**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**O TEATRO DE NELSON RODRIGUES: TRADUÇÕES E
ENCENAÇÕES EM LÍNGUA INGLESA**

DANIELLA AVELANEDA ORIGUELA

**São Paulo
2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**O TEATRO DE NELSON RODRIGUES: TRADUÇÕES E
ENCENAÇÕES EM LÍNGUA INGLESA**

DANIELLA AVELANEDA ORIGUELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguístico e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves

**São Paulo
2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**O TEATRO DE NELSON RODRIGUES: TRADUÇÕES E
ENCENAÇÕES EM LÍNGUA INGLESA**

DANIELLA AVELANEDA ORIGUELA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguístico e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves / USP

Prof. Dr. John Milton / USP

Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras / UNICAMP

AGRADECIMENTOS

Agradeço à bolsa concedida pela CAPES entre 2010-2011.

À minha família que me apoiou e torceu pelo projeto e à ajuda inestimável de Fernanda Pereira e Ana Souto.

Agradeço à colaboração de Claudia Tatinge, Franko Figueiredo e Victor Esses, pela contribuição valiosa com entrevistas e materiais essenciais à pesquisa.

E especialmente agradeço à orientação da prof^a. Dr^a. Lenita Maria Rimoli Esteves, pela ajuda, colaboração, incentivo e apoio, sem a qual essa pesquisa não se realizaria.

Theater ins't language; language is an important part of it, but words are only half of it; they're neither the beginning nor the end.

Laurence Boswell

ORIGUELA, Daniella A. **O teatro de Nelson Rodrigues**: traduções e encenações em Língua Inglesa, 2011, 192 f. Dissertação (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RESUMO: O objetivo desta dissertação é apresentar algumas traduções e encenações em língua inglesa do teatro de Nelson Rodrigues nos anos recentes. A tradução de texto teatral é um campo pouco pesquisado nos estudos de tradução. A relação entre texto e representação é algo inerente a esse tipo de texto, algo que deve ser levado em consideração ao se traduzir para o palco. O texto teatral não pode ser tratado como literatura devido à natureza múltipla de seus signos; que ultrapassam a dimensão linguística, incluindo também, ritmo, entonação, pausa, cenografia, figurino, gesto entre outros elementos. Por meio da análise de traduções e encenações realizadas nos Estados Unidos e na Inglaterra, veremos como ocorreu a transposição de peças rodriguianas para os palcos desses países, num estudo que aborda tanto questões lingüísticas quanto aspectos próprios ao teatro.

PALAVRAS-CHAVE: encenação, Nelson Rodrigues, *performance*, teatro, tradução teatral.

ORIGUELA, Daniella A. Nelson Rodrigues' theater: translations and performances in English Language, 2011, 192 f. Dissertation (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT: The purpose of this dissertation is to analyse some translations and performances of Nelson Rodrigues's theater presented in English recently. Theater Translation is not a very explored area within Translation Studies. The relationship between text and performance must be taken into consideration when translating for the stage. Theater texts can not be treated as literature due to the multiple nature of their signs, that goes beyond the linguistic dimension, including also rhythm, intonation, pause, design, costume and gesture, among other aspects. Analysing translations and performances staged in the United States and in England, it will be possible to see how the transposition of the Portuguese text into English occurred. The analysis includes linguistic issues and aspects related to theater as well.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues, *performance*, theater, theater translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1 Teatro e tradução	11
1.1 Teatro brasileiro e Nelson Rodrigues	11
1.1.1 Vida e obra se fundem	11
1.1.2 Nelson Rodrigues no exterior	15
1.1.3 Teatro brasileiro no exterior	17
1.2 Sobre teatro e tradução teatral	20
1.2.1 Alguns conceitos de teatro	20
1.2.2 A tradução de teatro no campo dos Estudos da Tradução	25
1.2.2.1 Susan Bassnett e a tradução teatral	25
1.2.2.2 Geir Campos, um pioneiro brasileiro	42
1.2.2.3 Maria Sílvia Betti e o contexto de enunciação	44
1.2.2.4 Patrice Pavis: tradução ou adaptação?	45
1.2.2.5 Vera Espasa e as várias conotações de “performability”	47
1.2.2.6 Com a palavra, os “tradutores encenadores”	50
1.2.3 Conclusão	64
Capítulo 2 Traduções para serem lidas ou encenadas?	66
2.1 Traduções para a página	66
2.1.1 Joffre Rodrigues	66
2.1.2 Alex Ladd	68
2.1.3 Considerações finais	69
2.2 Traduções para o palco	70
2.2.1 The Lord Strange Co.	70
2.2.1.1 Análise de <i>O beijo no asfalto</i> e <i>The asphalt kiss</i>	71
2.2.1.1.1 A peça em tradução	76
2.2.2 Cultura sem fronteiras com o StoneCrabs	83
2.2.2.1 Análise de <i>Valsa nº 6</i> e <i>Waltz #6</i>	87
2.2.2.1.1 A peça em tradução	89
2.2.3 Análise comparativa de <i>Dorotéia</i> e <i>After Doroteia</i>	97
2.2.3.1 A peça em tradução	100
2.2.4 O interculturalismo teatral de Claudia Tatinge	105

2.2.4.1 Análise de <i>Pornographic Angel</i>	105
2.2.5 StoneCrabs X Tatinge. Análise de <i>Senhora dos afogados</i> e duas versões de <i>(Our) lady of the drowned</i>	121
2.2.5.1 <i>Our Lady of the drowned</i> pela companhia inglesa Stonecrabs	123
2.2.5.2 <i>Lady of the drowned</i> por Claudia Tatinge e seus alunos americanos	134
2.2.5.3 Considerações finais	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS	151
ANEXOS	157
ANEXO 1 Entrevista	158
ANEXO 2 Artigos de jornais e revistas	164
ANEXO 3 Amostras de traduções	172

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende ampliar a discussão e pesquisa na área de tradução de textos teatrais. Sendo o campo da tradução tão amplo, pouco se fala sobre a tradução teatral. Esse tipo de tradução apresenta desafios para o tradutor, já que ele terá de lidar não somente com a passagem da língua de partida para a língua de chegada, mas também com outros signos não verbais inerentes ao teatro. Esse tipo de tradução também envolve outros artistas que terão de lidar com o texto traduzido: diretores, atores e equipe técnica.

Nosso objeto de estudo é a obra teatral de Nelson Rodrigues traduzida e encenada em língua inglesa, com trabalhos realizados por grupos americanos e ingleses (há sempre brasileiros em tais projetos, mas a maior parte do grupo é nativa e as peças foram encenadas para o público local desses países). Dada a dimensão do autor no Brasil, suas peças acabam sendo uma escolha frequente para a tradução e encenação no exterior.

A pesquisa abrange dois tipos de traduções: aquelas que chamamos de “traduções para a página”, em geral são as traduções que servem para apresentar um autor para uma nova cultura, elas não têm o objetivo primário de serem encenadas, mas serão lidas pelos interessados em determinado autor. Há também as “traduções para o palco”, que são realizadas em torno da encenação de determinada companhia teatral ou diretor em mente, elas geralmente não são publicadas (nem mesmo após a encenação) porque servem apenas para uma encenação específica, chegando ao público apenas por meio dela. Decidimos nos concentrar nas “traduções para o palco” por entendermos que as “traduções para a página” não nos permitem perceber todas as especificidades do texto teatral. Elas lidam com o texto teatral como literatura e se concentram no nível linguístico e não nos aspectos não verbais do texto. O texto de teatro tem uma dimensão que vai além da língua, ele lida com diversos signos a que somente podemos ter acesso na encenação. Portanto, acreditamos ser mais produtivo nos concentrarmos nas traduções que foram levadas ao palco. O caráter efêmero da tradução e do teatro faz com que cada encenação seja única. O material utilizado para as análises das encenações foram os *scripts* dos grupos (tais *scripts* são ao mesmo tempo a tradução do texto e também o texto de encenação que contém todas as indicações

cênicas necessárias para a realização do espetáculo teatral) e fotos dos espetáculos, que estão dispostas no corpo do trabalho para que o leitor possa captar melhor o teor das cenas. Assim, acreditamos estar aproximando o texto de sua representação.

A pesquisa começa com um capítulo chamado Teatro e Tradução, onde há seções sobre Nelson Rodrigues e sua obra, um panorama com suas peças traduzidas e encenadas nos Estados Unidos e Inglaterra em anos recentes, comentários sobre o teatro brasileiro no exterior e uma extensa seção com alguns nomes de teóricos do teatro e de estudiosos de tradução falando sobre como deve ser a tradução para o teatro. Ainda no capítulo um, no capítulo teórico, veremos as diversas visões de teóricos, desde aqueles que acreditam em uma “performabilidade” inerente ao texto teatral e tentam assim produzir traduções que contenham tal característica, como também outros que acreditam que é impossível perceber o “gesto” por detrás do texto teatral. Incluímos um pequeno glossário com alguns termos da área de teatro que usamos nesta pesquisa, além de comentários sobre a relação texto-representação. No capítulo dois, há uma seção sobre as traduções para página com dois exemplos desse tipo de tradução e a seção seguinte com a análise de seis peças traduzidas e encenadas.

Esperamos que esta pesquisa contribua em alguma medida com os estudos de tradução teatral e de teatro e incentive outros estudos nesta área.

Capítulo 1 Teatro e tradução

1.1 Teatro brasileiro e Nelson Rodrigues

O capítulo abordará dados biográficos de Nelson Rodrigues e alguns aspectos de sua obra mostrando sua relevância para o teatro brasileiro. Também mostraremos a obra de Nelson Rodrigues traduzida e encenada no exterior, especificamente nos Estados Unidos e na Inglaterra nos anos recentes. E por fim, alguns comentários sobre o teatro brasileiro no exterior.

1.1.1 Vida e obra se fundem¹

Nelson Rodrigues nasceu em 1912 em Recife e faleceu em 1980 no Rio de Janeiro, onde passou a maior parte da sua vida. Intensa e cheia de acontecimentos que mais parecem invenção de algum escritor, sua vida se confunde muitas vezes com sua obra. Ao lermos a sua biografia escrita por Ruy Castro (1992), percebemos como sua vida, sua família, o Rio de Janeiro, seus amores e amigos influenciaram sua obra. Em 1916, seu pai, juntamente com a esposa e filhos, se mudam do Recife para o Rio de Janeiro. Nelson é criado no clima da época e no ambiente de subúrbio: vizinhas fiscalizavam a vida alheia pela janela, parteiras ainda existiam, velórios eram realizados nas casas, a solteirice feminina era malvista. Essas relações entre a família e a comunidade geraram muitos personagens e situações em sua obra. Prova de tal influência é que aos 8 anos, já na escola, ele escreve seu primeiro texto. O tema: adultério. Aos 13 anos inicia sua vida jornalística como repórter policial e ganha notoriedade no jornal por dramatizar os acontecimentos policiais. Ele para os estudos na terceira série do ginásio e se dedica para sempre ao jornalismo; queria ser como o pai, Mário, e como o irmão Mário Filho, ambos jornalistas. Em 1929 Nelson, então com 17 anos, presencia uma cena que vai marcá-lo profundamente para o resto de sua vida e que ilustra bem o clima da época. Seu pai, Mário, editor do jornal *Crítica*, em que ele e os filhos trabalhavam,

¹ Os dados bibliográficos a respeito de Nelson Rodrigues foram extraídos da obra de Ruy Castro (1992), *Anjo Pornográfico* e do site Releituras: http://www.releituras.com/nelsonr_bio.asp.

coloca na capa do jornal a notícia sobre o desquite de Sylvia e José Thibau Jr. Sylvia entra na redação de a *Crítica*, procura por Mário e não o encontra e pede para falar com seu filho mais velho, Roberto. Dá-lhe um tiro no estômago que o mata dois dias depois. Esse acontecimento viria a marcar toda a família. O pai, Mário, morre 2 meses depois, deixando toda a família com problemas para se manter financeiramente. Aos 21 anos Nelson é diagnosticado com tuberculose. Em 1936, seu irmão Joffre morre da mesma doença. A família passa a trabalhar para Roberto Marinho, em *O Globo*. Aos 28 anos, casado, com a esposa grávida e com um salário baixíssimo no jornal, passa em frente ao *Teatro Rival* e vê uma fila de pessoas entrando para assistir a uma peça. Nesse momento tem um *insight*: por que não escrever para o teatro? Poderia ganhar dinheiro com isso. E escreve em 1941 sua primeira peça, *A mulher sem pecado*. Ele oferece a peça a várias pessoas do teatro, mas só consegue encená-la em 1942. É no ano seguinte que ele escreve *Vestido de noiva*. Ele entrega o manuscrito a vários escritores, críticos e jornalistas amigos que adoram a peça, mesmo assim não consegue encená-la até que Santa Rosa junto com o polonês Ziembinski encaram o desafio e no mesmo ano a peça é apresentada pela primeira vez a mais de 2.000 pessoas que a ovacionam ao final, de pé. Em 1945, ainda ganhando um baixo salário em *O Globo*, muda de emprego e vira diretor de redação das revistas *O Guri* e *Detetive* para ganhar muito mais. Na mesma época se oferece para escrever um folhetim para *O Jornal*, de Freddy Chateaubriand. Aí nascem Susana Flag e *Meu destino é pecar*. Usando o pseudônimo feminino, Nelson transforma o folhetim em sucesso absoluto e imediato. Com a coluna, a tiragem do jornal aumenta de 3.000 para 30.000 exemplares. Após o término, o folhetim é lançado como livro e ultrapassa a margem de 300.000 exemplares vendidos. Em 1945 e 1946 o grupo Os Comediantes encena *Vestido de noiva* e *A mulher sem pecado*, ambas as peças com lotação esgotada. Ainda em 1945, Nelson escreve *Álbum de família*, que teve sua estreia censurada e só foi liberada em 1965 e encenada em 1967. Escreve *Anjo negro* em 1948 e *Senhora dos afogados*, esta última censurada também. Em 1949 escreve *Dorotéia*, que estreia nos palcos em 1950. No mesmo ano, com o pouco sucesso de suas peças, entra no jornal *Última Hora* (mesmo jornal que apareceria em *O beijo no asfalto*) e inicia a coluna *A vida como ela é...* com muito sucesso. No mesmo ano escreve e estreia *Valsa n° 6*. Em 1953, estreia *A falecida* nos palcos e no ano seguinte, finalmente,

Senhora dos afogados, que em sua estreia dividiu a plateia, uns gritavam: “Gênio!”, outros: “Tarado!” e Nelson respondia: “Burros!”. Em 1957 estreia, com cortes, *Perdoa-me por me traíres*, quando Nelson estreia como ator. E no mesmo ano estreia a peça *Viúva, porém honesta*. Em 1958 estreia a peça *Os sete gatinhos*. Enquanto isso, entre 1959 e 1960, milhares de pessoas seguem as histórias de *Engraçadinha* e *Asfalto Selvagem* pelo jornal, que depois virariam livros. Em 1960, estreia *Boca de Ouro* e *O beijo no Asfalto*, esta última com Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Em 1963, estreia *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas ordinária* (o título da peça seria mais uma de suas brincadeiras com os amigos introduzindo seus nomes em sua obra). Nelson escreveu a novela para televisão *A morte sem espelho*, que por ter sido censurada no horário nobre e ter sido transferida para as dez da noite, não teve sucesso financeiro e teve que ser encerrada logo. *Sonho de Amor* e *O Desconhecido*, também novelas escritas por ele, pareciam ser sempre banidas devido à associação com seu nome. Em 1965, *Toda nudez será castigada* é recusada por muitas atrizes, mas quando estreia é sucesso absoluto com excursões durante três anos. Em 1966, como forma de receber algum dinheiro, ele aceita aparecer como “tradutor” dos romances de Harold Robbins. Nelson não falava uma única palavra em língua estrangeira. Sua diversidade não para por aí e em uma época em que a TV Globo ainda não era uma potência televisiva, ele trabalhou como entrevistador de um quadro chamado *Cabra Vadia*. Carlos Lacerda, em 1966, pede que Nelson escreva um romance para a criação da Editora Nova Fronteira. Ele escreve *O Casamento*, um festival de incestos e perversões às vésperas de um casamento. O livro acabou sendo vendido para a Editora Eldorado e vendeu 8.000 exemplares nas primeiras duas semanas empatando com as vendas de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. O livro teve sua venda censurada e depois voltou a ser vendido no ano seguinte. Em 1967, *Álbum de família*, de 1946, pôde ser finalmente montada. No mesmo ano ele volta ao jornal *O Globo* para publicar suas memórias com *Confissões* e *A sombra das chuteiras imortais*. A partir de 1969, com a ditadura militar, o autor passa a ajudar os que sofrem com o regime com a liberação de alguns presos políticos, usa para tanto seus contatos com a direita que está no poder. Em 1970 seu filho Nelsinho é preso pelos militares e ele faz tudo para liberá-lo usando sua influência. Em 1974 estreia a peça *Anti-Nelson Rodrigues*, e em

1979 ele escreve sua última peça, *A serpente*. No mesmo ano seu filho Nelsinho sai da prisão e encontra o pai em coma. Nelson Rodrigues falece em 1980.

Brigas, assassinatos, problemas de saúde e financeiros, traições, inveja, tragédias. Todos os ingredientes contidos na obra de Nelson estavam presentes em sua vida pessoal. A obsessão pelo sucesso e a necessidade de aprovação dos amigos e conhecidos fizeram com que ele rompesse relações com muitos ao ver ou ler sua obra sendo criticada. Como na vida pessoal, a obra de Nelson é polêmica, e é recebida ora com aplausos, ora com vaias pelo público. Mas o que não pode ser negado é o alcance da obra de Nelson. Jornalista por natureza, dizem que ele não passou um único dia sem escrever desde os 13 anos quando começou a escrever para o jornal. Escrevendo romances, peças teatrais, contos, crônicas, folhetins, ele atingiu milhares de pessoas e retratou uma época de uma maneira que poucos tiveram a coragem de fazer. Por mais que alguns críticos possam vir a contestar a qualidade e inventividade de sua obra, Nelson criou um estilo próprio tanto na temática quanto na escrita. Tanto que se fala em ser rodriguiano ao se tratar dos mesmos temas que ele tratou com um jeito carioca e um diálogo informal.

Prova de sua popularidade ainda hoje são as inúmeras montagens de seus textos. É bem improvável não encontrar uma montagem de Nelson Rodrigues sendo realizada nas grandes cidades brasileiras. As inúmeras dissertações, teses de mestrado e doutorado sobre ele, sejam com viés literário, cênico, sociológico ou psicanalítico, mostram que ele ainda é de interesse, e provavelmente atual para os dias de hoje.

Ângela Leite Lopes, em palestra no *Festival Pequeno Gesto*, comenta que a unanimidade de Nelson é recente. Apesar de ele ter sempre sido considerado um grande autor, tanto no seu tempo quanto após a sua morte, ele sempre dividiu opiniões (LOPES, 2002, p. 62). Mesmo no campo acadêmico, apesar da proficuidade de material sobre ele, há alguns que não consideram Nelson tão inovador assim. Um exemplo disso tem a ver com a eleição de *Vestido de noiva* como sendo o marco do teatro moderno brasileiro. O fato gerou um texto de Iná Camargo Costa, com o título *Alaíde Moreira no purgatório*, onde ela argumenta que Nelson havia “copiado” a estrutura e o tema de *Vestido de noiva* do autor francês Armand Salacrou em *L’Inconnue d’Arras*. Além disso, Nelson teria realizado um tipo de marketing pessoal para a recepção de sua peça e apagado todas as

contribuições de seus antecessores ao teatro moderno. A autora sugere ainda que Nelson forjou uma imagem de si mesmo, por exemplo, ele não era monoglota como afirmava, mas, pelas críticas que fez a Giraudoux e Sartre, ele lia sim francês e, portanto poderia ter lido a peça “original”, *A desconhecida de Arras*, e feito uma “adaptação” da mesma. Para Iná Camargo Costa, *Vestido de noiva* é bastante convencional na sua estruturação dramática e bem menos inventiva do que os críticos alegam ser (COSTA, 1997, p. 69-85). Apesar das críticas, Nelson Rodrigues é considerado o pai do teatro moderno brasileiro pela maioria. Por exemplo, o diretor e professor Antônio Guedes, referindo-se a Nelson, escreve:

Há sempre muitas maneiras de ler uma peça. É justamente a diversidade de leituras que um texto ficcional possibilita que determina a riqueza de um autor: quanto melhor ele é, mais articulações ele engendra. Um autor torna-se universal na medida em que atinge um grande número de pessoas, vence o tempo e continua a fazer sentido para além de sua época e de sua cultura de origem (GUEDES, 2010-2011, p. 383).

Podemos dizer que a obra de Nelson Rodrigues possibilita tal diversidade de leituras e articulações, e pela continuidade que diretores dão com as encenações de suas peças, podemos afirmar que sua obra continua relevante para nossa época e para nossa cultura e também para outras.

1.1.2 Nelson Rodrigues no exterior

No início desta pesquisa, alguns fatos, notícias e artigos chamaram a atenção sobre a atualidade e o interesse em Nelson recentemente. Fatos e notícias essas que levaram à execução da pesquisa. Uma delas foi a reportagem no programa *Manhattan Connection*, que apresenta eventos culturais relevantes na cidade de Nova Iorque. A matéria mostrava uma professora carioca que lecionava nos Estados Unidos e estava montando, com seus alunos americanos, peças de Nelson Rodrigues. Em entrevista, a professora falava das dificuldades enfrentadas para que o público entendesse uma peça com contexto e épocas diferentes das de hoje. Ainda em 2007, o homenageado da Festa Literária de Parati, a FLIP, foi Nelson Rodrigues, que foi objeto de uma série de palestras, exposição fotográfica e teve a peça *O beijo no asfalto* lançada em edição trilingue (português, inglês e francês). A

revista de cultura *Bravo* publicou em janeiro de 2008 um artigo com título *Subúrbio Globalizado*, por Carolina Braga. O artigo mostrava como o teatro de Nelson Rodrigues ganhava o mundo por meio de encenações multiculturais e inovadoras que asseguraram sua atualidade. Braga (2008) cita encenações realizadas na Inglaterra, Estados Unidos, Luxemburgo, Venezuela, Portugal e França, num total de 18, sendo 11 nesta década. A autora também relembra que as peças de Nelson tiveram um primeiro impulso na França, nos anos 80, graças a Ângela Leite Lopes, que dedicou sua tese de doutorado a Nelson com o título *Nelson Rodrigues, Trágico, então moderno* (que virou livro). Por lá ela traduziu para o francês *Senhora dos afogados*, *Dorotéia*, *Valsa n.º 6*, *O beijo no asfalto* e *Toda nudez será castigada*. Carolina Braga (2008, p. 95) cita Ângela Leite Lopes dizendo:

Para ela, o que atraiu o interesse estrangeiro para as peças de Nelson é o domínio que o autor tem da carpintaria teatral. “Ele trabalha com muita sutileza a construção de uma intriga aparentemente tradicional, com personagens muito bem armados e densos, sem cair, de um lado, no formalismo e surrealismo e, de outro, no mero realismo e no melodrama clássico”, afirma. Dessa maneira, é uma dramaturgia perfeitamente compreensível no exterior. Ao mesmo tempo, permite aos diretores recorrerem a soluções cênicas contemporâneas, sem comprometer o texto original.

