida.

## Referências

- AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Great Britain: Cromwell Press Ltd., 2000.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. New York: Routledge, 2008.
- BASSNETT, Susan. *Reflections on Translation*. Great Britain: MPG Books Group, 2011.
- CHESTERMAN, Andrew. *Bridge concepts in translation sociology*. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 171-183.
- CRUZ, Cláudia Soares. Aspectos da tradução de escrita dramática: tradução comentada de *Lobby Hero*. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado) – Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FUNCK, Elvio. *Introdução à tradução de Hamlet*. 2005. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/database/fichas/ficha-032.pdf>> Acesso em: 18 junho 2019.
- FUNCK, Elvio. *Introdução à tradução de Macbeth*. 2006. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/database/fichas/ficha-084.pdf>> Acesso em: 18 junho 2019.
- GENETTE, Gerard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Tradução inglesa de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GRILO, Maria João. Da tradução para o palco: *O caso de Long Day's Journey into Night* de Eugene O'Neill. Lisboa, 2010. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

HANDKE, Peter. *Autoacusação*. Tradução de Renato Icarahy. Banco de Peças da Biblioteca da UNIRIO.

HELIODORA, Bárbara. *Meus motivos para traduzir Shakespeare*. In: *Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros*. GUERINI, Andréia e MARTINS, Marcia A. P. (org.) Florianópolis: Editora da USFC, 2018, p. 177-193

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

LEXICO.COM. <<https://www.lexico.com/en/definition/collocation>> Acesso em 26 julho 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Traduzir procurando não trair*. In: *Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros*. GUERINI, Andréia e MARTINS, Marcia A. P. (org.) Florianópolis: Editora da USFC, 2018, p. 105-107.

LONERGAN, Kenneth. *Lobby Hero*. New York: Dramatists Play Service, Inc., 2002.

O'SHEA, José Roberto. *Inter(ação), Performance e Tradução de/para Teatro: Alguma Teoria e Alguma Prática*. In: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPETUA, Elzira Divina; HIRSCH, Irene. *Tradução, Vanguarda e Modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 109-115.

PAVIS, Patrice. *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*. In: SCOLNICOV, Hanna and HOLLAND, Peter, editors. *The play out of context: transferring plays from culture to culture*. Cambridge: University Press, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAMOS PINTO, Sara. *Texto dramático vs. texto teatral. As traduções portuguesas de Pygmalion de G. B. Shaw*. In: BRILHANTE, Maria João e CARVALHO, Manuela (org.). *Teatro e Tradução: Palcos de Encontro*. Porto: Campos das Letras, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Cimbeline, Rei da Britânia*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2015.

SNELL-HORNBY, Mary. *Theatre and Opera Translation*. In: KUHIWCZAK, Piotr and LITTAU, Karin (Eds.). *Topics in Translation 34 - A Companion to Translation Studies*. Great Britain: Multilingual Matters Ltd., 2007.

TÖRNQVIST, Egil. *Transposing Drama*. Somerset: Macmillan Education Ltd., 1991.

VELTRUSKY, Jirí. *El drama como literatura*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.

Recebido em: 18/06/2019

Aprovado em: 12/07/2019