Ângela Leite Lopes conta em entrevista para a revista *Folhetim* (2010, 2011, p. 362, 363) que o diretor francês Alain Ollivieri escolheu introduzir ou abrir caminho para Nelson Rodrigues na França com a encenação de *Valsa n.º 6*, antes de realizar a peça que era sua primeira escolha, *O anjo negro*, que para ele, era o mito fundador do Novo Mundo e que seria a possibilidade para europeus verem as consequências da colonização.

Já nos Estados Unidos, houve a montagem de Antunes Filho em 1989, não com o seu grupo CPT, mas com o grupo chamado Repertorio Español. A chamada “adaptação” de Antunes - *Nelson 2 Rodrigues*, é a junção de duas peças: *Álbum de Família* e *Toda Nudez será castigada*. Apesar de ter sido realizada nos Estados Unidos, a peça foi encenada em espanhol, com exceção de algumas frases finais em português. Após isso, em 2000, *A mulher sem pecado* foi montada em Nova

lorque, dirigida por Luiz Arthur Nunes. Nessa ocasião, Larry Rohter escreveu uma matéria para o *The New York Times* (2000)² onde apresentava, novamente, o autor ao público americano (isso já havia sido feito por D. J. R. Bruckner, também no *The New York Times*, em 1989). De acordo com um dos entrevistados, o cineasta Bruno Barreto, Nelson só não tem a dimensão de um Tennessee Williams, um Eugene O'Neill ou um Harold Pinter, porque escreveu em português e não em inglês. Depois de listar e comentar sua obra e sua importância local, ele reconhece que apesar disso Nelson continua totalmente desconhecido naquele país. Rother via esperança de esse cenário mudar com a possibilidade de algumas montagens futuras nos Estados Unidos. Mas foi apenas em 2005 que o público americano pôde assistir a *O beijo no asfalto*. Críticos e estudiosos como Sábato Magaldi e Claudia Tatinge Nascimento lamentam a falta de traduções em inglês. Mesmo com a publicação dos dois volumes com as peças de Nelson, realizada por seu filho, Joffre, as peças sofrem com o processo de distribuição no exterior. Além disso, a obtenção dos direitos autorais é bastante difícil.

Veremos, a seguir, alguns exemplos de companhias inglesas e americanas que trabalharam e continuam trabalhando com o teatro de Nelson Rodrigues e outros autores brasileiros.

1.1.3 Teatro brasileiro no exterior

A expressividade do teatro brasileiro no exterior pode ser considerada bastante pequena. Mesmo quando companhias brasileiras montam espetáculos fora do Brasil, eles não resultam em grandes bilheterias e grande sucesso de público. Em geral, tais espetáculos são realizados em teatros menores e muitas vezes patrocinados pela embaixada brasileira ou órgãos governamentais como forma de promoção da cultura brasileira. Da mesma forma, a encenação de textos brasileiros por companhias estrangeiras faz parte de acontecimentos pontuais dentro do cenário cultural estrangeiro. A SBAT, *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, é um organismo brasileiro responsável por gerenciar o pagamento dos direitos autorais de obras teatrais aos seus respectivos criadores. Infelizmente eles não possuem um

² Artigo disponível no Anexo 2.

registro disponível ao público que torne possível sabermos quantas e quais obras teatrais brasileiras foram montadas no exterior. Comentaremos a seguir sobre algumas companhias inglesas e norte-americanas que produziram espetáculos de textos brasileiros durante a confecção desta pesquisa. Em todos os casos, pelo menos um membro brasileiro esteve envolvido na produção da peça.

Há duas companhias interessantes que merecem atenção em Londres. Uma delas é a Dende Collective, um grupo de brasileiros e estrangeiros que se juntaram em 1999. O grupo mistura diferentes culturas e coloca “um sabor brasileiro” no teatro inglês. Já montou peças como *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (*Two lost souls on a dirty night*, 2000); *The piranha lounge*, em 2002, peça baseada nos contos de Murilo Rubião; *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado (*Dona Flor and her two husbands*, 2006); *Agreste*, de Newton Moreno (*Drylands*, 2007), que teve patrocínio da embaixada brasileira e da Varig, e *Macunaíma* que exigiu uma pesquisa de dois anos e cuja montagem juntou teatro de bonecos e animação digital, tendo os ingressos esgotados em 2008.

Outra companhia com montagens de Nelson Rodrigues e outros autores brasileiros é o StoneCrabs, também com base em Londres e com membros brasileiros e ingleses, que existe desde 2003. Montaram *Valsa nº6* (*Waltz #6*, 2005); *Senhora dos Afogados* (*Our lady of the drowned*, 2006) e *Toda nudez será Castigada* (*All nudity shall be punished*, 2008). A companhia teatral londrina foi a primeira a montar Nelson Rodrigues na Inglaterra em 2005 com *Waltz #6*. O grupo apresentou a peça por 24 noites com audiência de cerca de 2000 pessoas.

Ainda em Londres, em 2009, aconteceu um pequeno festival de teatro brasileiro, de duas peças. Chamava-se *Brazil x 2*, com *O assalto* (*The assault*), de José Vicente e *Os últimos dias de Gilda* (*The last days of Gilda*), de Rodrigo de Roure, encenadas na mesma noite. Ambas as peças foram dirigidas pelo brasileiro Victor Esses. Falemos um pouco sobre essas duas montagens dirigidas por Esses³.

Victor Esses, diretor teatral brasileiro que vive em Londres há muitos anos e montou o minifestival com a peça de José Vicente, afirma que o que em geral atrai os ingleses é saber que a peça é brasileira e, por influência de filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, sucessos mundiais de bilheteria, elas esperam violência e

³ As informações sobre Victor Esses e suas encenações foram obtidas por meio de entrevista realizada pela autora deste trabalho em dezembro de 2009, gravada em áudio.

exotismo. Quando assistem a *O assalto*, eles se decepcionam porque acham que aquilo poderia ter ocorrido em qualquer lugar do mundo. Para contrabalançar tal decepção ele optou por montar e exhibir na mesma noite a peça *The last days of Gilda*, de Rodrigo de Roure que traz os estereótipos que o grande público tanto aprecia. A peça se passa em uma favela do Rio de Janeiro, onde uma mulher sensual e briguenta discute com a vizinha que a acusa de ter feito uma simpatia do amor para roubar seu marido. Ambos os textos foram traduzidos por Victor Esses. Nesse monólogo a atriz, que é brasileira, tem propositalmente forte sotaque brasileiro ao falar inglês e o texto é recheado de palavras portuguesas. Na tradução de *O assalto* há uma interessante diferenciação entre o sotaque do bancário, que fala um inglês de elite e o inglês do faxineiro, que usa um sotaque das classes trabalhadoras. Também há palavrões em português que não funcionam tão bem nesse caso. Por exemplo, o faxineiro repete a palavra “porra”. Mas quantas pessoas conseguem entender o real significado dessa palavra já que o português tem pouca influência naquele país? Muito diferente do emprego da palavra “fuck” no Brasil. As peças foram exibidas em um pequeno teatro famoso por apresentar peças *fringe*. Muitos espectadores voltaram para assistir *The last days of Gilda* por mais de uma vez. Talvez isso revele que a peça mostrava exatamente o que o público desejava ver.

Já nos Estados Unidos temos a montagem da Lord Strange Co. que levou aos palcos *The asphalt kiss* (em 2005), com a direção de Sarah Cameron Sunde e que teve tradução do diretor artístico do grupo, Alex Ladd. No mesmo ano montaram *Pornographic angel*, com direção de Claudia Tatinge Nascimento; a peça também foi traduzida por Alex Ladd. A diretora Claudia Tatinge também atua no campo acadêmico como professora de teatro na Wesleyan University, e lá montou *Our lady of the drowned* (em 2003) e *The deceased woman* (em 2006).

Alex Ladd, tradutor que tem um interessante prefácio e nota do tradutor em sua tradução de *Pornographic angel* (coletânea de contos que inspiraram uma peça também dirigida por Claudia Tatinge em 2005) e *Life as it is* (coletânea de contos de *A vida como ela é*, publicada em 2009), é também tradutor de *O beijo no Asfalto*, usado por Sarah Cameron Sunde em sua produção nova iorquina.

Por meio das peças que foram escolhidas para serem montadas e a maneira como foram traduzidas e adaptadas tanto na tradução quanto na montagem,

podemos ver quais vertentes do teatro brasileiro se pretende mostrar no exterior. Assim, será analisado como Nelson Rodrigues foi apresentado para o público de língua inglesa por meio de diferentes traduções e montagens.

1.2 Sobre teatro e tradução teatral

Veremos neste capítulo alguns conceitos de teatro, texto, representação e gesto. Para entendermos melhor essa relação entre texto e representação no palco usaremos o livro *Para ler o teatro*, de Anne Ubersfeld. Também mostraremos de que ponto falamos ao nos referirmos a alguns termos de teatro como “gesto”, “dramaturgia”, “montagem”, “*mise en scène*” e “*performance*” que serão retomados durante toda a pesquisa. Entendemos a introdução desse pequeno glossário como importante para o presente trabalho já que ele traz para um estudo na área da tradução conceitos relativos ao teatro, e portanto poderá ser lido por pessoas de ambas as áreas. Também usaremos como base o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis e o *Dicionário de Teatro* de Luiz Paulo Vasconcellos.

Na sequência, apresento as ideias da teórica Susan Bassnett sobre tradução teatral e a evolução de seu pensamento nessa área. Segue-se então um comentário sobre a contribuição de outros acadêmicos e pessoas da área do teatro sobre o tema.

1.2.1 Alguns conceitos de teatro

No clássico livro da semiologista francesa, Anne Ubersfeld (2005), *Para ler o teatro*, encontramos alguns conceitos que podem nos ajudar a entender melhor a relação entre texto e montagem no teatro. Ela afirma não ser possível “ler” o teatro, mas admite que é necessário fazê-lo quando se está envolvido com a prática do teatro, e, no nosso caso, o estudo dele. Claro que seria mais eficaz estudar o teatro em cena, mas ela relembra que “a representação é instantânea, perecível; só o teatro permanece” (UBERSFELD, 2005, p. XII). Essa obra pretende estabelecer os modos de leitura do teatro e mostrar os laços que unem a prática textual à prática da representação, caso que tem mais a ver com nossa pesquisa. Parece haver uma

abordagem exageradamente tendenciosa onde ora se preza o texto e se despreza a montagem, ora se despreza o texto e se preza a montagem. A reflexão e o estudo do teatro sempre recaem na problemática da representação, portanto, é impossível estudar o teatro e fugir da representação.

A autora propõe pensarmos na relação entre texto e representação. Apresenta, por exemplo, a ideia de que o teatro é eterno no sentido de ser reproduzível e renovável indefinidamente e ao mesmo tempo instantâneo, pois nunca é reproduzido de forma idêntica. Isso já define e separa texto de representação ou *performance*. Esta última sempre será realizada de forma diferente à da vez anterior. A representação é única enquanto o texto possui uma forma menos fluída e mais fixa (UBERSFELD, 2005, p. 1). Outra diferenciação reside na criação. Quando pensamos em um texto tradicional escrito por um dramaturgo, este é feito em um trabalho isolado de uma só pessoa, enquanto a *performance* implica naturalmente o processo criativo de muitas pessoas.

Ubersfeld (2005, p. 6) diz: “Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de ‘representatividade’”. Esse pensamento terá imensa reverberação nos conceitos de tradução de teatro, especialmente na chamada “performabilidade”.

Falemos um pouco dos componentes do texto teatral. O texto teatral é composto de diálogos e didascálias, também chamadas rubricas, que são as indicações cênicas. A relação entre diálogos e rubricas irá variar de acordo com o tempo. Às vezes é quase inexistente, às vezes a peça tem pura e simplesmente rubricas, como em Beckett; às vezes elas são longuíssimas, com descrições romanceadas dos personagens e indicações precisas de objetos cênicos. Ubersfeld (2005) aponta algumas características do texto teatral: enquanto o texto em geral se expressa de forma linguística, o texto da representação é múltiplo contendo expressões verbais e não verbais; o texto em geral é diacrônico, supondo uma leitura linear, enquanto “a percepção do que é representado supõe da parte do espectador a organização espaço-temporal de signos múltiplos e simultâneos”. Há um trabalho sobre esse texto escrito e a transformação dos signos não linguísticos em texto de encenação. Esse texto de encenação preencherá as lacunas do texto teatral. Tal texto pode ser escrito ou não e serve de mediação entre o texto do autor e a encenação (UBERSFELD, 2005, p. 7-8).

Uma montagem teatral é composta de signos verbais e não verbais e o componente verbal é expresso pela voz. Além disso, há os códigos visuais, musicais e proxêmicos (espaço individual dos sujeitos). Para que a mensagem teatral seja decodificada requer-se do espectador o entendimento de vários códigos. Devido à variedade dos signos utilizados por ele é que, paradoxalmente, o teatro pode ser visto e entendido por aqueles que não dominam todos os códigos. E esse código teatral é maleável, mutável e depende da cultura como a língua também depende (UBERSFELD, 2005, p. 12).

Percebe-se então quão complexos são os signos teatrais que vivem não em coexistência, mas em superposição. Uma das características desses signos é a da possibilidade de substituição. Por exemplo: pode-se escolher substituir um personagem real por um objeto emblemático ou por outro personagem (UBERSFELD, 2005, p. 12, 13).

A partir do pressuposto estabelecido de que há o signo verbal, o do texto escrito e outro signo verbal e não verbal, o da encenação, Anne Ubersfeld (2005) propõe algumas consequências dessa relação. Uma possibilidade seria a chamada por ela de “clássica”, um teatro como representação – “tradução” do texto que implica redundância, duplica-se o sentido entre o texto e a *performance* (UBERSFELD, 2005, p. 14-15). Isso supõe a construção de sistemas equivalentes. Para ela, o que de fato acontece é que:

Podemos considerar que a construção dos signos da representação serve para compor um sistema significante autônomo, do qual o conjunto dos signos textuais constitui só uma parte. Essa hipótese é mais fecunda e corresponde melhor à realidade do teatro, pois o trabalho prático da representação consiste em reconsiderar os dois sistemas significantes e combiná-los. Contudo, não deixa de ser uma hipótese redutora, ao diminuir a parte dos signos textuais (UBERSFELD, 2005, p. 15).

Mas para ela a cada nova representação se constrói um novo referente para o texto, em função do momento atual em que se dá a representação, portanto:

Fazer a atividade teatral funcionar unicamente como sistema de signos, desconsiderando seu funcionamento referencial é reduzi-la demais: o teatro constitui de si mesmo um referente e deste modo é tentativa inútil tornar significantes todos os elementos (UBERSFELD, 2005, p. 17).

O teatro, em sua riqueza de signos e complexos sistemas, vai além da intenção da comunicação. Mesmo quando há “perdas” e “ruídos” (signos involuntários que perturbam a comunicação) nesse processo, há ganhos imprevisíveis por meio de uma parte da comunicação involuntária e inconsciente que se impõe ao espectador. Tanto o dramaturgo quanto o diretor dizem o que querem e deixam escapar o que não queriam (UBERSFELD, 2005, p. 19).

No decorrer desta pesquisa, algumas palavras usadas no universo do teatro irão se repetir. Para esclarecer o uso que fazemos delas, recorreremos aos autores Patrice Pavis (2005) em seu *Dicionário de Teatro* e Luiz Paulo Vasconcellos (1987) com o livro de mesmo título.

Quando falamos de TEATRO usamos a palavra tanto no sentido mais amplo que engloba toda a atividade teatral incluindo dramaturgia, encenação e produção de espetáculos como o local onde os espetáculos teatrais são encenados (VASCONCELLOS, 1987, p. 184).

CENÁRIO, na encenação teatral é a forma dada ao espaço cênico pelo uso de linguagem visual, pictórica e arquitetural (VASCONCELLOS, 1987, p. 40).

Ao usarmos o termo DRAMATURGIA nos referimos ao significado geral de “arte, ciência e técnica de escrever peças de teatro”. O termo refere-se também aos métodos utilizados em diferentes períodos, bem como os estilos individuais de composição dramática (VASCONCELLOS, 1987, p. 77). Pavis designa dramaturgia o conjunto das escolhas (espaço cênico, tipo de interpretação, montagem etc.), tanto estéticas quanto ideológicas, que toda a equipe teatral (diretor, atores, técnicos etc.) faz. Ela engloba o texto e sua realização cênica, e é esse sentido que usaremos aqui (PAVIS, 2005, p. 113-114).

DRAMATURGO é aquele que escreve o drama. No século XIX dramaturgo e diretor compunham uma só figura, mas com a evolução e o fortalecimento da linguagem teatral as duas figuras se individualizaram. No presente trabalho dramaturgo é o indivíduo que escreve a peça (VASCONCELLOS, 1987, p. 77).

GESTUS significa gesto ou atitude. A palavra é usada de diversas formas em diferentes teorias teatrais. Para Meyerhold e seu sistema de treinamento de atores (esta ideia se refletirá em Stanislavski e se estenderá na prática comum do teatro ocidental) é no sentido de pose, na postura estática pela qual se ilustra a atitude fundamental de um personagem. E para Brecht a palavra denomina a atitude social

de um personagem em relação a outro, por exemplo: servilismo, igualdade, exploração, revolta (VASCONCELLOS, 1987, p. 97). Pavis (2005, p. 184-185) explica, sobre o GESTO, que cada época tem “uma concepção original do gesto, o que, em contrapartida, influi na interpretação do ator e no estilo de representação”. Na concepção clássica, gesto é um meio de expressão e de exteriorização de conteúdo psíquico que o corpo comunica. O ator usa os gestos para interpretar. Uma corrente atual define gesto como produção de expressão.

A palavra CORO refere-se a um grupo de atores cuja principal característica é falar ou cantar em uníssono. O coro pode manifestar a voz do autor quando interrompe o diálogo e a ação dramática para fazer comentários e reflexões (VASCONCELLOS, 1987, p. 58).

DIDASCÁLIAS, RUBRICAS e INDICAÇÕES CÊNICAS são utilizadas como sinônimas umas das outras para denominar o texto que acompanha o texto teatral e faz parte dele com os nomes dos personagens, indicações de entradas e saídas, descrições dos lugares e cenários e anotações para a interpretação que podem incluir apenas descrições de movimentos e figurino ou mais detalhes como biografia do personagem. Pavis (2005) afirma que com o passar do tempo as didascálias começaram a aumentar como se “o texto quisesse anotar sua própria futura encenação”. Não falam mais apenas sobre espaço e tempo da peça, mas também sobre o interior de cada personagem de uma forma precisa e sutil. As rubricas sempre “constituem um intermediário entre o texto e a cena” (PAVIS, 2005, p. 207). Pavis (2005) ainda salienta as duas possibilidades de encararmos o conteúdo das indicações cênicas (veremos, na análise das peças, como diretores trataram esse material):

1. Tratá-las como parte essencial do conjunto texto + rubricas. Isso implica a prioridade das rubricas sobre o texto dos atores. Isso mostraria a “fidelidade” ao autor por respeitarmos a interpretação e a encenação sugeridas por ele.
2. Ignorá-las ou fazer o contrário do que elas propõem. A encenação poderá ganhar em inventividade e isso pode compensar a “traição”. O diretor e os atores podem não se sentir vinculados às rubricas do dramaturgo, que indicam suas intenções de encenação. Um exemplo disso seria escolher um ator para dizer as rubricas para o público, escrevê-las em uma tela ou cartaz,

ou expressá-las por uma voz em *off*. Neste caso o diretor comenta as rubricas e o texto como quer, ele faz a crítica da obra (PAVIS, 2005, p. 207- 208).

As palavras ENCENAÇÃO, PERFORMANCE, MONTAGEM, REPRESENTAÇÃO e *MISE EN SCÈNE* serão usadas como sinônimas entre si para descreverem a ordenação do espetáculo teatral no palco. É a transposição da escritura dramática, que consiste em texto escrito e rubricas, em escritura cênica, que é o espetáculo que acontece no palco (PAVIS, 2005, p. 122-123).

1.2.2 A tradução de teatro no campo dos Estudos da Tradução

1.2.2.1 Susan Bassnett e a tradução teatral

Nos estudos de tradução, a tradução teatral aparece de forma discreta. Seus estudiosos parecem perceber as dificuldades envolvidas nesse tipo de trabalho, mas poucas soluções são trazidas.

A teórica Susan Bassnett é um nome que se destaca na área de tradução de teatro. Durante os anos ela foi evoluindo suas ideias nessa questão, especialmente no conceito de “performability” e “playability”. Vamos comentar agora essas mudanças por meio de trechos de seus artigos e livros.

Em *Translation Studies*, originalmente de 1978 e com uma versão revisada de 1991, em um dos capítulos finais, intitulado *Translating dramatic texts*, encontramos a fonte da maioria das citações feitas no campo da tradução sobre tradução e teatro. Como por exemplo:

[...] the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theater text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in the performance that the full potential of the text is realized⁴ (BASSNETT, 1991, p. 120).

⁴ O texto dramático não pode ser traduzido da mesma forma que o texto em prosa. Em primeiro lugar, um texto teatral é lido de forma diferente. É lido como algo incompleto, e não como uma unidade completa, uma vez que é somente durante a *performance* que o verdadeiro potencial do texto será realizado (tradução nossa).

And the dialogue will be characterized by rhythm, intonation patterns, pitch and loudness, all elements that may not be immediately apparent from a straightforward reading of the written text in isolation⁵ (BASSNETT, 1991, p.122).

[...] at all times the translator must hear the voice that speaks and take into account the 'gesture' of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken⁶ (BASSNETT, 1991, p.122).

Fica então clara a percepção de Bassnett da impossível separação, no teatro, do texto e da atuação no palco. O texto se transforma em fala e em gesto teatral. O diálogo tem ritmo, entonação, nuances de altos e baixos. Esses elementos não são aparentes quando o texto está na forma escrita, mas são essenciais no palco e é necessário que sobressaíam na atuação dos atores e, portanto, devem ser considerados no ato da tradução teatral.

Bassnett (1991, p. 120) cita Anne Ubersfeld (1978) que salienta como é impossível separar o texto da *performance*, já que o teatro consiste da relação dialética entre ambos.

A autora comenta então sobre o pré-requisito da “playability”, com o qual o tradutor de teatro sempre se depara. Para ela, a noção de uma dimensão extra ao texto escrito, que o tradutor tem que de alguma forma abranger, ainda implica uma distinção entre a ideia do texto e da *performance*, entre o escrito e o físico. Ela propõe ser mais lógico encarar um texto teatral escrito com uma visão de sua *performance*. Ele contém características estruturais que o tornam passível de ser montado para o palco, além das rubricas. Como consequência disso a tarefa do tradutor deve ser a de determinar quais são essas estruturas e traduzi-las na língua alvo, mesmo que isso leve a maiores mudanças linguísticas e estilísticas. Ela aponta outro problema no conceito de “playability”, que é a constante mudança nos conceitos de *performance*. Estilos de atuação e conceitos teatrais diferem consideravelmente em diferentes contextos teatrais, e isso introduz outro elemento para o tradutor levar em consideração (BASSNETT, 1991, p. 122-123).

⁵ E o diálogo será caracterizado pelo ritmo, padrões de entonação, tom e volume, todos esses elementos que podem não ser imediatamente aparentes em uma simples leitura do texto isoladamente (tradução nossa).

⁶ A todo o tempo o tradutor deve ouvir a voz que fala e levar em consideração o “gesto” da linguagem, a cadência, ritmo e as pausas que ocorrem quando o texto escrito está sendo falado (tradução nossa).

Bassnett relembra nesse texto que existe uma distinção entre os textos dramáticos. Alguns são traduzidos com a *performance* em mente, enquanto outros são traduzidos sem essa noção. Ela também aponta que a dificuldade de se traduzir para o teatro tem levado ao acúmulo de crítica que diz que as traduções ou são literais e que não são textos “montáveis” ou que são textos livres demais e desviados de seu original (BASSNETT, 1991, p. 123).

Bassnett acredita que o texto teatral é escrito para vozes e que ele contém uma gama de sistemas paralinguísticos onde o tom, a entonação, a velocidade da fala, o sotaque, etc. são significativos. Esse texto contém dentro de si um subtexto que muitas vezes é chamado de gesto e que determina os movimentos do ator falando. Portanto não é apenas o contexto, mas também o padrão codificado do gesto dentro da própria língua que contribui para o trabalho do ator. O tradutor que ignora todos os sistemas que não são puramente literários está correndo sérios riscos, segundo ela. A questão central que ela aponta é a função do texto a ser traduzido. E uma das funções do teatro é operar em outros níveis além do linguístico. A principal consideração do tradutor teatral deve ser o aspecto da montagem do texto e sua relação com o público, e isso justificaria mudanças no texto traduzido (BASSNETT, 1991, p. 132).

O livro organizado por Theo Hermans, intitulado *The manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, de 1985, traz um artigo de Bassnett intitulado *Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts*. Nesse artigo ela retoma algumas de suas considerações já feitas anteriormente sobre tradução de teatro, como a questão de que o texto teatral envolve outros fatores além do linguístico, a relação dialética entre texto e *performance*: eles coexistem e são inseparáveis. Nesse momento ela amplia e aprofunda suas considerações e escreve sobre a impossível tarefa do tradutor teatral:

The translator is effectively being asked to accomplish the impossible – to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, involving paralinguistic and kinesic features, as it were a literary text, created solely for the page, to be read off that page⁷ (BASSNETT, 1985, p. 87).

⁷ Praticamente, espera-se que o tradutor alcance o impossível – que ele trate um texto escrito, que faz parte de um grande e complexo sistema de signos, envolvendo características paralinguísticas e

Para ela, o maior obstáculo para o desenvolvimento dos estudos teatrais é a ênfase no texto verbal em detrimento dos outros sistemas de signos envolvidos na criação teatral, (que compõem o “texto da *performance*”) (BASSNETT, 1985, p. 88).

Bassnett (1895) relembra a teoria de Tadeusz Kowzan (1975), que define cinco categorias da expressão da *performance* que correspondem a cinco sistemas semiológicos. São eles:

1. O texto falado (que pode ou não ser um *script* escrito);
2. Expressão corporal;
3. Aparência externa do ator (gestos, características físicas);
4. Espaço de atuação (tamanho do teatro, efeitos de luz, etc.);
5. Som não falado.

Apesar de Kowzan subdividir essas cinco categorias em outras treze, ele sempre salienta a natureza não hierárquica dos diferentes sistemas de signos. Em sua opinião o texto escrito seria apenas mais um componente entre tantos outros necessários para a *performance*. Ele tentou estabelecer uma gramática da *performance*. Uma das ideias fundamentais seria a de que o texto escrito contém uma série de dicas para a *performance*, que poderiam ser isoladas e definidas. Foram sugeridos vários modelos: o texto da *performance* poderia ser extraído do texto escrito analisando-se as emissões implícitas dos personagens da peça; ou estaria na resolução dos padrões das estruturas gestuais na língua; o texto escrito não seria o da *performance* de verdade, mas *performance* positiva e assim a montagem de um texto escrito resultaria na junção de dois textos, com o texto da *performance* submerso no *script* da peça. Para Bassnett (1985) toda essa discussão sobre a relação entre o texto escrito e o texto da *performance* serve para perceber que a tradução interlingual está completamente ausente das discussões. O tradutor se depara com o seguinte problema:

Whether a performance text is latent or embedded or positively existent in the written text, the translator carries the responsibility of

transferring not only the linguistic but a series of other codes as well⁸
(BASSNETT, 1985, p. 89).

Bassnett introduz uma questão a ser pensada pelos tradutores de teatro. Parece haver o consenso de que o texto teatral tem um limite de durabilidade de uma maneira peculiar, que o difere da prosa e da poesia. Já que o texto teatral é composto de diálogos e rubricas, o problema da forma se junta à questão de ritmo de fala. No caso de uma peça em verso, o tradutor pode dar conta da métrica, mas no caso de um diálogo naturalista, o tradutor pode optar por um ritmo de fala também naturalista traduzido para a língua alvo que vai inevitavelmente pertencer a uma determinada época. Isso demandará uma constante retradução e atualização dos textos, já que os padrões de fala estão constantemente mudando. Um diálogo de 1950, por exemplo, pode parecer tão arcaico hoje quanto um de 1890 (BASSNETT, 1985, p. 88-89).

Bassnett (1985) então cita e sugere cinco estratégias de tradução para o tradutor teatral.

1. Tratar o texto teatral como uma obra literária.

É o tipo de tradução mais utilizada. Padrões de entonação e aspectos paralinguísticos não são respeitados e geralmente se preza a fidelidade ao original. Publicações comissionadas ou obras completas são traduzidas dessa maneira; em geral elas não enfocam a montagem para o palco.

2. Usar a cultura da língua de partida como estrutura do texto.

É uma técnica comum nas últimas décadas, especialmente nos países de língua inglesa. Envolve o uso de imagens estereotipadas da cultura da língua de partida para promover uma imagem cômica da mesma.

3. Traduzir “performability”.

O termo é usado por tradutores que argumentam terem levado em conta a dimensão da montagem por reproduzirem linguisticamente a “performabilidade” do texto. Bassnet (1985) argumenta que acontece uma tentativa de criar ritmos de fala fluentes na língua alvo e assim produzir um texto que os atores da língua alvo possam falar sem muita dificuldade (pelo menos na opinião do tradutor). Aspectos

⁸ Se o texto da *performance* é latente, embutido ou positivamente existente no texto escrito, o tradutor carrega a responsabilidade de transferir não somente códigos linguísticos, mas também uma série de outros códigos (tradução nossa).

de “performabilidade” incluem a substituição de sotaques regionais da língua de partida por sotaques regionais na língua alvo na tentativa de criar registros equivalentes e a omissão de passagens que são muito ligadas ao contexto linguístico e cultural da língua de partida.

4. Criar o texto em verso da língua de partida de formas alternativas.

É o caso somente do teatro em versos. Versos alexandrinos são traduzidos em brancos entre outras estratégias que soem melhor na língua alvo. Com frequência os resultados são textos obscuros e sem sentido.

5. Fazer uma tradução cooperativa.

Para Susan Bassnett (1985) essa é a estratégia com os melhores resultados. Ela envolve a colaboração de pelo menos duas pessoas na tradução, com um nativo na língua de partida ou de chegada, ou alguém com conhecimento na língua de partida que possa trabalhar com o diretor e/ou com os atores. Esse método é paralelo àquele do teatro colaborativo onde atores e diretores trabalham conjuntamente para criar o espetáculo teatral. Neste caso o tradutor produziria um “cenário” básico que é então trabalhado pela companhia teatral. Esse tipo de tradução evita a noção de “performabilidade” como uma qualidade que pode ser adicionada ao texto escrito e envolve o tradutor simultaneamente na versão oral e escrita do texto (BASSNETT, 1985, p. 90-91).

Assim como há convenções e estilos próprios de cada cultura no texto escrito, o mesmo acontece nos estilos de atuação. O problema com que o tradutor se defronta é quando determinados códigos na língua de partida cessam de ter significado na língua alvo (BASSNETT, 1985).

Devido à multiplicidade de fatores envolvidos na tradução de teatro é comum sugerirem que se trata de uma tarefa impossível. Tradutores muitas vezes declaram terem produzido uma versão ou uma adaptação ou uma colagem de um texto. Mas para Bassnett (1985) esses termos não lidam com os problemas, pois eles implicam a ideia de uma língua de partida ideal e colocam os tradutores em uma posição de fidelidade a ela. Para a autora não há diferenciação nos termos versão e adaptação.

Nesse texto, Bassnett (1985, p. 95) retoma a citação da semiologista Anne Ubersfeld (1978) sobre um texto teatral não ser completo em si mesmo. Ao criar um texto para *performance* na língua alvo o tradutor necessariamente encontrará uma

gama de “problemas” com os quais terá de lidar em termos de convenções de montagem para o palco.

A autora fala sobre seus escritos anteriores nos quais ela sugeria uma diferenciação entre a linguagem do gesto e a do texto escrito. Ela se baseou nos estudos de Stanislavski do subtexto que é decodificado pelo ator que o codifica em forma de gesto. Revisitando os próprios estudos, Bassnett percebe que a ideia de gesto no texto parece uma concepção fraca. Talvez isso faça sentido para um ator monolíngue especular sobre o gesto contido no texto, mas quando a tradução interlingual está envolvida, outras soluções devem ser procuradas. Ela continua mostrando sua nova posição dizendo que se há uma linguagem gestual no texto, deve haver uma maneira de decifrá-la e, portanto, de traduzi-la; para ela isso aconteceria por meio de unidades dêiticas. Já que essas unidades determinam a interação entre os personagens no palco, elas determinariam a caracterização e alimentariam outros códigos de *performance* também, a solução de Bassnett (1985, p. 98) é:

By analysing the way in which the deixis operates in the SL text, it will become apparent whether those units can be viable in the TL, what they signify by their presence and equally by their absence, what happens to the dynamics of the scene when they are altered. The strategy of collaborative translation may suggest ways of tackling this problem. The native SL speaker and the native TL speaker may have an instinctive sense of deixis in a given scene⁹.

Bassnett conclui dizendo que há várias formas de se abordar a tradução teatral, mas nunca uma única forma correta. E renega mais uma vez o conceito de “performabilidade”. Vejamos isso em suas próprias palavras:

Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the written text. At times, the way forward may be through close, almost literal adherence to the SL text, whilst at other times there may have to be a process of intersemiotic

⁹ Ao analisarmos a forma como a dêixis opera no texto da língua de partida, ficará claro se estas unidades serão viáveis na língua alvo, o que significa sua presença ou ausência, o que ocorre com a dinâmica da cena quando eles são alterados. A estratégia da tradução cooperativa pode sugerir formas de se lidar com este problema. Os falantes nativos das línguas de partida e alvo podem ter uma percepção instintiva da dêixis em determinada cena (tradução nossa).

translation, wherein a function of the SL text or a system working within it is substituted in the TL text – as in the case of jokes, puns, obscenities, topical satire, etc. Because of this multiplicity, any notion of there being a ‘right’ way to translate becomes a nonsense, as does the whole question of defining ‘translation’ as distinct from ‘version’ or ‘adaptation’. What is more problematic is the notion of ‘performability’, the implicit, undefined and undefinable quality of a theatre text that so many translators latch on to as a justification for their various linguistic strategies. It seems to me that the time has come to set aside ‘performability’ as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text, *troué* though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin¹⁰ (BASSNETT, 1985, p. 101-102).

Falaremos agora sobre o texto *Translating for the Theatre: the case against performability*, de 1991. Neste texto Bassnett retoma alguns conceitos e ideias sobre a tradução teatral e reafirma sua recusa ao termo “performabilidade”.

Ela relembra da impossibilidade da tarefa pedida ao tradutor que é tratar um texto escrito que faz parte de um complexo sistema de signos, como se fosse um texto literário para ser lido. Ela diz que para que o tradutor consiga isso ele deve ser sobre-humano, já que se espera que ele traduza um texto que se diz incompleto contendo um texto gestual escondido, em um texto em outra língua que também deve conter tal gesto. E apesar de Stanislavski e Brecht acreditarem que a função de decodificar o texto gestual é dever dos atores, o processo de tradução assume que isso é de responsabilidade do tradutor que tem que imaginar a dimensão da

¹⁰ A tradução para o teatro é uma atividade que envolve uma percepção de códigos múltiplos, tanto dentro quanto em torno do texto escrito. Por vezes, o melhor é fazer uma tradução muito próxima da língua de partida, enquanto outras vezes pode haver a necessidade de uma tradução intersemiótica, em que uma função do texto de partida ou um sistema que funciona dentro dele, é substituído no texto na língua alvo – como no caso de piadas, trocadilhos, obscenidades, sátiras, etc. Devido a esta multiplicidade, qualquer ideia da existência de uma forma “correta” de tradução transforma-se em absurdo, bem como toda a questão em torno da definição de “tradução” como distinta de “versão” ou “adaptação”. O que é mais problemático é a concepção de “performabilidade”, a implícita, indefinida e indefinível qualidade de um texto teatral que tantos tradutores se agarram ao justificarem suas várias estratégias linguísticas. A meu ver, é chegada a hora de deixarmos de lado a “performabilidade” como critério de tradução, e focarmos mais atentamente às estruturas linguísticas do texto. Porque, afinal, é apenas dentro do texto escrito que a encenabilidade pode ser codificada e há infinitas interpretações de encenações possíveis em qualquer texto teatral. O texto escrito, por mais *troué* que ele seja, é a matéria prima com a qual o tradutor tem que trabalhar, e é com o texto escrito, em vez de uma encenação hipotética, que o tradutor deve começar (tradução nossa).

performance. Portanto, esse tipo de responsabilidade não pode recair na tradução, isso não seria razoável (BASSNETT, 1991, p. 100).

Ela também aborda aqui questões de *status* e poder envolvidas nessa tarefa. Primeiro, ao se falar que o texto de teatro está incompleto e que se tornará real apenas na montagem, assume-se que a tarefa do tradutor é de menor *status* do que aquela que é a de transpor o texto escrito em *performance*. Segundo, isso tem a ver com questões econômicas e de poder. Sabe-se que muito frequentemente o tradutor é colocado em uma posição de inferioridade econômica, estética e intelectual. Um exemplo citado é a da prática comum do teatro inglês de comissionar a tradução que é chamada literal a um tradutor. Essa tradução é então entregue a um famoso dramaturgo que coloca seu nome na produção e atrai público e ele recebe parte dos lucros. Neste clima de lucro, considerações éticas são ignoradas e textos são cortados, remodelados, adaptados, reescritos e mesmo assim considerados traduções. Produtores, diretores e tradutores envolvidos na produção de espetáculos teatrais frequentemente fazem uso do termo “performabilidade” para justificar variações substanciais no texto alvo (BASSNETT, 1985, p.101-102). A crítica de Bassnett quanto à “performabilidade” continua. Ela diz que o termo descreve o indescritível: a suposta existência de um texto gestual escondido no texto escrito. Para ela o termo tem causado muitos problemas: não existe em muitas línguas além do inglês, nunca é claramente definido além de se dizer que é uma qualidade inerente, e de generalizações da necessidade de ritmos de fala fluentes na língua alvo. Na prática, cada tradutor decide o que constitui um texto fluente para os atores. E mesmo no caso da existência de critérios para determinar a “performabilidade” de um texto do teatro, esses critérios iriam variar constantemente, de cultura para cultura, de uma época para outra e de um tipo de texto para outro. Generalizações sobre tradução de teatro caem numa velha noção de universalidade. Ela relembra que a noção de “performabilidade” apareceu juntamente com o teatro naturalista e pós-naturalista que implica uma noção de grande fidelidade às rubricas do dramaturgo (BASSNETT, 1991, p. 102-103).

Bassnett conclui que os textos teatrais não podem ser considerados iguais aos textos para serem lidos porque há a dimensão da *performance* no momento de sua escrita. Ao mesmo tempo não há maneira de se colocar uma noção abstrata de *performance* antes de considerações textuais. Diretores e atores devem se

preocupar com os problemas envolvendo a transposição do texto verbal em físico; quanto ao tradutor, este deve se ocupar do texto na página e na procura de soluções para uma série de problemas primariamente linguísticos como: diferença de registro envolvendo idade, gênero, posição social, unidades dêiticas, consistência nos monólogos e muitos outros. Para ela as considerações acima devem ter prioridade para o tradutor, vindo antes de uma visão abstrata e altamente individualista de “performabilidade”. A melhor solução seria enfrentar tais problemas para gerar um texto na língua alvo que possa ser submetido a uma leitura por aqueles que irão executar a *performance*. Ela finaliza reconhecendo a mudança em suas pesquisas sobre tradução teatral. Ela começou com a crença de que há uma dimensão física no texto teatral, mas depois percebeu que ele é codificado de maneira diferente, lido e reproduzido de maneira diferente pelas culturas e por isso ela rejeita agora a ideia de um subtexto gestual codificado, percebendo que essa noção pertence a um momento particular no tempo e na história do teatro ocidental e que não pode ser aplicada universalmente (BASSNETT, 1991, p. 111).

Uma continuação do artigo de 1985 é o ensaio *Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and Theatre*, de 1998, onde Bassnett irá se aprofundar mais nos estudos de tradução teatral. Ela continua acreditando que a metáfora do labirinto é a mais apropriada para o caso da área mais negligenciada e problemática nos estudos da tradução. A autora relembra que começou, em seu estudo de 1978, discutindo a noção de subtexto de Stanislavski, e utilizando-a em termos de tradução. Nesse texto de 1998, ela reconhece a impossibilidade disso:

If such a thing as subtext exists at all, it will inevitably be decoded in different ways by different performers, for there can be no such thing as a single, definitive authoritative reading, despite the fact that some authors think there should be¹¹ (BASSNETT, 1998, p. 91).

Bassnett comenta a linguagem utilizada para a tradução. Quando se fala em tradução de prosa ou poesia ouve-se e escreve-se muito sobre perda e como a tradução é uma mera cópia do original. Mas curiosamente no teatro em vez de se falar em perdas se fala da incompletude do texto que somente se realiza na

¹¹ Caso exista algo como um subtexto, ele será inevitavelmente interpretado de formas diferentes por diferentes atores, uma vez que não existe uma leitura única, definitiva ou autoritária, apesar do fato de alguns autores pensarem que deveria existir (tradução nossa).

montagem. Bassnet cita Anne Ubersfeld (1978) que explica o texto dramático como sendo *troué*, cheio de lacunas que somente serão preenchidas fisicamente. Outros veem o texto do teatro como uma rede de signos latentes que espera para ser trazido no ato da *performance* (BASSNETT, 1998, p. 91). Com isso ela chega à conclusão de que se há um texto gestual, ou um texto interno que é lido intuitivamente por atores e diretores quando eles iniciam a construção da montagem da peça, precisamos nos perguntar se esse texto será uma constante ou variável. Percebemos que ele tem de ser infinitamente variável, tanto que temos diferentes versões da mesma peça e, portanto, diferentes versões de textos gestuais. Bassnett (1998, p. 92) pergunta:

How can there ever be any certainty about whether the inner text decoded by actors in the source culture will be the same as that decoded in the target culture? Theatres are not consistent, conventions vary radically from culture to culture¹².

A autora razoavelmente chega à conclusão que se há um texto gestual secreto a ser escavado pelos tradutores, espera-se do tradutor a tarefa impossível de decodificar esses sinais secretos na língua de partida e codificá-los novamente na língua alvo. É uma expectativa que não faz sentido para Bassnett já que o tradutor teria que conhecer intimamente ambas as línguas, além de seu sistema teatral e, além disso, teria que ter experiência em leitura de gestos e treinamento como ator e diretor teatral. De fato, tarefa impossível (BASSNETT, 1998, p. 92).

Outro aspecto da tradução de teatro são as expectativas do público alvo e as impossibilidades impostas pelo sistema teatral alvo. Susan Bassnett (1998, p. 93) relembra Romy Heylen e Sirkuu Aaltonen e seus comentários sobre a aculturação:

Romy Heylen has suggested that in translation there is a sliding scale of acculturation that runs from one extreme, where no attempt is made to acculture the source that may result in the text being perceived as 'exotic' or 'bizarre', through a middle stage of negotiation and compromise, and finally to the opposite pole of complete acculturation. But Sirkuu Aaltonen argues that acculturation is inevitable in the translation of a playtext and certainly if that written

¹² Como pode haver certeza se o texto decodificado por atores na cultura de partida será o mesmo dos atores na cultura alvo? Teatros não são consistentes, convenções variam radicalmente de cultura para cultura (tradução nossa).

text is seen as one element in the total process that makes up theatre, then it would follow that some degree of acculturation cannot be avoided and is perhaps more visible than with other types of text¹³.

E para acomodar as demandas do público alvo, em geral vemos cortes, adições e revisões.

Bassnett volta, mais uma vez, a criticar a “performability”, à qual recorrem muitos tradutores. A noção de “performability” ou “speakability” geralmente é tratada como sendo um pré-requisito para a tradução de teatro. Para ela os termos não têm credibilidade e nem mesmo podem ser definidos. Muitas vezes eles são utilizados por críticos para avaliar uma tradução, especialmente para justificar que uma determinada tradução é mais encenável do que outra. O mesmo termo também está presente em prefácios de tradutores para sugerir que o texto traduzido pode ser mais apropriado para a encenação porque ele é de alguma forma mais facilmente encenável. A verdade é que é difícil diferenciar o que seria essa característica de “representabilidade” em um texto (BASSNETT, 1998, p. 95).

Outro argumento usado por Bassnett para explicar o “sucesso” do termo na tradução teatral é a falta de material na área, como explicitado por André Lefevere (1992 apud BASSNETT, 1998, p. 95):

Although many monographs of X as translator of Y exist in the field of drama translation, none to my knowledge go beyond treating drama as simply the text on the page. There is therefore practically no theoretical literature on the translation of drama as acted and produced¹⁴.

Bassnett declara então que nesse vácuo deixado pela falta de pesquisa na área, a “performabilidade” entra como critério para os tradutores que se preocupam com a questão de se manterem fiéis ao original. Espera-se do tradutor teatral não

¹³ Romy Heylen sugere que em tradução existe uma escala variável de aculturação, que vai de um extremo a outro, onde nenhuma tentativa é feita para aculturar o texto original, o que pode resultar em um texto entendido como exótico ou bizarro. Há também um estágio intermediário de negociação e compromisso, e finalmente no polo oposto há a completa aculturação. Mas Sirkuu Aaltonen argumenta que a aculturação é inevitável na tradução do texto teatral e especialmente se o texto escrito for visto como um elemento dentro de todo um processo que constrói o teatro, então a tradução terá algum grau de aculturação que não pode ser evitada e que talvez seja mais perceptível do que em outros tipos de texto (tradução nossa).

¹⁴ Embora muitas monografias de X como tradutor de Y existam no campo da tradução teatral, nenhuma que eu conheça vai além de tratar o teatro como um simples texto na página. Não há, portanto, praticamente nenhuma literatura teórica sobre a tradução de teatro quando representado e produzido (tradução nossa).

apenas que se mantenha agarrado à questão de fidelidade (apesar de esse conceito poder ser interpretado de diversas formas), mas também à questão da relação intrínseca entre texto escrito e montagem. A “performabilidade” é a saída para essas questões complexas porque permite ao tradutor tomar liberdades que a maioria julgaria aceitável com a finalidade de se obter a tal “performabilidade”. O termo justificaria estratégias tradutórias do mesmo modo que termos como “adaptação” e “versão”, que também não foram claramente definidos, justificam certas estratégias que envolvem “desvios” ou divergências do texto de partida (BASSNETT, 1998, p. 96).

Como já fez em trabalho anterior, Bassnett cita os conceitos de Tadeus Kowzan, das categorias de expressão no ato da *performance*. Esse autor diz que o texto falado e texto escrito são apenas dois dos componentes dentro de um sistema de signos do teatro. Quando temos isso em mente, a estratégia do tradutor pode mudar, conforme salientado por Bassnett (1998, p. 99):

Once we accept that the written text is not fundamental to performance but merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not to be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors and serves again to underline the fact that theatre is a collaborative process in which not only are different sign systems involved, but a host of different people with different skills¹⁵.

E:

[...] the translator’s task involves the interlingual transfer of a piece of writing, and speculation about the possible existence of coded gestic texts or a feature termed ‘performability’ or ‘speakability’ will not take us very far¹⁶ (BASSNETT, 1998, p.100).

¹⁵ Uma vez que aceitamos que o texto escrito não é fundamental para a *performance*, mas meramente um elemento de uma *performance*, então isso significa que o tradutor, como o escritor, não precisa se preocupar com como aquele texto escrito irá se integrar junto aos outros sistemas de signos. Esta é uma tarefa do diretor e dos atores, e serve, mais uma vez, para ressaltar o fato de que o teatro é um processo cooperativo, no qual não somente existem diferentes sistemas de signos envolvidos, mas também um aglomerado de pessoas diferentes com habilidades diferentes (tradução nossa).

¹⁶ A tarefa do tradutor envolve a transferência interlingual de um texto escrito, e a especulação sobre a possível existência de textos gestuais codificados ou de uma característica chamada “performabilidade” ou “speakability” não nos levará muito longe (tradução nossa).

Bassnett (1998, p. 101) fala sobre as diferentes formas de ler um texto teatral. Algumas categorias abordadas por ela são:

1. A peça lida apenas como literatura, sem se relacionar com a *performance*;
2. A leitura pós-*performance*, quando peças são recolhidas para uma leitura particular;
3. A leitura do diretor, que pode envolver a tomada de decisões e se a peça será ou não montada;
4. A leitura do ator, que foca num papel específico até mesmo apagando os outros papéis;
5. A leitura do *designer*, que envolve uma visualização espacial e dimensões físicas;
6. A leitura dramatúrgica ou qualquer leitura feita por pessoas envolvidas na produção;
7. A leitura de ensaio que é posterior a leituras iniciais e envolverá elementos de *performance* por meio do uso de sinais paralinguísticos como tom, inflexão, registro, etc.

Percebemos então a multiplicidade de leituras e de *performances* envolvidas em um texto teatral. A leitura do tradutor pode se conectar com algumas das leituras acima, mas vai diferir no sentido de que sua função primária é gerar um texto em outro sistema linguístico. Porém os tradutores devem se lembrar de que há circunstâncias que envolvem a produção de tal texto, isso com certeza deve ser levado em consideração (BASSNETT, 1998, p. 101).

A tarefa do tradutor teatral para Bassnett é relativamente simples e não envolve tantas funções como alguns dizem. Antes, segundo Bassnett (1998, p. 105):

The task of the translator is to work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else. Searching for deep structures and trying to render the text 'performable' is not the responsibility of the translator¹⁷.

Outra crítica feita por Bassnett (1985) em relação a “performabilidade” é a de que os que alegam utilizar esse conceito em suas traduções estão discutindo

¹⁷ A tarefa do tradutor é trabalhar com as inconsistências do texto e deixar as resoluções de tais inconsistências para outra pessoa. Não é responsabilidade do tradutor procurar estruturas profundas ou traduzir o texto de forma a ser representado (tradução nossa).

tradições e convenções do teatro Europeu. O próprio gesto é cultural e não universal. Eugenio Barba demonstrou que há determinados padrões recorrentes de movimentos físicos no teatro ao redor do mundo. Devido a isso, cada teatro se desenvolveu de maneira diversa de acordo com diferentes convenções e a expectativa do público também é diferente. Até mesmo a expectativa de duração da peça é diferente entre culturas e isso deve afetar as estratégias de tradução.

Falando sobre o teatro multicultural que sofreu impacto de convenções teatrais de fora da Europa, a autora comenta que esse é um teatro que rejeita a aculturação no sistema alvo. É claro que a decisão de não aculturação tem dimensões ideológicas, já que as normas europeias não são universais. Mas sempre há o risco de se produzir uma língua quase esotérica que somente uma minoria de iniciados e especialistas pode apreender (BASSNETT, 1998, p. 106). Bassnett (1998, p. 106) explica uma particularidade desse tipo de teatro:

In multicultural theatre, differences of language, expectations, performance styles and conventions combine in a new whole, where the audience is actively engaged in the process of decoding and is always denied total understanding¹⁸.

Neste caso o papel do tradutor é ocupar espaço entre culturas e assim facilitar alguma forma de contato entre diferentes convenções teatrais.

Bassnett (1998) conclui suas reflexões sobre o assunto dizendo que devemos esquecer as velhas atribuições do tradutor. Não se pode esperar que ele faça tudo sozinho. Na situação ideal ele irá colaborar com os membros de uma equipe que colocará o texto em *performance*. Caso essa situação ideal de colaboração não ocorra, não se deve esperar que o tradutor produza um texto hipotético de *performance*. Ela é bem clara ao dizer que tradutores devem parar de buscar estruturas profundas e subtextos codificados. O subtexto gestual é uma importante abordagem para muitos atores ocidentais, mas está intimamente relacionado ao teatro de realismo psicológico. O teatro pós-moderno e o teatro não europeu ou qualquer outro tipo de teatro que não se baseiam no realismo psicológico não fazem uso dessa abordagem. Pertencem a determinado momento e conceito de

¹⁸ No teatro multicultural, diferenças de língua, expectativas, estilos de *performance* e convenções se combinam em um novo todo, onde a plateia está ativamente envolvida no processo de decodificação e a ela é negado o entendimento total (tradução nossa).

performance e não podem ser aplicados como uma estratégia universal de tradução teatral (BASSNETT, 1998). Ela escreve então como o tradutor deve agir e quais tarefas deve tomar para si:

What is left for the translator to do is to engage specifically with the signs of the text: to wrest with the deitic units, the speech rhythms, the pauses and silences, the shifts of tone or of register, the problems of intonation patterns: in short, the linguistic and paralinguistic aspects of the written text that are decodable and reencodable. Some translators may find it helpful to read their translations aloud, but this is hardly performance¹⁹ (BASSNETT, 1998, p.107).

Todas essas ideias apresentadas por Bassnett, em seu desenvolvimento e evolução, dialogam com outros conceitos desenvolvidos por importantes teóricos no campo dos Estudos da Tradução. Esses autores, embora não falem especificamente de tradução para o teatro, trazem conceitos que vale a pena retomar.

Maria Tymoczko (1999, p. 41), em *Translation in a postcolonial context*, propõe o conceito de metonímia para a tradução: “[...] a basic feature of rewritings and retellings is that they are metonymic. Metonymy is a figure of speech in which an attribute or an aspect of an entity substitutes for the whole”. Portanto, para ela, a tradução é um processo metonímico no sentido de que escolhe alguns aspectos do original para gerar o novo texto.

Em praticamente todos os textos escolhidos para a análise neste trabalho, (talvez possamos excluir apenas *O beijo no asfalto*) que foram traduzidos e encenados, os envolvidos parecem ter realizado esse processo metonímico onde se escolhem alguns aspectos do texto fonte para gerar o texto na língua alvo.

Lawrence Venuti (1998), com sua discussão sobre domesticação *versus* estrangeirização, ilumina também pontos importantes para a análise que aqui será apresentada. Para esse autor, a comunicação por meio da tradução é sempre um ato de domesticação, já que para que o texto comunique ele precisa deixar de ser estrangeiro, precisa ser doméstico para a outra cultura. Tal domesticação se inicia

¹⁹ O que resta ao tradutor fazer é envolver-se especificamente com os signos do texto: trabalhar com as unidades dêiticas, os ritmos da fala, as pausas e os silêncios, as mudanças de tom ou de registro, os problemas de padrões de entonação: em resumo, os aspectos linguísticos e paralinguísticos do texto escrito que são decodificáveis e redecodificáveis. Ler o texto em voz alta pode ser útil para alguns tradutores, mas isso está bem longe de ser a *performance de verdade* (tradução nossa).

no momento da escolha de certos textos em detrimento de outros para satisfazer interesses domésticos. O efeito de tais escolhas é a formação de identidades culturais que constroem representações de culturas estrangeiras.

A tradução pode criar para os países estrangeiros estereótipos que refletem os valores políticos e culturais domésticos, e assim excluem debates e conflitos que parecem estranhos à pauta doméstica. A tradução colabora para a formação de atitudes domésticas em relação a países estrangeiros, estigmatizando ou valorizando etnias, raças e nacionalidades específicas, atitudes capazes de fomentar respeito pela diferença cultural ou o ódio baseado no etnocentrismo, no racismo e no patriotismo (VENUTI, 1998, p.174).

A escolha de certas peças para serem traduzidas e encenadas, além de contar com interesses políticos e econômicos (patrocinadores ou não), também leva em conta as ideologias de cada companhia e encenador. A maneira com que são levadas ao palco, enfatizando alguns valores nacionais em detrimento de outros, forma a identidade cultural com que o Brasil é mostrado em outros países.

Venuti (1998) também salienta outros fatores para a construção dessa imagem nacional. Não só as escolhas discursivas adotadas pelo tradutor vão influenciar essa construção, mas também fatores que atuam na recepção da obra como a diagramação das páginas, a arte final, a capa do livro, a publicidade, as resenhas. No teatro podemos pensar no *folder*, na propaganda feita em meios de comunicação, na opinião de especialistas em teatro, nas fotos publicadas sobre a peça. Então, qual é o apelo utilizado para chamar a atenção do público para as peças brasileiras?

Com relação às montagens, por exemplo, a de Claudia Tatinge na tradução de *Senhora dos Afogados*, com sua indumentária religiosa afro-brasileira, podemos também refletir sobre o interculturalismo, conceito dos anos 70 que propõe pensar a cultura a partir da diversidade cultural. Em princípio isso implicaria uma relação democrática entre culturas. Mais do que uma mera miscelânea, o conceito visa à interatividade de modo a gerar um processo que é de interação dinâmica ou antagonismo. Tal interatividade, mais do que a diversidade cultural, é um ato político, a incorporação de elementos de uma cultura pela outra chama a atenção para o imperialismo cultural e as culturas periféricas (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 161). Outra visão sobre o interculturalismo é a de Schechner (s.d. apud GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 161), que diz que a ideia de interculturalismo

“pode implicar a submissão ou uma apropriação indevida de elementos de uma cultura (geralmente ligada às chamadas minorias) por outra, sem o estabelecimento de uma reciprocidade dinâmica na inter-relação”. As práticas cênicas interculturais incluem técnicas dramáticas baseadas em rituais e danças de culturas asiáticas, africanas e latino-americanas com atores de várias procedências culturais com o intuito de confundir e chocar as plateias ocidentais. Isso parece ter sido o procedimento de Tatinge ao incluir em sua montagem cantos de candomblé. Na montagem dos StoneCrabs de *Valsa nº6*, elementos da cultura japonesa como a dança-teatro butô foram incluídos.

1.2.2.2 Geir Campos, um pioneiro brasileiro

Nos estudos de tradução teatral no Brasil não podemos esquecer de Geir Campos, que foi um dos primeiros a escrever sobre o assunto em *Tradução e ruído na comunicação teatral*. Campos trabalha a partir da noção de “ruído”. Ruído é definido por ele como qualquer coisa que possa interferir na mensagem; são deformidades de fidelidade. Portanto a tradução evidentemente é um fator de ruído na comunicação teatral (CAMPOS, 1982, p. 2). Campos escreve que todos os “ruídos” inerentes ao teatro podem contribuir para o seu sucesso ou fracasso. Também, ao citar Berlo ([198-?] apud CAMPOS, 1982, p. 11), afirma que “[...] ruído e fidelidade são duas faces de uma mesma moeda, a eliminação do ruído aumenta a fidelidade e a produção de ruído reduz a fidelidade”. Para Campos, o tradutor entra no sistema teatral de forma utilitária, com o objetivo de quebrar a barreira linguística. Ele afirma que a tradução é uma recriação, não somente uma substituição de uma língua por outra. Sendo assim, cada tradução, resultado de cada leitura distinta, é diferente de outra e tem ângulos de visão diferentes (CAMPOS, 1982, p. 16). Ele cita então Ferencik (1970 apud CAMPOS, 1982, p. 18) que descreve as funções que o tradutor de teatro deveria cumprir:

O tradutor da obra teatral deverá conhecer, antes de começar sua tradução, a concepção cênica para a qual irá preparar [...]. Na tradução destinada a esta ou àquela concepção cênica, o tradutor deverá realçar uma série de elementos, de acordo com cada *mise en scène*, tendo em vista uma determinada época, uma situação dada, e mesmo o teatro onde a peça vai ser encenada. A posição do

tradutor, entre o texto do autor, de um lado, e a montagem, diretor e atores, espectadores e ouvintes, do outro, é bem complexa e difícil. Aí se exige do tradutor uma grande coragem e um rigoroso espírito de fidelidade, cabendo-lhe velar para que o espírito e a letra do autor sejam integralmente respeitados, sem perder de vista o propósito de adequar a tradução o quanto possível à concepção cênica pré-fixada. Como sempre, em arte, fica difícil marcar os limites permitidos ao tradutor, estando em jogo um problema artístico por excelência e não uma questão teórica de ofício.

Com certeza a tarefa proposta ao tradutor aqui parece ser das mais difíceis: conciliar as vontades e escolhas de diretores e interesses econômicos e ao mesmo tempo velar por uma fidelidade ao autor.

Assim como Bassnett, Campos estabelece que o repertório dramático pode ser dividido em dois tipos de obras: umas escritas para serem lidas, outras para serem encenadas (CAMPOS, 1982). Essa distinção é bastante pertinente para as peças analisadas neste estudo. Nelson Rodrigues, um autor tão consagrado com sua obra, se encaixa nos dois casos. Suas obras podem ser publicadas para serem lidas. É o que parece que Joffre Rodrigues se propôs a fazer em sua tradução – divulgar a obra de seu pai Nelson Rodrigues por meio de sua tradução, para que outras culturas conheçam seu trabalho. Seu livro foi publicado para o público ler as peças, os organizadores não esperam que elas sejam representadas em um palco (apesar disso o grupo inglês StoneCrabs usou essa tradução para a montagem de suas peças rodriguianas, sabe-se que com mudanças e adaptações). Já o objetivo de Alex Ladd, com a tradução de *The asphalt kiss*, é que a peça seja levada ao palco. Situações diferentes provavelmente pedem traduções diferentes, já que no primeiro caso o público irá ler, e no segundo irá ouvir e ver. Isso fará diferença na comunicação e nas escolhas do tradutor.

Sobre isso, Geir Campos (1982, p. 76) cita Ingarden (1977) ao afirmar que:

[...] as palavras pronunciadas no teatro devem preencher harmoniosamente um conjunto de funções comunicativas, em todas as situações em que se fazem ouvir, ou no universo encenado ou na platéia, e adaptar-se aos diferentes objetivos da arte teatral, que variam conforme as épocas, os estilos e as formas de espetáculo.

Esse parece ser o maior problema da formalização do discurso no teatro.

Quanto à questão do termo *adaptação*, Geir Campos (1982) explica que textos aumentados, diminuídos e torcidos se valem do termo adaptação ou *tradução*

livre para abusar de liberdades que, para ele, beiram o desrespeito. Alguns dramaturgos como Shaw autorizavam pessoalmente encenações de suas peças. Quando o autor é vivo, tal mediação é possível e pode ser benéfica para ambos os lados, como veremos mais a frente com o artigo sobre Beckett. Mas quando o autor já não vive mais e a plateia e o mundo para o qual escreveu já não existem mais, como tratar tal material? (CAMPOS, 1982).

1.2.2.3 Maria Sílvia Betti e o contexto de enunciação

Maria Sílvia Betti propõe que “o texto de onde se parte só é ‘legível’ de forma plena dentro do contexto cultural de sua enunciação” (BETTI, 2003, p. 122). Como então reproduzir o contexto cultural em outra cultura?

No artigo *A tarefa do tradutor teatral*, essa autora, analisando uma tradução feita por Millôr Fernandes, faz considerações sobre como deveria funcionar a tradução teatral. Frisa que o texto de teatro “pressupõe a encenação” (BETTI, 2003, p. 121). Os textos juntamente com as rubricas só ganharão vida na interpretação dos atores no palco. O texto contém em si múltiplas possibilidades cênicas, mas também elementos sócio-históricos e artísticos. Portanto, a tarefa mais essencial do tradutor do texto teatral é “captar a natureza formal e estilística do trabalho a ser traduzido, a fim de adotar estratégias de expressão compatíveis com ele” (BETTI, 2003, p. 121). A autora nos lembra da necessidade, ao traduzir, de se pensar tempo e espaço e de recuperar aspectos culturais. Afirma que sempre algo é perdido nesse processo:

[...] a tradução de um texto dramaturgico implica o estabelecimento de uma mediação entre duas situações de enunciação diferenciadas espacial e culturalmente. A situação de enunciação na cultura-fonte pode ser parcialmente recuperada na tradução, mas parte de suas implicações se perde de forma inevitável, o que indica que tanto o tradutor como o encenador terão que adotar estratégias para lidar com essas perdas de modo a não comprometer o conjunto do trabalho (BETTI, 2003, p.122).

Tal recuperação, como veremos nos capítulos seguintes, acontece na encenação por meio de recursos visuais, sonoros e de atuação, na escolha do cenário, música e adições às rubricas. Betti acrescenta que:

A baixa correspondência entre a situação de enunciação do texto original e a da sua versão traduzida não diminui o interesse que esta possa suscitar. Pode, até, se constituir no dado essencial para a construção de uma reflexão crítica a seu respeito (BETTI, 2003, p. 122).

Tal “construção de uma reflexão crítica” será observada nas diferentes montagens que recuperaram de formas diversas o espaço e a cultura nas novas encenações. Algumas reafirmaram estereótipos e outras tentaram criar novas visões para o público. Betti (2003) cita Pavis (1999) que explica que a tradução teatral remete a quatro perspectivas diversas e complementares, que seriam: do tradutor especialista, do diretor, dos atores e do público.

Numa situação ideal na qual o tradutor faz o trabalho para que ele seja encenado, ele pode e deve contar com a colaboração do diretor e do elenco. A tradução teatral, quando revisada durante os ensaios, pode contar com os atores experimentando as escolhas realizadas pelo tradutor, reafirmando-as ou rejeitando-as, acontecendo assim uma negociação que pode gerar um texto mais apropriado para ser encenado. Quando não houver a possibilidade de tal parceria com os outros envolvidos no teatro, o tradutor deve “investigar as peculiaridades cênicas implícitas no texto a ser traduzido” (BETTI, 2003, p. 123).

Essa situação ideal de tradução e montagem ocorreu, por exemplo, com Franko Figueiredo, do StoneCrabs. Ele desempenhou o papel de tradutor e também de diretor e co-diretor das peças do grupo e assim pôde testar o que funcionava melhor juntamente com os atores durante os ensaios. A tradução foi então lapidada de acordo com a montagem idealizada pelo grupo.

1.2.2.4 Patrice Pavis: tradução ou adaptação?

Patrice Pavis sugere que a maioria das traduções teatrais se intitule “adaptações”, textos em que foram feitas radicais intervenções, sendo assim uma recriação, uma reescritura dramática. A adaptação pode ser caracterizada pela extrema liberdade em relação ao texto original, com cortes, inclusões, reorganização da narrativa, mudança do espaço ficcional, entre outros vários procedimentos (PAVIS, 1999 apud GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006). Portanto, essa recriação se

caracterizaria mais como adaptação do que uma tradução. Para ele a operação de se traduzir um texto estrangeiro, adaptando-o ao contexto cultural e linguístico da língua alvo pode ser considerada uma adaptação. Os termos tradução e adaptação estão divididos por uma tênue linha (PAVIS, 2005, p. 71). E não seria esse procedimento inerente à tradução teatral? Podemos dizer, portanto, que não haveria tradução teatral, mas sim adaptação teatral.

Mas ele também diferencia as duas ações em seu *Dicionário de Teatro*. Citando Déprats (1995), Pavis (2005, p. 412) escreve:

Por definição, a adaptação escapa a qualquer controle: Adaptar é escrever uma outra peça, substituir o autor. Traduzir é transcrever toda uma peça na ordem, sem acréscimo nem omissão, sem cortes, desenvolvimento, inversão de cena, alteração das personagens, mudanças de réplicas.

Pavis acredita que a tradução do texto para uma cena supera o limitado trabalho da tradução interlingual do texto teatral. Há fatores que devem ser levados em conta. Primeiro, a tradução passará pelo corpo dos atores e segundo, não se traduz um texto linguístico em outro, mas o trabalho gira em torno da comunicação de duas situações de enunciação e diferentes culturas que estão separadas pelo tempo e espaço (PAVIS, 2005, p. 412).

Ele propõe uma estratégia, sem assim a chamar, para o tradutor teatral. Primeiro, o tradutor deve fazer perguntas a partir da língua alvo (o que o texto quer dizer para mim dada minha situação de recepção?); interpretar o texto-fonte num ato hermenêutico: a apropriação do texto fonte pelo texto alvo. Tal apropriação segue etapas que vão do texto escrito na língua fonte até a recepção concreta pelo público na língua alvo. Começa por escolhas virtuais dos possíveis percursos do texto que será traduzido. O tradutor deve tomar a posição do dramaturgo e efetuar uma tradução macrotextual que viria a ser uma análise dramatúrgica do texto. Isto envolve a reconstituição da dramaturgia, dos personagens, do espaço e tempo, da ideologia do autor, da época do texto. Vê-se que a tradução teatral não fica no nível linguístico, mas envolve o estilístico e o cultural. A etapa seguinte é por o texto à prova. Essa etapa ocorre quando acontece de fato a concretização da enunciação cênica, assim realmente é possível verificar a eficácia ou não do texto na cultura e língua alvos. Quanto à característica de se produzir um texto falável ou interpretável ou mesmo, com relação à recepção, de um texto audível ou receptível, Pavis (2005,

p. 413-414) afirma que o teatro contemporâneo não reconhece essas formas que mais têm a ver com a simplificação da retórica.

Pavis também fala sobre a distinção de duas escolas de pensamento quanto ao estatuto da tradução diante da encenação (na verdade é a mesma discussão da relação entre texto e encenação) entre diretores e tradutores. Quando o tradutor considera que sua tradução não está vinculada a determinada encenação, ele deixa que mudanças aconteçam nas mãos dos diretores. O contrário disso seria considerar a tradução como a encenação. Isso envolveria dizer que o texto original contém uma pré-encenação que foi levada em conta antes da tradução (PAVIS, 2005, p. 415).

1.2.2.5 Vera Espasa e as várias conotações de “performability”

O livro *Moving Target*, que será abordado mais adiante, traz um artigo que merece ser discutido neste ponto, em virtude de ele dialogar diretamente com as questões colocadas por Susan Bassnett, Geir Campos e Maria Sílvia Betti, Patrice Pavis, Lawrence Venuti e Maria Tymoczko. Trata-se do texto de Eva Espasa: *Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?*, onde a autora discute o conceito de “performability” a partir de diversos ângulos; ela tenta por meio de seu artigo olhar para diferentes definições de “performabilidade” e dos termos relativos a ela e analisar como esses termos evoluíram com o passar do tempo. Espasa faz referência a três momentos diferentes (1985, 1991, 1998) em que Susan Bassnett fala sobre tradução teatral, e a mais alguns escritos de Patrice Pavis e Venuti sobre o tema, contrastando-os e comparando-os. Também aborda a necessidade ou desejo de atrair o público que geralmente envolve a tensão entre domesticação e estrangeirização. Na encenação, esse tipo de decisão se dá em relação a estratégias textuais ou sinais audiovisuais (linguagem corporal, design, som e música). “Performability” geralmente é equiparada à “speakability” ou “breathability” que Espasa define como a habilidade de produzir textos fluídos que os atores possam proferir sem dificuldade. A “performabilidade” envolve negociação no processo tradutório e ela nos leva à montagem, à *mise en scène*. Espasa comenta que Bassnett rejeita, em artigos mais recentes, o termo performabilidade:

Espasa comenta que, para Patrice Pavis (1983) os termos “performability”,

“theatricality” e “theatre specificity” são intercambiáveis, sinônimos. Mas ele percebe como o conceito de teatralidade é amplo e generalista. Ele diz que é importante perceber as múltiplas acepções da palavra porque o termo geralmente é citado ao falarmos de “performabilidade”. A autora nesse ponto retoma Bassnett (1985) em *Ways through the Labyrinth*, quando esta última comenta sobre a variedade de definições de *speakability* ou *breathability*:

Espasa lembra que, para Pavis, há duas visões opostas em relação à tradução teatral, e que, segundo ele, estratégias diferentes serão usadas ao se traduzir para a página (ou para ser somente lido) e para o palco. Por um lado, se a tradução é realizada antes e de forma autônoma da montagem, o tradutor procurará não oferecer uma interpretação específica do texto, tentando transmitir as ambiguidades e as diferentes leituras do texto traduzido. Portanto, segundo alguns, haveria dois tipos diferentes de tradução: uma mais ligada ao texto e outra mais ligada à apresentação de uma companhia ou a uma encenação.

Ela traz também Wellwarth (1981), que afirma que a tradução não deve falsificar a intenção do original. Voltamos então às questões de fidelidade sempre lembradas por alguns teóricos da tradução. A tradução ideal não pode parecer uma tradução, mas deve ser como o original. A tradução deve manter-se invisível, escondida na “naturalidade” da língua de chegada. Podemos ver a importância dada à fidelidade ao lermos críticas de teatro em que a qualidade da tradução é medida grandemente por termos de fluência e naturalidade *versus* artificialidade. Geralmente, se as traduções são ditas fluídas, transparentes e, portanto invisíveis, elas são aclamadas como boas e fiéis ao original (ESPASA, 2000, p. 54). Venuti (1995 apud ESPASA, 2000, p. 54) reafirma tal situação:

A translated text [...] is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”²⁰.

²⁰ Um texto traduzido [...] é considerado aceitável pela maioria dos editores, críticos e leitores quando ele pode ser lido fluentemente, quando a ausência de qualquer peculiaridade linguística ou estilística o faz parecer transparente, dando a aparência de que ele reflete a personalidade do autor estrangeiro ou a intenção ou o sentido essencial do texto estrangeiro – a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é de fato uma tradução, mas o “original” (tradução nossa).

Maryse Pelletier (1998), também comentada por Espasa (2000), salienta a necessidade de musicalidade na tradução, apesar de acreditar que tal efeito não é absoluto e está condicionado à musicalidade do original além de particularidades da língua de chegada. A autora acredita ser mais importante o impacto teatral do que a exatidão da tradução:

What is important in the theater is not the exactness of the words but the effect they create in the context in which they have been placed. If an actor has to sustain an intention or a change of intention on a certain word, I would prefer that the word be strong than exact, vivid rather than correct²¹ (PELLETIER, 1988 apud ESPASA, 2000, p. 55).

Segundo Espasa (2000), outro aspecto que não pode ser desconsiderado na transposição do texto traduzido para o palco é a duração. Dependendo do público a ser atingido e do país de chegada, a peça pode e deve ser encurtada, o que levará a omissões inevitáveis. E mesmo que o texto tenha um determinado estilo, a montagem pode mostrar uma tendência diferente. A autora (2000, p. 55) lembra que é crucial descobrirmos quem tem poder para decidir o que será encenado e o que não será, tornando assim a performabilidade uma questão de *status*.

Espasa cita alguns textos de Bassnett e sua mudança quanto à performabilidade e faz uma crítica à estratégia sugerida por Bassnett de tradução colaborativa e sua crítica à maior visibilidade dada ao dramaturgo. Espasa também argumenta que a associação que Bassnett faz entre a maior visibilidade trazida ao dramaturgo conhecido, que consequentemente deixaria mais invisível o tradutor, vai de encontro à estratégia sugerida por ela mesma em 1985 de tradução colaborativa. Afinal, na tradução colaborativa nunca há espaço igual para todos, ela sempre envolve negociação em que uma das partes tem que ceder (ESPASA, 2000, p. 56-57).

A discussão de Espasa é importante por problematizar a noção de “performabilidade” e vinculá-la a diferentes necessidades do mundo teatral (textuais, teatrais e comerciais). A autora não rejeita a “performabilidade” como um conceito,

²¹ O importante no teatro não é a exatidão das palavras, mas o efeito que elas criam no contexto no qual elas foram inseridas. Se um ator tiver que sustentar uma intenção ou uma mudança de intenção em uma certa palavra, eu preferiria que essa palavra fosse forte em vez de exata, viva em vez de correta (tradução nossa).

mas traz para a discussão a ideologia e a negociação de poder, que estão no próprio cerne desse conceito.

1.2.2.6 Com a palavra, os “tradutores encenadores”

Os americanos David Herskovits e Douglas Langworthy, em uma entrevista em que expuseram seus projetos teatrais de tradução e montagem dos dramas do século 19 do alemão Heinrich von Kleist, comentam os benefícios de se traduzir e montar uma peça estrangeira. Por exemplo, sobre a intimidade adquirida com a peça e a escolha minuciosa de vocabulário, eles relatam:

I think another thing that a new translation always does is that it allows me and the director a sort of intimacy with the text that you would never have otherwise. Working on both *The prince of Homburg* and *Penthesilea*, David and I spent many hours hashing through the translation and talking about individual word choices. We were coming up with ways to combine different things, and asking what's really going on at certain moments, explaining things to each other. I think that doing a new translation always lays the groundwork for a much more intimate knowledge of the text [...]. All the while you are discovering things about the play. Working on a new translation forces you to engage with it much more than you otherwise might. And if the play is as great as these are, you learn a hell of a lot from that²² (HERSKOVITS; LANGWORTHY; SELLAR, 2004, p. 62).

Com certeza isso pode ser visto como um grande ganho no processo de tradução e montagem de peças estrangeiras.

A acadêmica e diretora Claudia Tatinge também percebeu essa intimidade adquirida ao se traduzir uma peça. Quando preparava a tradução e montagem de Nelson Rodrigues com seus alunos americanos, ela pôde verificar quais pontos

²² Eu acho que uma coisa que uma nova tradução sempre faz é permitir que eu e o diretor tenhamos uma certa intimidade com o texto que jamais teríamos de outra forma. Ao trabalharmos em *O príncipe de Homburgo e Penthesiléia*, David e eu passamos muitas horas discutindo a tradução e certas escolhas de palavras. Nós estávamos criando formas de combinar coisas diferentes, e nos perguntando o que realmente estava acontecendo em certos momentos, um explicando ao outro. Eu acho que fazer uma nova tradução nos permite um conhecimento mais íntimo do texto [...] A todo momento você descobre coisas novas sobre a peça. Trabalhar em uma nova tradução te força a se envolver muito mais do que ele normalmente se envolveria. E se as peças forem tão boas quanto estas são, você aprenderá muito com elas (tradução nossa).

desejaria enfatizar para o público americano. Além disso, sua visão já íntima do autor teve que ser redimensionada ao lidar com um público estrangeiro.

O crítico, dramaturgo e tradutor Eric Bentley, em entrevista para o livro de Joel Schechter (1986), fala sobre sua visão de fidelidade, adaptações e também sobre um processo que chama de variação. Para ele, atores e diretores contemporâneos devem levar a sério a questão da fidelidade apenas no nível do diálogo, podendo incluir ou apagar tudo no que diz respeito às rubricas. Para tais atores e diretores, os diálogos escritos pelo dramaturgo devem ser seguidos à risca, enquanto as rubricas podem ser estendidas e modificadas:

Perhaps the decision was an extension of an idea introduced by Lee Strasberg and other acting teachers: that the actors, when working on a new scene, should delete everything except the dialogue. Actors have been working that way for 20 or 30 years. What happened in Cambridge follows logically from that work: attention should be paid to dialogue only, and the actors should *get away from stage directions*. I attended Strasberg sessions where he would say, quite reasonably, that an actor should not feel held to an author's indication of delivery ("Loudly," or "In a muffled tone"), because the effect that one actor gets by shouting another gets by whispering, and so on²³ (SCHECHTER, 1986, p. 4).

Bentley, em sua entrevista a Schechter (1986), argumenta que a "desconstrução" só é válida se consegue capturar o "espírito" da peça. E falando sobre clássicos do teatro, tradutores e diretores, ele diz:

Number One: if you are dealing with a foreign classic, the best thing, the ideal thing, is for both translator and director to be as self-effacing as possible. They should try to present, not their own vision, but their great original²⁴ (SCHECHTER, 1986, p. 8).

²³ Talvez a decisão tenha sido uma extensão de uma ideia apresentada por Lee Strasberg e outros professores de teatro: a de que atores, quando trabalham em uma nova cena, devem apagar tudo com exceção do diálogo. Os atores trabalham desta forma há 20 ou trinta anos. O que aconteceu em Cambridge deriva logicamente deste trabalho: deve-se prestar atenção somente ao diálogo, e os atores devem ficar longe das rubricas. Eu frequentei as aulas de Strasberg, onde ele dizia que um ator não deve se prender à indicação do autor de dizer ("Alto", ou "Mais baixo"), porque o efeito que um ator consegue ao gritar, outro ator consegue ao sussurrar, e assim por diante (tradução nossa).

²⁴ Número um: se você estiver lidando com um clássico estrangeiro, a melhor coisa a se fazer, o ideal, é tanto o tradutor quanto o diretor serem o mais modestos quanto for possível. Eles devem tentar apresentar, não a sua própria visão, mas seu grande (texto) original (tradução nossa).

No caso de “outras” peças, “comuns”, o autor afirma que a adaptação não só é aceitável, como pode até mesmo melhorar o original. Ao incluir um prólogo e escrever novas canções em peças de Brecht, Bentley diz se tratar de “variações” feitas por ele. Tratando-se de um clássico como Brecht, a adaptação para melhorar o texto não seria cabível, portanto, as intervenções de Bentley na obra são chamadas por ele de variações. Explica: “the new writer is not just translator or adaptor, he is playwright and must take the whole responsibility for the final result, including of course its faults”²⁵ (SCHECHTER, 1986, p. 8).

Podemos também analisar a experiência de alguns tradutores teatrais, suas dificuldades e êxitos nesse tipo de tradução no já comentado volume *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Da coletânea participam vários tradutores falando de diferentes experiências traduzindo textos em diferentes línguas para serem montados. Na introdução, as organizadoras Terry Hale e Carole-Anne Upton (2000), trazem à tona alguns aspectos importantes quanto à tradução de teatro. Por exemplo, o fato de o teatro e a tradução, apesar de terem uma relação antiga, não serem objetos de uma investigação especializada intensa nem na perspectiva dos estudos teatrais nem nos estudos de tradução. Também mostram alguns números em relação à quantidade de traduções na Inglaterra. Os dados são do *Theatre Record*, de 1998: aproximadamente uma em cada oito produções de teatro profissional que mereceram críticas na imprensa era de uma peça traduzida. Se compararmos com a quantidade de traduções publicadas de literatura (por volta de 2%), o dado pode sugerir que o teatro é uma forma de arte receptiva à tradução. Isso pode parecer surpreendente já que os tradutores das montagens não “aparecem” e suas traduções também não aparecem como tais. Isso se dá porque, de uma forma mais ou menos ampla, o diálogo, a ação e os personagens são realocados em um idioma acessível e familiar para a plateia. As estudiosas também comentam a relação da Inglaterra com o teatro estrangeiro. Por um lado, peças estrangeiras de renomados dramaturgos entraram no cânone da literatura que é estudada nas escolas britânicas, como, por exemplo, *Ibsen*. Parece também haver uma ampla aceitação de peças estrangeiras quando estas resultarão em um sucesso de bilheteria. Por outro lado, apesar da aparente aceitação do estrangeiro,

²⁵ O novo escritor não é apenas tradutor ou adaptador, ele é dramaturgo e tem que tomar toda a responsabilidade pelo resultado final, incluindo as falhas (tradução nossa).

quase todo material adotado de outras culturas tem tido seu estrangeirismo apagado. As traduções são completamente domesticadas e entram no repertório como versões britânicas e não como traduções. Mas uma mudança, ou tentativa de melhora, é reconhecida por elas. Alguns teatros, como o *The Royal Court Theatre*, o *Gate*, o *Almeida* e até mesmo o *Royal National Theatre* e a *Royal Shakespeare Company*, têm se empenhado na tradução e produção de peças estrangeiras que não são tão familiares para o público inglês. Bastante interessante é saber como a crítica se comporta diante de tais traduções. De acordo com o que ocorreu diante de montagens estrangeiras, o que parece ser bastante recorrente é a menção das inúmeras mudanças e adaptações sofridas no texto. Também parece haver uma resposta negativa às traduções muito próximas do original. Outro aspecto relativo às traduções que podemos abstrair das críticas é que parece haver reação mais positiva às peças que mantêm a estrutura e a estética mais familiar à cultura de chegada, mesmo quando o tema é desconhecido ou causa estranhamento. Um tema estrangeiro seria então mais bem aceito do que uma forma estrangeira. Hale e Upton (2000) continuam dizendo que a própria forma do texto exige uma capacidade dramaturgical de se trabalhar em diferentes esferas, simultaneamente incorporando elementos visuais, gestuais, sonoros e linguísticos na tradução e na *mise en scène*. A tradução teatral tem que funcionar no contexto imediato do palco, sem para isso usar de notas ou comentários. Uma estratégia alternativa tem que ser desenvolvida para lidar com o intraduzível e o não dito. E não é questão de pensarmos em absolutos de estrangeirização e domesticação. Há um grande espectro de sofisticadas possibilidades. Aí está a riqueza que dá ao teatro a capacidade de justapor o estranho e o familiar, criando distância e aproximação ao mesmo tempo. Elas escrevem: “The fact that the theatre [...] already embodies the potential to combine the foreign with the familiar offers a rich and liberating paradigm for the translator”²⁶ (HALE; UPTON, 2000, p. 8).

Nas produções europeias e americanas, o texto ainda é a base inicial para a maioria das montagens (no Brasil há a tendência das criações coletivas baseadas na improvisação que podem ou não partir de um texto). Portanto, o tradutor teatral age como o criador do texto em um processo colaborativo de produção, agindo

²⁶ O fato do teatro [...] já englobar o potencial para juntar o estrangeiro e o familiar oferece um rico e libertador paradigma para o tradutor (tradução nossa).

muitas vezes como dramaturgo e diretor. Para isso ele precisa saber manipular não só palavras, mas também estruturas. E é essa “manipulação” que poderá levar os envolvidos no teatro a determinadas interpretações, de acordo com Hale e Upton (2000, p. 9):

A translation, in rhythm, tone, character, action and setting, implicitly or explicitly contains the framework for a particular *mise en scène*, guiding director, actors, designers and finally audience towards a particular spectrum of interpretation²⁷.

A impermanência é inerente a esse tipo de arte, em que cada espetáculo é único, cada produção é uma invenção e reinvenção. Aliás, é por causa das inúmeras possibilidades de interpretação que surgem novas montagens e é essa a razão de irmos ao teatro assistir a peças que já lemos ou já vimos. Queremos conhecer a nova visão que determinado diretor ou grupo deu àquele texto.

Upton e Hale (2000) chamam atenção para as diferenças entre as visões de tradução da prática teatral e da teoria da tradução. Enquanto a última está cheia de metáforas negativas de perdas e interferências, na prática teatral geralmente fala-se em princípio criativo, em que cada nova produção possui uma nova gama de escolhas artísticas. Essa visão oposta se reflete nos diferentes *status* do dramaturgo e do tradutor. O dramaturgo é frequentemente consultado e é peça chave para dar forma à montagem, além de estar presente aos ensaios e participar nas reuniões de produção, ao passo que o tradutor teatral dificilmente é encarado como uma figura criativa importante dentro do processo de produção. Elas dão diversas razões para isso. A primeira é a de que a tendência domesticadora das traduções nega ao tradutor o crédito pela mediação do estrangeirismo do texto de partida já que a estrangeirização geralmente é rebaixada. Segundo as autoras, a prática disseminada na Inglaterra é a de traduções literais com prazos curtos a preços baixos para se obter um texto cru que será retrabalhado e transformado em uma versão por um dramaturgo conhecido que não possui competência linguística no texto fonte. É curioso perceber que, ao contrário do que acontece na tradução literária, no teatro, um texto traduzido como uma “versão” ou “adaptação” confere

²⁷ Uma tradução, no ritmo, tom, personagem, ação e cenário, contém implícita ou explicitamente a estrutura de uma *mise en scène* específica, levando o diretor, atores, designers e finalmente o público a um escopo de interpretação específico (tradução nossa).

maior *status* ao autor do que se fosse chamado de “tradução” (HALE; UPTON, 2000, p. 9-10).

Em vez de o tradutor teatral ser um simples decodificador ou criador de um texto para a montagem teatral, ele é um recriador com o olhar para o potencial da *mise en scène*. O restante do volume, com os textos de diretores, tradutores e estudiosos, sugere que a tradução de teatro é uma arte e o tradutor o artesão. Como, por exemplo, podemos ver pela afirmação de Hale e Upton (2000, p. 11):

It was the late Kenneth McLeish who declared theatre translation to be a craft and not an art. This collection challenges that distinction, by exposing the creative complexities and aesthetic sensibility of the translator, whose linguistic competence is only the barest minimum of a qualification for the role, and who has at once to contend with the intricate detail of nuance and rhythm, whilst maintaining a holistic grasp of dramaturgy and staging potential as well as a profound awareness of cultural milieu²⁸.

Fica claro que a função do tradutor de teatro não é exclusivamente literária. Na mediação entre culturas, o tradutor teatral tem à sua disposição não apenas as palavras, mas todos os outros elementos da encenação teatral, que incluem os elementos sonoros e físicos.

Um dos artigos do volume *Moving Target é Tradaptation: cultural Exchange and Black British Theatre*, de Derrick Cameron, que fala sobre o conceito de *tradaptation* que é a contração dos termos *translation* e *adaptation*. O termo foi usado pelo diretor Robert Lepage, e citado por Verma, para “convey the sense of annexing old texts to new cultural contexts” (VERMA, 1996 apud CAMERON, 2000, p.17). Cameron amplia o termo e o estende para o contexto cultural contemporâneo britânico que é multicultural e multirracial. Ele explora o intercâmbio cultural que ocorre no teatro negro britânico por meio dos escritos do diretor da companhia *Asian Tara Arts Theatre Company*, de Jatinder Verma. Verma usa o termo *tradaptation* para se referir a suas produções de *Tartufo* e *O burguês ridículo*, de Molière. Ambas as peças foram alocadas na Índia no período equivalente ao das peças de Molière.

²⁸ Foi Kenneth McLeish que declarou a tradução teatral como um ofício e não como uma arte. Esta coleção desafia tal distinção, ao expor às complexidades de criação e a sensibilidade estética do tradutor, cuja competência linguística é apenas a mínima qualificação esperada para este papel, e quem tem que lidar de uma só vez com os detalhes de nuances e de ritmo, enquanto mantém a força holística da dramaturgia e o potencial de encenação bem como um profundo conhecimento do meio social (tradução nossa).

O objetivo era provocar uma re-percepção dos clássicos de Molière. Apesar da realocação e atualização serem práticas bastante comuns no teatro britânico, o processo de *tradaptação*, para Verma, vai muito além de fazer modificações em uma peça para deixá-la mais na moda em cenários e épocas mais relevantes como em produções modernas (e com trajes atuais) shakespearianas. Para Verma, a *tradaptação* realizada em suas produções envolve todo um novo e diferente trabalho e pensamento do texto original e de sua tradução e/ou realocação em um contexto estético novo e não europeu. A resposta que ele geralmente recebe do público e crítica é variada e, muitas vezes, hostil. Muitos dizem: “Isto não é Molière.” Isso indica que o público inglês tem uma visão do que seria apropriado e autêntico. Essa visão é desafiada quando eles assistem a textos europeus sendo tradaptados por uma companhia inglesa com atores asiáticos (CAMERON, 2000, p. 15-17).

O autor faz o contraste entre os conceitos de interculturalismo de Patrice Pavis e o que de fato acontece, de acordo com Rustom Bharucha. Apesar de o interculturalismo de Pavis ser descrito como uma troca dialética entre civilizações e culturas, o que ocorre segundo Verma e Bharucha é a expropriação cultural, “a borrowing without acknowledgement” (VERMA, 1996 apud CAMERON, 2000, p. 18) e uma repetição da mesma expropriação econômica que se realiza sob o domínio colonial e capitalista. Cameron resume o que seria o interculturalismo no teatro europeu citando Bharucha (1993):

In this context, interculturalism seems less like an exchange than an “appropriation and re-ordering of non-western material within an orientalist framework of thought and action, which has been specifically designed for the international market.” Such a relationship is far better understood historically through the unequal power relations of postcolonialism than through an unproblematic notion of reciprocal and mutually beneficial cultural exchange²⁹ (CAMERON, 2000, p. 18).

Verma e outros desafiam esse sistema revertendo ou invertendo o processo por levar grandes textos europeus do teatro e reimaginá-los em um contexto

²⁹ Neste contexto, o interculturalismo parece menos uma troca que uma “apropriação e reordenação de um material não ocidental dentro de uma abordagem orientalista de pensamento e ação, que foi especificamente desenvolvida para o mercado internacional.” Tal relação é mais entendida historicamente através de relações de poder desiguais do pós-colonialismo do que através de uma noção desproblematizada de troca cultural recíproca e mutuamente benéfica (tradução nossa).

européu, mas com referências à estética, história e cultura indianas.

Bharucha não classifica a estratégia acima como simplesmente uma estratégia de reversão, mas a chama de intracultural. Esse ponto de vista sobre o interculturalismo de Bharucha e suas produções é criticado por Cameron por ser restritivo em duas maneiras: primeira, pelo conceito de que as fronteiras de uma troca cultural são limitadas pelas fronteiras de um estado-nação, que supostamente são fixas e estáveis. Especialmente as nações emergentes, como no caso de Bharucha, a indiana, não poderiam fazer tal afirmação. Segunda, Bharucha parece afirmar que todas as produções não nativas tendem ao exotismo ou turismo cultural devido a sua falta de “solo nativo” ou contexto (CAMERON, 2000, p. 19).

Fazendo uma ponte com as análises que serão posteriormente apresentadas neste trabalho, podemos adiantar que tanto o StoneCrabs, com a *Valsa n.º 6*, onde elementos japoneses foram introduzidos, quanto Claudia Tatinge, na encenação de *Senhora dos Afogados*, propõem-se a montar apresentações interculturais, claro que em grau menor do que Bharucha se propõe. De qualquer forma eles procuram fazer a introdução de elementos estranhos e estrangeiros em uma cultura hegemônica sem serem taxados como um teatro exótico.

No mesmo livro *Moving target* encontramos Mark Batty e seu artigo *Act with words: Beckett, translation, mise en scène and authorship*, onde aborda questões da tradução do texto escrito para o texto da *performance* como um ato de desconstrução ou preservação. Ele utiliza para isso o exemplo do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, seus colaboradores, tradutores e defensores em ocasiões nas quais ele considera ter havido “manipulação” ou “abuso” de seu trabalho em diferentes contextos culturais. Sabe-se que Beckett foi famoso por tentar “proteger” e controlar o modo como sua obra deveria ser apresentada no palco. Mesmo após a sua morte, o *Beckett Estate* garante que diretores não levem suas interpretações “longe demais”. Beckett escrevia e traduzia suas peças (entre o inglês e francês) e também as dirigia. No caso de línguas nas quais ele não tinha proficiência, como o italiano e o alemão, ele se envolvia profundamente no trabalho de tradução com os tradutores dessas línguas. Para Beckett, dirigir um texto sempre envolvia um processo de retradução e revisão de sua própria obra. É interessante perceber as mudanças impulsionadas pela tradução em seu próprio texto. Nesse processo dinâmico de tradução, uma nova versão de seu texto em outra língua geralmente

refletia mudanças consideráveis no texto original. Suas traduções para outras línguas continham mudanças que coubessem na língua de chegada. Por exemplo, ele cortou páginas inteiras de *Mercier et Camier* na sua tradução para o inglês para evitar “repetições desnecessárias” (BATTY, 2000, p. 61-64).

Batty (2000, p. 65) fala de um reconhecimento por parte de Beckett de uma “sharp learning curve”. Beckett, o tradutor, e Beckett, o diretor, se juntaram. Parece que nos cortes e sugestões de tradutores e diretores ele reconhecia outras potencialidades de seu texto e como o texto escrito tinha necessidade de ajustes. Ele procurou não somente clarear, mas também “afiar” o texto, fazendo cortes e reduções que salientavam o humor e adquiriam ritmo próprio em cada tradução. Steven Connor (1989 apud BATTY, 2000, p. 65) comenta as revisões realizadas: “his excisions seem to have a thematic as well as a cosmetic purpose”³⁰. Sua preocupação não era simplesmente melhorar, remover ou adicionar elementos linguísticos aos textos, mas “reinforce the thematic currents and the dramatic impetus available to actors and directors”³¹ (BATTY, 2000, p. 66). Batty tem a percepção de que no trabalho de Beckett, especialmente no caso de *Esperando Godot*, junto com o diretor francês Roger Blin, que manipulou e cortou trechos e que depois levou Beckett a retrabalhar sua versão em língua inglesa e a produção em língua alemã, pode-se ver o desenvolvimento de uma peça que era uma solta coleção de diálogos para um estudo dramático muito mais amarrado, reduzido e refinado. Outro exemplo similar aconteceu com *Fim de partida* na sua transição francesa *Fin de partie* para a inglesa *Endgame* e depois para a alemã *Endspiel*. Quando Beckett a publicou ele não a considerava terminada como um texto definitivo, até que a testou no palco. De novo, o processo de direção e tradução foram processos necessários para que ele descobrisse “the play’s true voice”³² (BATTY, 2000, p. 66). Com os exemplos de Beckett pudemos perceber a estreita relação entre as funções de diretor, revisor e tradutor de seus próprios textos. Nessa relação dialética entre texto escrito e encenação, uma depende da outra. É como uma espiral que possibilita que se chegue a uma forma de enunciação “mais apropriada” (BATTY, 2000, p. 68).

³⁰ Seus cortes parecem ter um propósito temático e também cosmético (tradução nossa).

³¹ [...] reforçar as tendências temáticas e o ímpeto dramático disponível aos atores e diretores (tradução nossa)

³² A verdadeira voz da peça (tradução nossa).

Batty nos lembra de um fato importante com relação às montagens teatrais: a autoria do dramaturgo termina com a produção de sua obra para o palco e esta fica à mercê das interpretações dos artistas que “completam” a obra por meio de suas encenações. O diretor é que tem o poder de decidir como a peça será encenada. Ele assume um papel intermediário entre o texto escrito e a encenação, desempenhando a função de um autor substituto naquele momento. O diretor então teria o mesmo papel do tradutor, o de transformar um registro em outro, no caso, o registro escrito em encenação para o palco (BATTY, 2000, p. 68). Além disso, ele também relembra a noção de ideotextual que permeia todas as encenações, já que todo texto é produto de uma cultura ou subcultura específica em um tempo histórico específico. Portanto, todo e qualquer ato de enunciação de uma peça estrangeira ou não contemporânea sempre envolverá a busca de equivalências para um tema intencionado e para o material dramático dentro do vocabulário cultural do público alvo. O raciocínio de Batty é o seguinte: como tradutores, na tentativa de gerar um texto com equivalências linguísticas e que evoque o potencial teatral do original de maneira similar a este, percebemos que estamos produzindo outra obra original. E quando produzimos uma adaptação nos sentimos na obrigação de deixar isso explícito. Ele sugere que as traduções teatrais sejam denominadas adaptações com a pergunta: “Should this not be the ideal starting point for any director who wishes to engage with a text which has evolved its written form through a process of discovering its own manner of stage enunciation?”³³ (BATTY, 2000, p. 69).

Ele cita o caso da diretora Deborah Warner, que produziu o espetáculo *Footballs*, de Beckett, em Londres, em 1994. Parece que foi considerado que a diretora foi “longe demais” em relação ao texto escrito. Tanto que a instituição *Beckett Estate* interveio, insistindo em certas mudanças, impedindo Warner de continuar sua turnê europeia e banindo-a de vez de qualquer direção de peças de Beckett novamente. Seu “crime” foi dar fragmentos do texto de um personagem para outro e realocar outros, além de fazer mudanças na concepção do cenário. A diretora se defendeu argumentando que queria mostrar Beckett para a nova geração. Batty levanta então algumas perguntas como: Onde alguém começaria a justificar restrições tão fortes à intenção criativa de um artista, e até que ponto um

³³ Este não deveria ser o ponto de partida ideal para qualquer diretor que deseje lidar com um texto cuja escrita tenha evoluído por meio de um processo de descoberta de sua própria maneira de enunciação no palco? (tradução nossa).

autor tem o direito de ter seu trabalho apresentado como ele intencionou? A resposta é difícil, mas parece ser consenso que um trabalho artístico pode ser manipulado livremente, se distanciando do ponto de origem ou, “when a playwright licenses a work, especially if it’s not the première of the play, it’s licensed to a diretor and in a sense it is given over. It’s gone”³⁴, como disse Joanne Akalaitis, diretora que sofreu pressão parecida quando montou *Fim de partida*.

Com certeza podemos levar a mesma discussão para o nível da tradução. O tradutor foca tanto na língua de partida quanto na de chegada para dar forma a sua conceitualização pré-verbal do texto fonte, enquanto muitos diretores buscam uma dinâmica em uma única direção que se afasta do texto escrito. Consequentemente, a maneira como uma peça alcança sua expressividade, por meio da manipulação de formas disponíveis dentro do vocabulário imaginativo de uma tradição teatral de uma cultura específica, geralmente é a preocupação de diretores, cenógrafos e *designers*. E ainda assim teatralidade pode ser definida como a bem-sucedida integração dentro do espectador dos dois registros descritos, provendo a apreciação total do teatro que é desdobrado perante eles. Beckett percebeu esse fenômeno e o utilizou em seu trabalho e na maneira que queria que sua obra fosse apresentada.

Claudia Tatinge, ao encenar os contos selecionados de Nelson Rodrigues intitulados *Pornographic angel*, que por sua vez tinham sido traduzidos e publicados por Alex Ladd, fez diversas modificações no nível do diálogo, por exemplo. Trechos que Alex Ladd, que fez uma tradução que prezava pela “fidelidade”, traduziu como falas de um personagem, foram ditas por outro personagem. Essa estratégia similar à empregada por Deborah Warner ao montar Beckett. Como a matéria-prima de Tatinge não era um texto de teatro, ela teve de transformar contos em estrutura dramática e se afastou do texto escrito. Nesse caso, onde estaria a representatividade inerente ao texto ou o gesto escondido? Ela não existiria, por não se tratar de texto teatral. Esses elementos tiveram de ser criados por ela para que o texto se tornasse encenável.

O autor finaliza com a comparação entre tradutor e diretor teatral na delicada tarefa de lidar com texto teatral:

³⁴ [...] quando um dramaturgo licencia uma peça, especialmente se não é a estreia, ela é licenciada a um diretor e de certa forma está terminada. Está acabada (tradução nossa).

Where for this so artfully integrated into content, where italicized description sits so earnestly alongside the text to be recited in a written work, the place of the director can, arguably, only be one parallel to that of the translator whose function s/he anyway parallels; a sharply receptive artist, a communicator, a transmitter and renderer of thought³⁵ (BATTY, 2000, p.71).

O caso da tradução de Beckett por ele mesmo e a consequente mudança em seu texto fonte parece provar a incompletude do texto do teatro que só se realiza plenamente no palco. Mas poderia o tradutor perceber e ouvir a “voz” da peça assim como fez Beckett?

Ainda no livro *Moving target*, David Johnston, no artigo *Valle-Inclán: the meaning of form*, transcorre sobre sua experiência em versões para três peças do autor Ramón del Valle-Inclán para produções bastante diferentes entre si. Mas vamos nos concentrar somente na introdução do artigo, sobre tradução teatral. O autor reafirma a ideia, que parece estar bem difundida entre os tradutores, de que nessa especificidade da tradução para o teatro, o tradutor tem a responsabilidade de capacitar a peça para que ela seja reconcretizada como uma peça em vez somente como uma tradução de palavras como um texto. Mas ele reconhece que a primeira abordagem da peça vem por meio do texto verbal. Ele adota a distinção feita por Newmark entre tradução e adaptação. Quando uma peça é transferida de uma cultura para outra isso não seria tradução, mas uma adaptação. Para Johnston, em suas traduções o objetivo é a “performabilidade” e para tanto alguma medida de adaptação é inevitável. Essa transposição aparecerá claramente na negociação feita para ícones, motivos, discursos, padrões de fala da cultura específica, mas mais ainda intangível, na exigência de assegurar que o impacto e o alcance dos significados implícitos no original, e que são somente decodificados pela encenação, sejam similarmente decodificados na língua inglesa (JOHNSTON, 2000, p. 85).

Ainda no mesmo livro temos o artigo *Getting the word out: issues in the translation of Latin American Theatre for U.S. Audiences*, de Kirsten Nigro, que tem bastante relação com os casos que serão apresentados nos capítulos seguintes. Ela mostra alguns casos em que o teatro de língua espanhola da América Latina é

³⁵ Para isso, é necessário que seja integrado artisticamente no contexto, a descrição em itálico repousa seriamente ao lado do texto que será recitado em um trabalho escrito, o lugar que o diretor pode, sem dúvida, ter, será o paralelo àquele do tradutor cuja função ele/ela se relaciona; um artista receptivo e penetrante, um comunicador, um transmissor e realizador de ideia (tradução nossa).

representado nos Estados Unidos e de que forma isso ocorre, o porquê da marginalização desse teatro e dos desafios do tradutor como um mediador cultural traduzindo para a audiência norte-americana.

Ela fala da *Latin Americanization* dos Estados Unidos, mas em primeiro lugar ela lembra que o nome América Latina dado a vários países já é por si mesmo uma designação problemática ao homogeneizar várias nações de maneira geográfica em vez de seguir critérios culturais. Apesar da grande influência da América Latina (quando ela se refere à América Latina, esta é a de língua espanhola, especialmente a cultura mexicana) na língua, comida, arquitetura, artes e economia, ela está notadamente fora quando se fala em filmes, na televisão e especialmente no teatro. Uma das reclamações mais repetidas em uma pesquisa com latinos vivendo nos Estados Unidos era de que eles são invisíveis para os nativos e por causa disso, raramente eles se veem refletidos na grande mídia e nas artes. E quando o são, têm a imagem de ilegais, traficantes, membro de gangues, criminosos, machões e mulheres sensuais (NIGRO, 2000, p. 116-117). E apesar do aumento constante de números de latinos nos Estados Unidos, o teatro latino-americano em tradução para a língua inglesa tem pouca presença nos palcos americanos. Mesmo dentro da América Latina, as peças não circulam entre si, apesar da proximidade entre os países. Como produto de importação cultural para os Estados Unidos e Europa, o teatro latino-americano possui pouco apelo comercial. Mesmo com alguns grandes nomes advindos da América Latina (Jorge Luiz Borges, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Gabriel Garcia Marques, Isabel Allende), a maioria dos leitores desconhece ou não se interessa por escritores latino-americanos ou assume incorretamente a ideia de que eles são exóticos demais ou de qualidade inferior. Em relação a investimentos e lucros, o teatro latino-americano parece ser um negócio arriscado, e empresários assumem que “não vai ficar bom” para o público de língua inglesa, ou que eles poderão ficar entediados ou perplexos ou até mesmo assumir uma atitude hostil (NIGRO, 2000, p. 118).

Por outro lado há o fenômeno contrário: a investida para que o teatro latino-americano ocorra por causa de sua estranheza. O exótico depende de ele se manter marginal. Essa posição precária da América Latina ajuda a entender o papel dos tradutores como mediadores entre línguas e tradições teatrais, mas também entre culturas em que esses elementos estão inseridos. Tradutores fazem escolhas

marcadas culturalmente que nunca são inocentes ou sem consequências. As omissões e adições têm muito a ver com as projeções e necessidades da cultura de chegada (NIGRO, 2000, p. 119).

Nigro relativiza o parcial sucesso conseguido por essas peças, dizendo que sucesso pode ser conseguido dentro da comunidade, universidade, teatros regionais, *off-off Broadway*. Mas o sucesso de verdade é medido pelos lucros nas bilheterias. Trabalhar com autores de prestígio com certeza ajuda, e muito, a abrir portas de editoras e de teatros que normalmente estariam fechados à América Latina. Ela fala sobre sua experiência de ensinar tradução a graduandos e sobre eles não estarem conscientes dos estereótipos criados:

I have taught various university-level courses that deal with images and stereotypes that we can have in the United States of Latin Americans. I have seen how unaware my students can be that these ways of seeing are socially constructed and not essential realities: for too many of them, the lazy Mexican with his sombrero dozing under a cactus becomes The Mexican, a mythology in the words of Roland Barthes. And this, despite all the statistics that show that Mexicans are one of the hardest working minorities in the United States. This naturalization of human-made signs makes me extremely nervous about playtexts which might – wittingly or unwittingly – confirm our more negative or wildly exotic view of Latin Americans³⁶ (NIGRO, 2000, p. 121).

Nigro tem um projeto de tradução em que tenta escolher textos que não corram o risco citado acima, e, a sua maneira, ela filtra quais aspectos da América Latina deseja tornar acessíveis ao público americano. Ela reconhece que agir como uma “patrulhadora” pode fazer com que exatamente os aspectos que ela considera indesejáveis de serem mostrados, apareçam. E muitas vezes são esses elementos, os quais Barthes chama de mitológicos, que podem ser exatamente os elementos para uma excelente noite no teatro (NIGRO, 2000, p. 121). Ela cita três aspectos

³⁶ Eu já lecionei para cursos de diferentes níveis na universidade, que abordam imagens e estereótipos que podemos ter dos latino-americanos nos Estados Unidos. Eu percebo quanto meus alunos podem ser ignorantes de ver que tais formas de ver são socialmente construídas e não realidades essenciais: para muitos deles, o mexicano preguiçoso com seu *sombrero* cochilando embaixo de um cacto se transforma na figura do Mexicano, uma mitologia nas palavras de Roland Barthes. E isso, apesar de todas as estatísticas mostrarem que os mexicanos são uma das minorias que mais trabalham nos Estados Unidos. Essa naturalização de signos criados pelo homem me deixa muito receosa a respeito dos textos teatrais que podem – conscientemente ou não - confirmar nossa visão negativa ou extremamente exótica de ver os latino-americanos (tradução nossa).

fundamentais e contraditórios que ela constantemente tem que negociar em seu trabalho de tradução. São eles:

1. A importância das relações pós-coloniais entre Estados Unidos e América Latina, as dificuldades de superação e os perigos de se ignorar o fato;
2. O reconhecimento de que não importa o controle que um tradutor tenha nas escolhas de textos compatíveis com o posicionamento pessoal, isso é minado pela total falta de controle que se tem sobre a recepção da obra pelo público;
3. O fato de que geralmente são as mitologias (no sentido bartheano) que têm a melhor chance de causar impacto em um meio iconográfico de natureza elíptica e redutiva como o teatro.

O teatro brasileiro representado nos Estados Unidos e na Inglaterra também sofre dos mesmos problemas de realização e recepção que o teatro em língua espanhola proveniente da América Latina. Também estamos em uma situação de inferioridade cultural em relação a eles, também somos estereotipados como um país violento, sensual e exótico, e também sofremos com a dificuldade de divulgação de um teatro que é considerado menor. O sucesso do teatro brasileiro no exterior também é pequeno em relação às grandes produções e geralmente é realizado quando apoiado por órgãos do governo já que não gerará grande receita para seus realizadores.

1.2.3 Conclusão

Percebe-se que a discussão sobre qual seria a melhor estratégia tradutória, no caso de textos teatrais, está bem longe de chegar a uma única conclusão. Muito se fala sobre as diferenças, se é que existem, entre a tradução e a adaptação. Questões econômicas e ideológicas sempre estarão presentes quando o assunto é tradução. Bassnett e outros propuseram ao tradutor lidar somente com o texto escrito e que uma suposta ideia de montagem não deveria ser papel deste. Já muitos outros incentivam o tradutor a buscar uma representatividade e um gesto inerente ao texto teatral além de procurar uma “performabilidade” que daria maior fluidez ao texto traduzido. Resta ao tradutor teatral negociar com as diferentes instâncias (diretores, atores, produtores, editora, público etc.) envolvidas na produção teatral. O que parece ser ponto de concordância é a diferença da tradução

para a página e para o palco. A primeira, mais “simples”, pois apresentará um autor ao público sem as complexidades da encenação. A segunda envolverá mais pessoas e outros fatores muito mais complexos. Mesmo com o forte nome de Bassnett e suas ideias contra a “performabilidade”, esse é o discurso recorrente dos tradutores e diretores para tornar seu texto “natural” e “falável” para os atores.

Muito mais há para se dizer sobre a tradução teatral. Cada montagem será única e a análise de cada uma delas pode ser enriquecedora para os estudos de tradução e de teatro. Pretende-se com este trabalho incentivar especialmente a pesquisa mais aprofundada da relação entre texto e encenação. Para isso acreditamos ser necessária a investigação não só do texto escrito traduzido, mas também da transposição desse texto para o palco.

Foram apresentadas diferentes visões de como o tradutor pode se comportar diante de um texto teatral. Veremos como os tradutores e diretores das peças de Nelson Rodrigues encararam tal tarefa e quais foram os resultados.

Capítulo 2 Traduções para serem lidas ou encenadas?

Vimos no capítulo anterior a distinção que se faz entre a tradução teatral para a página, aquela que será somente lida, e a tradução para o palco, aquela que será encenada e falada por atores. Diferentes estratégias de tradução são utilizadas para cada uma delas. Nas próximas seções veremos dois exemplos de traduções feitas para a página e depois analisaremos seis traduções que foram levadas ao palco.

2.1 Traduções para a página

Veremos algumas traduções para a publicação do texto teatral de Nelson Rodrigues realizadas por Joffre Rodrigues e Alex Ladd. Por meio de seus prefácios podemos entender como eles escolheram tratar tal material.

2.1.1 Joffre Rodrigues

Joffre Rodrigues, filho de Nelson Rodrigues, lançou pela FUNARTE em 2001 a obra teatral de seu pai traduzida para a língua inglesa com a ajuda de Toby Coe. A ideia era levar a obra de Nelson Rodrigues especificamente aos Estados Unidos como um produto essencial de exportação de cultura brasileira. Ele escreve no prefácio:

Along with bananas, great coffee, crunchy nuts, and cocoa beans, add playwright Nelson Rodrigues to your list of essential Brazilian exports. It is hard to believe that it took 54 years for this absolutely thrilling work to reach North America, but it's well worth the wait (RODRIGUES, 2001, p. 7)³⁷.

O prefácio de Joffre (2001) para o volume I começa dizendo que a tradução aconteceu por puro acaso e escolha intuitiva e que ele não sabe como ou o porquê

³⁷ Junto com bananas, ótimo café, castanhas crocantes e cacau, adicione o dramaturgo Nelson Rodrigues a sua lista de produtos brasileiros essenciais para exportação. É difícil de acreditar que levou 54 anos para que esse trabalho absolutamente emocionante chegasse a América do Norte, mas valeu a pena ele esperar (tradução nossa).

de traduzir as peças. O volume I contém as peças: *The wedding dress*, *All nudity shall be punished*, *Lady of the drowned*, *Waltz #6*, *The deceased woman*, além de um ensaio de Sábato Magaldi. O volume II tem as peças: *The woman without sin*, *Family album*, *Black angel*, *Doroteia*, *A widow but chaste*, *Forgive me for you betraying me*, *The seven kittens*, além do mesmo ensaio de Sábato Magaldi - *Angel of the damned*. Neste segundo volume Joffre (2001) escreve uma biografia de seu pai em três parágrafos e depois segue falando sobre a dimensão da produção de Nelson. Desta vez ele esclarece as razões para a tradução numa explicação passional.

This fantastic man as you know was my father. Perhaps now you can understand, how and why I'm so proud to be his son. Because of this pride, I translated into English, along with my friend Toby Coe, *The Theater of Nelson Rodrigues Volume I*, a collection of five plays. Getting the translations done was a difficult undertaking and I couldn't have imagined or ever dreamed that we were capable of doing this, but we succeeded in introducing Nelson Rodrigues to the English-speaking world. Now, we present you another volume: *The Theater of Nelson Rodrigues volume II*. This time, however, it has been a little easier. We received the indispensable and terrific assistance of my niece, Flavia Carvalho (RODRIGUES, 2001, p. 8)³⁸.

Em nenhum momento de sua introdução ele fala sobre que tipo de tradução fizeram e quais seriam as dificuldades linguísticas e culturais. Parece haver muito mais uma tentativa de divulgar o trabalho de Nelson, do que a de alguma intenção teatral, cultural ou literária. Ele termina falando sobre sua esperança com o livro:

It is my hope that *Nelson Rodrigues Volume I* and *Nelson Rodrigues Volume II* will have some positive effect in sharing the culture of my great country with the world. And I sincerely expect to let the world know more about an authentic genius called Nelson Rodrigues. My dad (RODRIGUES, 2001, p. 9)³⁹.

³⁸ Este homem fantástico, como vocês sabem foi meu pai. Talvez agora vocês possam entender, como e por que eu estou tão orgulhoso de ser seu filho. Por causa desse orgulho, eu traduzi para o inglês, junto com meu amigo Toby Coe, O teatro de Nelson Rodrigues volume I, uma coleção de cinco peças. Fazer as traduções foi uma tarefa difícil e não poderia ter imaginado ou até mesmo sonhado que nós éramos capazes de fazer isso, mas conseguimos apresentar Nelson Rodrigues ao mundo de língua inglesa. Agora, apresentamos outro volume: O teatro de Nelson Rodrigues volume II. Dessa vez foi um pouco mais fácil. Recebemos a ajuda indispensável e fantástica de minha sobrinha, Flavia Carvalho (tradução nossa).

³⁹ Minha esperança é que Nelson Rodrigues volume I e Nelson Rodrigues volume II terão efeitos

Alguns dos diretores/tradutores de Nelson Rodrigues usaram a versão de Joffre para começar o trabalho de montagem, mas logo perceberam que ela não era adequada para ser montada. Na questão linguística eles comentam que há partes que pecam na falta de teatralidade e também há a questão do tipo de inglês. Como ele mesmo menciona na contracapa do volume I, o objetivo era levar Nelson para os Estados Unidos, por isso seria natural utilizar a variação americana de inglês na tradução, dificultando o uso integral da tradução para ser montada na Inglaterra. Parece então que o uso se restringiria mesmo à leitura, à propagação da obra de Nelson por meio da leitura sem o objetivo de que fosse utilizada para montagens teatrais.

2.1.2 Alex Ladd

Outro exemplo de uma tradução escrita para a publicação foi realizada por Alex Ladd. As duas notas do tradutor de *Pornographic angel* e *Life as it is* publicadas pelo ator, diretor e tradutor contêm interessantes comentários sobre a tradução da obra de Nelson Rodrigues. Ele começa sua introdução dizendo: “*Really? Can Nelson be translated? He’s too Brazilian!*” This is the common reaction when one informs a Brazilian that Nelson Rodrigues is being translated into English” (LADD, 2007, p. i)⁴⁰. Daí nos lembra que parece que essa reação acontece com todos os nativos de uma língua quando sabem que seus autores estão sendo traduzidos para outra língua; eles julgam que sua genialidade nunca será alcançada quando o autor for traduzido. É a ideia de original sacralizado. Ladd responde: “[...] those who say he cannot be translated are dead wrong” (LADD, 2007, p. i)⁴¹. Ladd também salienta as dificuldades da tradução de Nelson como a mistura de registros, diálogo rápido e principalmente as gírias com tanta musicalidade (e nunca com uso de palavrões!) dos anos 50. Coisa bem difícil de ser transportada para a língua inglesa. Em

positivos em compartilhar a cultura de meu grande país com o mundo. Eu sinceramente espero deixar que o mundo saiba mais sobre um autêntico gênio chamado Nelson Rodrigues. Meu pai (tradução nossa).

⁴⁰ Sério? Nelson pode ser traduzido? Ele é brasileiro demais! Essa é a reação normal de um brasileiro quando ficam sabendo que Nelson Rodrigues está sendo traduzido para o inglês (tradução nossa).

⁴¹ [...] os que dizem que ele não pode ser traduzido estão completamente enganados (tradução nossa).

compensação, para ele, Nelson pode não ser tão estranho aos americanos por ser tão conciso na escrita e principalmente por fazer tantas referências à cultura americana (Barbara Stanwyck, Hedy Lamarr, Victor Mature, *E O vento levou...*) além dos títulos de seus contos que lembram os títulos dos filmes *noir* hollywoodianos. E termina com o desejo: “It is my sincere wish that some of this originality be transmitted in my translation and in this production” (LADD, 2007, p. ii)⁴². A tradução de *Pornographic Angel* foi utilizada como base para que Claudia Tatinge montasse sua peça. Mas, para isso, ela reescreveu uma versão dramatúrgica utilizando o texto de Ladd (leia a análise de *Pornographic Angel* no capítulo 2.2.4.1) Ladd também foi o tradutor de *The asphalt kiss*, publicado em edição trilingue e utilizada pela Lord Strange Co para sua montagem em 2005, que gerou uma encenação considerada tradicional.

A tradução de Joffre trata o texto teatral de Rodrigues como obra literária. Segundo Bassnett (1985), essa é a estratégia mais comum adotada por aqueles que realizam traduções comissionadas que têm o objetivo de divulgação de um autor em outro país. Esse tipo de tradução não tem o objetivo de ser levada ao palco. Ainda assim, muitos diretores e companhias teatrais se valem desses “textos-base” para iniciar sua pesquisa em determinados autores e a partir daí produzirem uma versão desse texto adaptados para a montagem que tencionam fazer.

2.1.3 Considerações finais

Tanto as traduções de Joffre Rodrigues quanto as de Alex Ladd, por terem sido publicadas, são transformadas em material literário e não dramático, pela própria forma como são divulgadas. Elas não se relacionam com nenhuma *performance*, e, portanto, não têm compromisso com uma suposta *speakability* ou *performability*, mas são lidas como literatura.

Bassnett (1991) e Campos (1982) fazem a diferenciação do texto dramático entre aqueles que serviriam apenas para a leitura e aqueles que teriam a intenção de serem levados para o palco. Tais textos seguiriam diferentes estratégias de tradução já que os primeiros seriam apenas lidos e os segundos seriam falados. As

⁴² Eu realmente espero que parte dessa originalidade seja transmitida na minha tradução e nesta produção (tradução nossa).

traduções para serem apenas lidas, em geral, se preocupam muito mais em se manterem bem perto do original e não têm preocupação com a sonoridade, podem fazer uso de notas de rodapé e prefácios que introduzem e explicam o autor, coisas difíceis de serem introduzidas na encenação.

A tradução para a página trata o texto teatral como literatura, as rubricas e os diálogos são um bloco imutável que deve ser transposto para a língua de chegada com o mínimo de interferências. Não há uma noção de encenação e, portanto, rubricas, diálogos, personagens são mantidos integralmente na tradução. Por isso, escolhemos enfatizar as traduções para o palco, fazendo a análise dessas traduções, já que elas contêm as variações necessárias resultantes da relação texto-encenação. Entendemos que se desejamos avançar nos estudos de tradução de teatro, precisamos tratar dessa relação texto e encenação. Afinal, o texto teatral só será plenamente realizado na encenação. Portanto, escolhemos analisar não somente a tradução no nível linguístico, mas também as escolhas cenográficas, a vinculação ou não da encenação às rubricas do autor, a introdução de elementos culturais da cultura de partida, entre outros.

Na próxima seção, analisaremos seis traduções de peças de Nelson Rodrigues e suas respectivas encenações nos Estados Unidos e na Inglaterra, e as escolhas dos diretores e tradutores para tais textos.

2.2 Traduções para o palco

Neste capítulo e seções seguintes, veremos as especificidades na tradução teatral para a encenação. Serão feitas as análises de *O beijo no asfalto* realizada pela companhia americana The Lord Strange Co.; *Valsa n.º 6* e *Dorotéia* realizadas pela companhia inglesa StoneCrabs; os contos transformados em peça por Claudia Tatinge – *Pornographic angel*; e a comparação de *Senhora dos afogados* realizada pelo StoneCrabs na Inglaterra e por Claudia Tatinge nos Estados Unidos.

2.2.1 The Lord Strange Co.

The Lord Strange Company é uma companhia de teatro criada em 1999 em

Nova Iorque. Alex Ladd é o diretor artístico e Sarah Cameron Sunde e Claudia Tatinge Nascimento são as diretoras colaboradoras.

Em 2005, com direção de Sarah Cameron Sunde, a companhia montou a peça *The asphalt kiss*, traduzida por Alex Ladd. Juntamente com a peça, em setembro e outubro daquele mesmo ano, ocorreu o *Nelson Rodrigues Symposium & Festival*, com leituras dramáticas de algumas peças de Nelson Rodrigues como *Seven kittens*, *Black angel* e *The wedding gown*, realizadas por outras companhias teatrais americanas. Para marcar os cinquenta anos da morte do autor, a companhia Lord Strange Company, a City University of New York e o consulado brasileiro trouxeram professores brasileiros e americanos para discutir o papel de Nelson no teatro mundial por meio de leituras, mostras e apresentações acadêmicas.

Passaremos, agora a uma análise e comentários sobre a tradução e montagem de *The asphalt kiss*.

2.2.1.1 Análise de *O beijo no asfalto* e *The asphalt kiss*

A peça *O beijo no asfalto* foi a 13ª escrita por Nelson Rodrigues em 1960, a pedido da atriz Fernanda Montenegro. A peça foi escrita sob encomenda e estava pronta para ser encenada em 7 de julho de 1961 no Teatro Ginástico do Rio, tendo recorde de bilheteria nas primeiras semanas. A peça faz parte das tragédias cariocas, assim classificadas pelo autor e catalogadas por seu maior estudioso – Sábato Magaldi. *O beijo no asfalto* contém todos, ou muitos dos ingredientes característicos do dramaturgo. O primeiro deles é o local – o subúrbio carioca com seus vizinhos fofoqueiros, repórteres interesseiros, policiais corruptos e, claro, incesto. É uma história que contém os temas recorrentes em quase toda peça rodriguiana: amor e tragédia ou, se pensarmos em termos mais materialistas, sexo e morte. A peça (tragédia carioca em três atos) conta a história de Arandir, que ao ver um homem sendo atropelado na rua e, portanto, na agonia da morte, lhe concede o último pedido: um beijo. Seu sogro Aprígio e o repórter policial Amado Ribeiro assistem à cena e, juntamente com o delegado Cunha, arquitetam um episódio de homossexualismo e crime tendo Arandir como suspeito. Sua esposa Selminha e sua cunhada Dália negam ajuda até que a peça culmina com Aprígio, o sogro, revelando seu amor por Arandir e matando-o a tiros.

A peça teve bastante influência da coluna que Nelson vinha escrevendo há 10 anos – *A vida como ela é...* O tom policial com denúncias da hipocrisia da imprensa, sempre buscando manchetes, a corrupção policial e a sugestão de incesto e homossexualismo faziam parte constante dessa coluna. A inclusão de elementos da vida real causou problemas para Nelson. Logo após a estreia da peça, ele pediu demissão do jornal em que trabalhava – o *Última Hora*. Na peça, o jornal é citado, bem como Amado Ribeiro, colega de Nelson na editoria de polícia, que não se importou em ter seu nome imortalizado em forma de personagem.

A peça se desenvolve a partir de uma série de equívocos, mentiras e atos de má-fé que vão prejudicando cada vez mais Arandir, que é um rapaz de coração puro e boa índole. Facetas sórdidas se revelam em todos os personagens: Amado Ribeiro é o repórter policial que faz qualquer coisa para vender mais jornal, não importando se esse sucesso de vendas se baseie em mentiras e intrigas. Selminha, a apaixonada e bem-intencionada esposa de Arandir, é também enredada pelas mentiras e deixa de apoiar o marido. O pai de Selminha demonstra um sentimento incestuoso pela filha e, no final da peça, acaba revelando que é apaixonado pelo genro. Aprígio, em seu ciúme incomum de pai, não ousa chamar o genro pelo nome, referindo-se a ele somente por “meu genro”, “teu namorado”, “teu noivo” e “teu marido”. Dália, a irmã mais nova de Selminha, teria dito que se a irmã morresse, ela se casaria com o cunhado. A peça inteira alterna cenas na casa suburbana da família, na delegacia e também em outros locais de interrogatórios. Quando retorna à casa da família, após ter sido duplamente constrangido e intimidado na delegacia, Arandir conta que foi interrogado duas vezes e que eles insistiam, assim como a esposa e a cunhada, que ele conhecia a vítima.

No segundo ato, D. Matilde, a vizinha bisbilhoteira, entra na casa da família trazendo o jornal. Selminha se choca ao ver a foto do marido no jornal *Última Hora* com a manchete: “Beijo no Asfalto”. O final da reportagem trazia os dizeres: “Não foi o primeiro beijo! Não foi a primeira vez!”. D. Matilde diz ter visto o morto na casa de Selminha outras vezes. No trabalho, Arandir é cercado por seus colegas, que trazem o jornal nas mãos, e o chamam de viúvo. Os colegas chamam a secretária D. Judith, que confirma que o homem já esteve no trabalho de Arandir chamando por ele. Na casa de Selminha, o pai, Aprígio, aparece e tenta descobrir se Arandir conhecia o

homem que beijou. Selminha perde o controle e culpa o ciúme pela atitude do pai. A cena acaba com o diálogo:

Selminha: [...] preciso saber se meu pai é capaz de gostar. (*suplicante*) Neste momento, o senhor gosta de alguém? Ama alguém, papai?

Aprígio: quer mesmo saber?

Selminha: quero!

Aprígio (*com olhar perdido*) – querida, neste momento, eu... (*esboça uma carícia na cabeça da filha*) eu amo alguém.

(RODRIGUES, 2007, p. 43).

Aruba, outro policial, e Amado Ribeiro vão até o enterro da vítima do atropelamento e interrogam a viúva. Eles ameaçam a viúva de divulgar que ela tem um amante se ela não assumir que sabia que seu marido tinha relações anormais com Arandir. Arandir volta para casa assustado depois de se demitir do emprego. Quando chega em casa, Selminha desconfia dele, lhe nega um beijo e limpa os lábios. A polícia chega na casa e é o fim do segundo ato. O terceiro ato começa com Aruba, Cunha e Amado interrogando Selminha num local fora da delegacia. Trazem a viúva, que confirma que Arandir e seu marido tomavam banho juntos. Selminha, em cólera, diz que está grávida. Para provar que seu marido a ama e é viril, ela diz que, no momento em que o acidente ocorreu, ele estava na praça da Bandeira, juntamente com seu sogro, para empenhar uma joia e com o dinheiro pagar o aborto, já que o marido não queria que um filho estragasse o corpo de sua esposa nem a lua-de-mel na qual viviam. Para provar a virilidade de Arandir, diz:

Selminha: (desesperada com a ironia ou incompreensão) – ou o senhor não entende que? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e até, 15 em 15 dias, mas meu marido todo dia! Todo dia! (num berro selvagem) Meu marido é homem! Homem! (RODRIGUES, 2007, p. 57).

Mas isso não convence Cunha, que insinua a bissexualidade de Arandir: “Você não ouviu falar de gilete? Em barca da Cantareira?” (RODRIGUES, 2007, p. 57).

Dália e Aprígio conversam sobre o caso na casa. Aprígio tem certeza de que Arandir e o homem eram amantes. Dália, sua filha mais nova, apaixonada por Arandir, afirma que sabe o grande segredo do pai: Aprígio ama Selminha com amor

de homem e mulher e por isso odeia Arandir. Aprígio visita o jornalista Amado Ribeiro, que está bêbado, e não deixa Aprígio falar. Diz que ele deveria matar Arandir por causa da traição de sua filha e que nenhum juiz o condenaria por isso. A próxima manchete do jornal traria Arandir como sendo o autor do crime. Na trama de Amado, Arandir se transforma em amante do homem que morreu e o empurrou para debaixo do loteação. As irmãs Dália e Selminha discutem em casa sobre o caso de Arandir, que se refugiou num hotel barato e ligou para Dália pedindo que Selminha fosse encontrá-lo. Selminha tem medo e nojo que ele a beije: “O beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem!” (RODRIGUES, 2007, p. 67). Selminha não vai até o hotel, mas sua irmã, Dália sim. Ela diz que morreria com o cunhado e pede para que ele confesse tudo para ela, ela não o julgaria como os outros. Arandir a expulsa e Aprígio entra no quarto. Há o confronto entre os dois e Aprígio insiste na confissão de Arandir, de que ele era amante do atropelado e o matou. Arandir nega e o último ato termina:

Aprígio: Você era o único homem que não podia casar com minha filha! O único!

Arandir: O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

Aprígio: De você! Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi teu nome a teu cadáver.

(RODRIGUES, 2007, p. 72-73).

Aprígio atira em Arandir e termina a peça dizendo seu nome.

Vê-se na peça a incrível solidão de Arandir que é morto, pouco a pouco, por cada um dos personagens que o abandonaram. Arandir não se arrepende em nenhum momento de seu ato que o torna, para si mesmo, um homem bom. Concede o último pedido de alguém prestes a morrer, e acompanha alguém no momento mais solitário da vida: a morte.

Sábato Magaldi (2004), em seu ensaio sobre o *Beijo no Asfalto*, relembra o importante texto de Mircea Eliade, *O mito do eterno retorno*, onde ele salienta o ciclo de morte e nascimento contido em vários textos de Nelson. Interessante em *O beijo no asfalto* é que apesar de Arandir querer o aborto de seu filho, é ele quem morre, e Selminha, não interrompendo a gravidez, gerará o novo ciclo de nascimento e morte.

O diálogo de Nelson aqui, como na maioria de suas peças, é nervoso e entremeado por pontos que, mais do que deixar o diálogo com naturalidade, criam uma dinâmica ágil para as réplicas, abrindo para as personagens e o público o campo de infindáveis sugestões. Todas as falas, essenciais, interligam-se, no sentido de construir a arquitetura dos quadros e, finalmente, da peça (MAGALDI, 2004, p. 144).

O psicanalista Hélio Pellegrino (1993), em seu texto *A obra e O beijo no asfalto*, também salienta o aspecto da linguagem nessa obra de Nelson Rodrigues. Lembra que a proeza semântica encontrada nessa peça veio da experiência literária de cronista diário em *A vida como ela é...*:

[...] o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia (PELLEGRINO, 1993, p. 365).

Para Pellegrino esse tipo de diálogo é o ponto alto da obra. O diálogo é tão importante e forte que:

Não existe, praticamente, necessidade de cenário. O diálogo é ação, a ação é diálogo, a linguagem e a trama se respiram mutuamente, numa organicidade inconsútil [...] a atmosfera da obra irrompe desde a primeira palavra, através do diálogo policetado, simultaneamente sólido e nervoso [...] (PELLEGRINO, 1993, p. 361).

Pellegrino também aborda o significado psicanalítico além do perceptível à primeira vista. O gesto de Arandir é ativamente homossexualizado por todos os personagens, fazendo transparecer assim o próprio homossexualismo de cada um deles. Na verdade atrás da homossexualidade de cada um se escondia o medo do nascimento e da morte. O autor explica as implicações do gesto de Arandir:

Arandir, ao beijar o agonizante, beijou a morte na boca, contaminou-se de morte, assumiu, simbolicamente, a finitude intransponível de cada ser humano [...] ninguém, nem ele próprio, conseguiu suportar sobre os ombros um fardo tão pesado (PELLEGRINO, 1993, p. 368).

Por isso a problematização do homossexualismo bem à vista. Os outros personagens lançaram mão da estratégia de rebaixar e aviltar o gesto de Arandir para esconderem seus próprios medos da morte.

2.2.1.1.1 A peça em tradução

The asphalt kiss foi a primeira peça de Nelson Rodrigues encenada nos Estados Unidos por uma companhia e diretores locais (antes disso Antunes Filho dirigiu *Nelson 2 Rodrigues* e Luiz Arthur Nunes dirigiu *A mulher sem pecado*, mas em ambos os casos as peças foram levadas do Brasil para os Estados Unidos e não foram produzidas lá). A peça foi encenada em 2005 pelo grupo nova-iorquino Lord Strange Co. Em seu website⁴³ eles falam sobre o tipo de teatro que fazem:

The Lord Strange Co. is dedicated to producing original theater in the New York City area with a core group of talented writers, actors, directors and designers. We seek to create an ensemble that is collaborative and yet mindful of traditional theater roles. In its short history, the Lord Strange Company has produced high-caliber theater typical of much larger companies. In its busy first five seasons LSC has produced two festivals of one-acts, three entries in the Samuel French Short Play festival, Chekhov's Rifle at The Greenwich Street Theater and the U. S. debut of Nelson Rodrigues' *The Asphalt Kiss* at 59E59 Theaters⁴⁴ (LORD STRANGE CO, 2009).

O interesse do grupo por autores consagrados de outros países além dos Estados Unidos fez com que produzisse em 2007 o *Nelson Rodrigues Festival and Symposium*, que incluía um simpósio sobre a obra de Nelson, a estreia de *The asphalt kiss*, a exibição do filme *Toda nudez será castigada* e a leitura de algumas peças de Nelson encenadas por três diferentes companhias nova-iorquinas. Isso demonstra a tentativa do grupo de explorar mais profundamente o universo de Nelson Rodrigues e de oferecer várias visões de sua obra.

⁴³ Site da Companhia: <http://www.lordstrange.org>.

⁴⁴ A Lord Strange Co. se dedica a produzir teatro original na área de Nova Iorque com um talentoso grupo central de escritores, atores, diretores e *designers*. Procuramos criar um coletivo que é colaborativo sem se esquecer de papéis tradicionais do teatro. Em sua curta história, a Lord Strange Company produziu teatro de alta qualidade típico de companhias muito maiores. Nas primeiras ocupadas cinco temporadas, a companhia produziu dois festivais de um ato, participou três vezes no Festival de peças curtas Samuel French, e com a peça *Chekhov's Rifle* no Greenwich Street Theater e na estreia americana de Nelson Rodrigues com *O beijo no asfalto* nos teatros da 59E59 (tradução nossa).

Por meio do processo colaborativo entre diretores, tradutor, iluminadores e atores, a peça *The asphalt kiss* foi montada em 2005, apresentando mais uma vez Nelson Rodrigues para o público americano. A peça foi bem recebida pela crítica e público recebendo comentários do *New York Times* com relação à dualidade provocada por Nelson Rodrigues: ou o público ama o autor ou o odeia. A diretora Sarah Cameron Sunde manteve o contexto cultural do Rio de Janeiro e utilizou figurino da época em que a peça foi escrita, anos 60. O cenário é sempre o mesmo, não realista, com escadas e pilares onde a cada nova cena a luz de cores azul, vermelha e amarela dá a dramaticidade, criando sombras num estilo de filme *noir*. Note a luz utilizada no espetáculo nas fotos abaixo.

Fig. 01: *The asphalt kiss*: os personagens Aruba, Cunha e Amado Ribeiro vestindo roupas no estilo gangster.
Fonte: Dressel e Helpert (2005).

Fig. 02: *The asphalt kiss*: a personagem Selminha é interrogada.
Fonte: Dressel e Helpert (2005).

Fig. 03: *The asphalt kiss*: a viúva é interrogada.
Fonte: Dressel e Helpert (2005).

A tradução do texto coube a Alex Ladd. Este texto foi incluído em um livro lançado na FLIP (Festa Literária Internacional de Parati) em 2007, na qual Nelson Rodrigues foi o homenageado. Trata-se de uma edição trilingue (português, francês e inglês) de *O beijo no asfalto*, que traz a tradução em francês feita por Ângela Leite Lopes, a tradução em inglês feita por Alex Ladd e a versão em português utilizada para a montagem de 1961 com direção de Fernando Torres. Na montagem de Torres, o diretor incluiu alguns personagens: uma prostituta e colegas de trabalho. Já na tradução para o inglês, Alex Ladd se baseou na versão inicial escrita por Nelson em 1960. A peça tem 3 atos: “a carioca tragedy in 3 acts.” O tradutor, Alex

Ladd escolheu manter as pausas e a pontuação do original. Todas as rubricas são traduzidas. As gírias e o tom extremamente coloquial são traduzidos por equivalentes na língua inglesa. Por exemplo:

Texto-fonte	Tradução
Cunha: Arubinha, olha. Você vai dizer a esse moleque!	Cunha: Aruba baby, listen. You're going to tell that bastard!
[...]	[...]
Cunha: Me espinafra pelo jornal. E agora tem a coragem!	Cunha: You made a lummo out of me in print, and then you have the balls...!
(RODRIGUES, 2007, p. 15).	(RODRIGUES, 2007, p. 149).

A frase “me espinafra” é traduzida por “you made a lummo out of me”. O substantivo “lummo” é descrito no dicionário *Macmillan* (2002) como sendo um substantivo de uso informal: “someone who is big and stupid”. A frase “tem a coragem” é traduzida por “you have the balls”. O substantivo “balls” em inglês é um sinônimo chulo para “testículos” e também descreve alguém confiante em si mesmo. No dicionário *Macmillan* (2002) a entrada para “balls” é descrita como um substantivo “impolite”. A tradução do trecho acima então fica bem adequada para a linguagem bastante informal de um policial.

Outros exemplos da linguagem informal que se dá especialmente entre o policial Cunha e o jornalista Amado Ribeiro são:

Texto-fonte	Tradução
Amado: Ó Cunha, sossega! O que é que há?	Amado: Come on, Cunha. Cool it! Give it a rest.
[...]	[...]
Cunha: (<i>triumfante</i>) - Um tapa. Ela abortou, não sei por quê. Azar. Agora o que não admito. Não admito, fica sabendo. Que eu seja esculachado, que eu receba um esculacho por causa de um moleque, de um patife como você! Patife!	Cunha: (<i>triumphantly</i>) - A slap. Beats me why she miscarried. Tough luck. But what I won't stand for, you hear me?! Is that I get chewed out, chewed out because of a conniver like you! A conniver! A stinking rat like you!
(RODRIGUES, 2007, p. 16).	(RODRIGUES, 2007, p. 150).
Amado: Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: - eu vou vender jornal pra burro!	Amado: Don't interrupt. This story just might be your salvation. And listen: It's also going to sell a shitload of papers.
(RODRIGUES, 2007, p. 18).	(RODRIGUES, 2007, p. 152).

O tradutor consegue dar conta da informalidade da língua portuguesa traduzida para a língua inglesa. No primeiro trecho a fala de Amado, “sossega”, é traduzida pelo informal termo “cool it”, descrito pelo dicionário *Macmillan* (2002) como: “spoken, used for telling someone to become less angry or excited”, expressão muito apropriada para a tradução de “sossega”. No segundo trecho Cunha fala que foi “esculachado” por Amado. O termo é apropriadamente traduzido por “chew out” que o dicionário *Macmillan* (2002) descreve como um *phrasal verb* usado especialmente nos Estados Unidos com a seguinte definição: “to speak angrily to someone because they have done something wrong”. O uso desse *phrasal verb* para a tradução do verbo “esculachar” torna a frase coloquial e informal. No terceiro trecho, quando Amado diz que “vai vender jornal pra burro”, o trecho é traduzido por “sell a shitload of papers”. “Pra burro foi substituído por “shitload” que é um sinônimo de “a lot”, mas é um termo classificado pelo dicionário *Macmillan* (2002) como “impolite”. Mais uma vez o tradutor procura termos chulos que cabem bem no linguajar dos personagens.

O diálogo entrecortado por frases quase sem sentido é mantido na tradução. Esta é uma importante característica da linguagem dos personagens rodriguianos, eles não terminam de dizer o que desejam, e muitas vezes as frases não se conectam:

Texto-fonte	Tradução
Aprígio: (<i>angustiado</i>) - Outro dia... Prometo. Outro dia.	Aprígio: (<i>anguished</i>) - Some other day. I promise. Some other day.
Selminha: Não senhor.	Selminha: No, sir.
Aprígio: (<i>querendo vender rapidamente seu peixe</i>) - Teu marido. Escuta. Eu estive com teu marido na Caixa Econômica. Teu marido mandou avisar. (<i>Dália entra. Adolescente cuja graça leve parece esconder uma alma profunda</i>).	Aprígio: (<i>in a hurry</i>) - Your husband. Look. I was just with your husband at the bank. He asked me to tell you. (<i>Enter Dália. She's a teenager, whose grace belies a restless soul</i>).
Dália: Papai.	Dália: Daddy.
Aprígio: Coração! (<i>Dália lança-se nos braços do pai</i>).	Aprígio: Sweetie! (<i>Dalia rushes into her father's arms</i>).
(RODRIGUES, 2007, p. 19).	(RODRIGUES, 2007, p. 153).

A questão dos diálogos e da pontuação é um ponto marcante tanto na versão original quanto na tradução realizada por Ladd. Encontramos algumas informações na contracapa do livro com a versão original e as traduções de *O beijo no asfalto*. Cassiano Elek Machado (2007) comenta sobre a tradução de Ladd:

A versão de Alex Ladd mantém cuidadosamente a pontuação original da peça, o que possibilita ao leitor acompanhar o texto em seu ritmo peculiar, sem deturpações do estilo inconfundível de Nelson Rodrigues.

Na tradução de outra obra, *Pornographic Angel*, Ladd escreve uma nota na qual afirma acreditar na possibilidade de Nelson Rodrigues ser traduzido e vê muitas similaridades entre dramaturgos norte-americanos e Rodrigues. Ele escreve que seu desejo é transmitir a originalidade de Nelson por meio de sua tradução (LADD, 2007, p. i, ii).

Conforme os comentários de especialistas como Magaldi (2000, 2004) e Pellegrino (1993), citados neste capítulo, os diálogos de Nelson têm uma especificidade em termos de ritmo e pausas, especialmente nessa peça. Provavelmente Alex Ladd tinha isso em mente ao tentar manter as pausas e, assim, o ritmo de texto. Parece também haver um discurso positivo de fidelidade ao original, certa devoção ao grande autor.

No primeiro ato há algumas marcas da cultura brasileira no texto, indicando lugares no Rio de Janeiro. Isso ocorre nos diálogos e também nas rubricas. No exemplo acima citado, a Caixa Econômica é traduzida por “banco”. Mas na maioria dos casos essas referências são mantidas, por exemplo:

[...] *a police station, near Bandeira Square*⁴⁵[...]
(RODRIGUES, 2007, p. 149).

Amado: [...] You're the dumbest police sergeant in Rio de Janeiro.
[...]

Amado: Listen to me: A man just got run over in Bandeira Square⁴⁶.
(RODRIGUES, 2007, p. 151).

⁴⁵ *Distrito policial correspondente à Praça da Bandeira* (RODRIGUES, 2007, P. 15)

⁴⁶ AMADO: [...] Você é o delegado mais burro do Rio de Janeiro.

[...]

AMADO: Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. [...] (RODRIGUES, 2007, P. 17)

*Selminha's house in Grajaú*⁴⁷ [...]

(RODRIGUES, 2007, p. 152).

E ao chegarmos ao segundo ato encontramos o diálogo:

Dona Matilde: On the front page!

[...]

Dália: *The Última Hora**!⁴⁸

(RODRIGUES, 2007, p. 168).

Quando o jornal *Última Hora* é citado por Dália, há uma referência no final da página, em português, que diz:

Na versão original da montagem norte-americana, o tradutor e a diretora decidiram que a peça “ocuparia um espaço e tempo eterno” e que, portanto, palavras estrangeiras deveriam ser evitadas. Em consequência, optaram por adaptar o nome do jornal *Última Hora*, substituindo-o por *The Daily Post*. (N.E.) (RODRIGUES, 2007, p. 168).

Apesar disso, essa escolha parece não afetar a citação do Rio de Janeiro, da Praça da Bandeira, e dos nomes tão fincados no tempo e espaço como: Arandir, Selminha, Dália, Cunha, Amado, Aprígio e uma citação a Samuel Wainer (fundador do jornal *Última Hora*). Não são apenas nomes dos personagens, o público ouviu esses nomes constantemente durante a peça, já que nos diálogos eles aparecem muitas vezes. No terceiro ato, durante o interrogatório de Selminha por Cunha e Amado, ela é “Dona Selminha”:

Amado: Dona Selminha, please!⁴⁹

(RODRIGUES, 2007, p. 187).

Parece haver uma inconsistência no argumento de a peça ocupar um lugar e tempo eternos “apagando” a referência ao jornal *Última Hora*, mas mantendo os

⁴⁷ *Casa de Selminha no Grajaú* [...] (RODRIGUES, 2007, P. 18)

⁴⁸ D. Matilde: Primeira página!

[...]

Dália: *Última Hora*! (RODRIGUES, 2007, P. 34)

⁴⁹ AMADO: D. Selminha, com licença! (RODRIGUES, 2007, P. 53)

nomes em português e as referências ao Rio de Janeiro. O efeito geral da peça acaba sendo a ênfase de aspectos bem brasileiros. Além disso, a tradução e a montagem se mostram bem próximas da peça em português.

Assim, podemos concluir que essa companhia, na primeira montagem de uma peça de Nelson em inglês por uma companhia americana, esforçou-se para não se distanciar muito do que se considera rodriguiano em termos de diálogos, ritmos e registros de fala, ambientação e caracterização dos personagens. Talvez por esse esforço em se manter tão perto do texto fonte, Claudia Tatinge Nascimento (2010-2011) tem a opinião de que a encenação de Sunde foi “previsível”. Phoebe Hoban (2005), crítica de teatro do *The New York Times*, na estreia da peça de Sunde, não fez nenhum comentário sobre a tradução, ela elogiou a luz e o cenário que, para ela, serviram para o material surrealista da peça e escreveu que “The strange intensity of the play, and its consciously stilted dialogue and acting, will not be to everyone's taste [...]”⁵⁰, mas que a peça é uma amostra intrigante da originalidade de Rodrigues. Também podemos notar pelas fotos do espetáculo, que as imagens criadas pelo uso do cenário, luzes e figurino, relembram filmes de gangsters americanos dos anos 50. Parece então ter havido uma aculturação desses elementos ao contexto americano ao mesmo tempo em que houve a preocupação de gerar um texto que reproduzisse o texto-fonte.

2.2.2 Cultura sem fronteiras com o StoneCrabs

Com a entrevista feita com Franko Figueiredo do StoneCrabs e com algumas das resenhas sobre suas montagens podemos construir um quadro das peças montadas pelo grupo e do impacto causado por elas.

Primeiramente podemos pensar nas agências patrocinadoras para que essas montagens aconteçam. Franko Figueiredo (2010)⁵¹ explica como procedeu para que a primeira montagem de Nelson Rodrigues pudesse ser realizada.

In 2005, I was given a book of translations commissioned by the Cultural Department in Brasília, and in a conference where I met the

⁵⁰ A estranha intensidade da peça, e seu diálogo e atuação propositalmente afetados, não agradará a todos [...] (tradução nossa).

⁵¹ Em entrevista concedida à autora, em 01 de novembro de 2006, via e-mail.

Cultural Attaché of the time I was invited to present a project to the Brazilian Embassy. At that time, the cultural sector at the Embassy of Brazil in London was very supportive of theatre makers. I created our ORIGINS Festival as a way of presenting the work of Rodrigues in the UK (Surprisingly, it was never done in the UK before) and we were the first company to have ever presented Rodrigues on the British Stage – we received much critical acclaim. Rodrigues's characters and stories have a very strong humanistic message, many have a Greek feel in their tragic plots (i.e. *Our Lady of The Drowned*) and others carry a strong latin feel which is compared to Lorca (i.e. *Doroteia*). Their absurdity and heightened dramaticity allow the audience to fully engage with the story and the characters without having to be pinned to a culture⁵².

O próprio Franko Figueiredo (2010) descreve as montagens de *Waltz #6* e *Lady of the drowned*:

When I was working in “Waltz # 6” I am more of an “Author” – so I used a lot of my previous background in Noh and Butoh and the Theatre of Death of Tadeusz Kantor [...] the actress playing Sonia, was lying naked centre stage covered by white lilies – her body covered with white noh make up – as the audience arrived a remix version of Chopin’s Waltz #6 is being played and they are unaware of the girl lying underneath all the flowers. As the show starts the girl comes out of the lilies, in a choreographed piece of Butoh dance until she finds the dress, specially constructed for the show by my Designer Lu Firth and so on [...]. To me it was essential to recreate a poetic world beyond our normal reality – where the living and the dead could co-exist. The piano in question, was a broken grand piano, its lid sitting on one side of the stage, the rest of it, its keyboard sitting centre stage with the chords being stretched to the skies where more lilies rested over. With “Our Lady of The Drowned” we utilised a very simple set, plain 1940s chairs, and a corridor made of perplex glass and projection [...] again we needed to recreate the obsessive nature of Moema and how it affected all her family and the characters

⁵² Em 2005, eu recebi um livro com traduções comissionado pelo Departamento Cultural em Brasília, e em uma conferência onde eu conheci o diplomata da época e ele me convidou para apresentar um projeto para a embaixada brasileira. Naquela época, o setor cultural da embaixada do Brasil em Londres era bastante apoiador dos que trabalhavam no teatro. Eu criei o festival ORIGENS como uma forma de apresentar o trabalho de Rodrigues no Reino Unido (surpreendentemente nunca tinha sido feito no Reino Unido) e nós fomos a primeira companhia a apresentar Rodrigues no palco britânico – recebemos muitos elogios da crítica. Os personagens de Rodrigues e suas histórias tem uma forte mensagem humanística, muitas têm algo de tragédia grega no roteiro (por exemplo, *Senhora dos afogados*) e outros que carregam um forte sentimento latino que pode ser comparado a Lorca (por exemplo, *Dorotéia*). O absurdo e a alta dramaticidade permite que o público se envolva completamente na história e com os personagens sem estarem presos a um contexto cultural (tradução nossa).

in the play. If we are working on a text, we view it as a piece of canvas, we need to put our 'mark' on it as we tell the story, our audiences very much understand and expect that to happen – we are carried out by a very strong sense of aesthetics and visuals which we feel are necessary to present a particular story on the stage⁵³.

Em sua resenha no *Newshopper*, Paul Revel (2007) comenta sobre a tradução de *Lady of the drowned*. O autor escreve que, com exceção de alguns raros momentos em que a tradução parece um pouco truncada, o texto é excepcional. Ainda comenta que muitas vezes as falas são tão poéticas e de uma beleza tão crua que o espectador se distrai da narrativa. O jornal *Kentish Times* de 2005 (ROLLER-COASTER, 2005), época em que *Waltz #6* foi aos palcos, comenta algo interessante sobre a tentativa de introduzir Nelson Rodrigues em outros países ao relatar que embora seja sempre lembrado por sua grandeza e popularidade em seu próprio país, Nelson ainda assim não conseguiu ter sua imagem e popularidade estabelecidas nos Estados Unidos e também continua totalmente obscuro na Inglaterra e na Europa. No entanto, Revel (2007) prevê que essa situação pode mudar com a iniciativa do grupo StoneCrabs que montou pela primeira vez Nelson na Inglaterra com *Waltz #6*. Baseada na tradução de Joffre Rodrigues, a peça sofreu adaptações, e é assim classificada como uma adaptação. Esta montagem inclui recursos que o jornalista chama de teatro experimental, por gerar impacto artístico que honra as dimensões de Nelson Rodrigues ao colocar um piano quebrado em cena, dançar butô e fazer mímica, além de um *remix* da peça de Chopin.

Franko Figueiredo reconhece as dificuldades para a realização do teatro

⁵³ Quando eu estava trabalhando em Valsa n. 6 eu era mais um autor – então eu usei muito da minha experiência anterior em *Nô* e *Butô* e teatro da morte de Tadeusz Kantor [...] a atriz que representava Sonia, estava deitada nua no meio do palco coberta por lírios brancos – seu corpo coberto por maquiagem branca. *Nô* – enquanto o público entrava uma versão remixada da valsa n. 6 de Chopin era tocada, e eles não percebiam que havia uma garota embaixo das flores. Quando a apresentação começava a garota saía debaixo dos lírios e dançava uma coreografia de dança Butô até que ela encontrasse o vestido, especialmente feito para a peça pelo meu designer Lu Firth e assim em diante [...] Para mim foi essencial recriar um mundo poético além da nossa realidade normal – onde os vivos e os mortos pudessem coexistir. O piano em questão era um enorme piano de cauda quebrado, a tampa de um lado do palco, e o resto dele, as teclas ficavam no meio do palco com as cordas sendo esticadas e com lírios sobre elas. Em *Senhora dos afogados*, nós usamos um cenário bem simples, cadeiras dos anos 40, e um corredor feito de vidro e projeções [...] de novo precisamos recriar a natureza obsessiva de Moema e como isso afetou sua família e os personagens da peça. Se estivermos trabalhando em um texto, nós o vemos como uma tela, precisamos colocar nossa marca nela enquanto contamos a história, nosso público entende e espera isso – somos levados por um forte senso estético e visual que sentimos ser necessários para apresentar uma história no palco cultural (tradução nossa).

brasileiro na Inglaterra e atribui a dificuldade a dois fatores: primeiro a pequena quantidade de textos de teatro brasileiro contemporâneo que estão disponíveis em tradução, e que, quando são traduzidos, em geral têm uma característica de tradução acadêmica mais preocupada com a literalidade do texto do que com a teatralidade. E segundo, a falta de patrocínio para o teatro brasileiro, especialmente em se tratando de companhias pequenas. Ele diz:

The Brazilian Government (Embassy and the Brazilian Cultural Sector) only concerns itself with promoting Brazilian Classical and Popular Music and Dance Pieces from big companies' such as Deborah Colker - and this happens pretty much in every country outside Brazil. If it wasn't for small companies and directors like myself, the work of Nelson Rodrigues, Leilah Assunção, Plínio Marcos, Antonio Bivar and others would have not been performed abroad (FIGUEIREDO, 2009)⁵⁴.

Isso demonstra como o teatro brasileiro é de fato periférico em relação aos países europeus. Apenas em 2005, em um período em que a embaixada brasileira na Inglaterra deu um maior incentivo às montagens de peças brasileiras lá, o StoneCrabs montou pela primeira vez Nelson Rodrigues em território inglês. Os números das apresentações e público podem parecer modestos se comparados aos do Brasil, onde Nelson é montado, revisitado e adaptado incansavelmente. Mas são razoáveis e até significativos se considerarmos os fatores acima mencionados e o curto período desde que foi iniciado por lá. Por exemplo, os números do StoneCrabs são: *Waltz #6*, em 2005 teve 24 apresentações com 1.920 presentes; *Our Lady of the drowned*, em 2006 teve 32 apresentações com público de 2.122 pessoas; *All nudity shall be punished*, em 2008 foi apresentada 24 vezes com audiência de 1.320 pessoas; *Alzira power*, de Antonio Bivar, em 2006 teve 3 apresentações para 467 pessoas; *Razor in the flesh*, de Plínio Marcos, em 2006, com 3 apresentações para 452 pessoas e *After Doroteia*, em 2009 com 5 apresentações para 330 pessoas. Os textos foram traduzidos por Franko Figueiredo, brasileiro que vive na Inglaterra, diretor e dramaturgo que também estudou Tradução, Interpretação e Linguística, de

⁵⁴ O governo brasileiro (embaixada e setor cultural brasileiro) só se preocupa em promover música popular e clássica e espetáculos de dança de grandes companhias como a de Deborah Colker – e isso acontece em todos os países fora do Brasil. Se não fosse por companhias pequenas e diretores como eu, o trabalho de Nelson Rodrigues, Leilah Assunção, Plínio Marcos, Antonio Bivar e outros nunca teriam sido apresentados no exterior (tradução nossa).

modo que ele conhece as dificuldades e desafios da tradução teatral e está mais apto a resolvê-las, sendo ele mesmo o diretor dos textos que traduz. Para ele, ao se traduzir um texto de teatro, é mais importante a história que está sendo contada do que o significado textual literal. Então, o objetivo seria a transferência de significado sem, no entanto, perder a tensão, ritmo e dramaticidade criada pelo dramaturgo. Claro que a visão do diretor vai afetar diretamente algumas escolhas significativas na tradução, como, por exemplo, se será uma tradução culturalmente próxima ou distante de seu original. Franko cita *Our lady of the drowned* que foi traduzida para inglês americano por Joffre Rodrigues, e teve de ser adaptada para sua montagem inglesa com gírias e expressões próprias dali. Ele acredita que peças “fortes” podem sobreviver sem seu contexto cultural. E que esse contexto cultural é mais importante para aqueles que fazem parte daquela cultura do que para os que não fazem. Estes últimos se concentrariam mais na história do que nos aspectos culturais, que seriam apenas algo a mais dentro da peça, não o aspecto principal, e esse fato não os impediria de apreciar a peça. Uma de suas montagens já citadas anteriormente, *Waltz #6*, parece promover muito mais uma integração de várias culturas e linguagens teatrais do que a representação da cultura brasileira. A preocupação estética e visual tem lugar privilegiado, com ênfase em deixar nas peças a marca do grupo sem necessariamente ressaltar questões culturais brasileiras ou inglesas.

2.2.2.1 Análise de *Valsa n.º 6* e *Waltz #6*

A peça em dois atos *Valsa n.º 6* faz parte das peças psicológicas e estreou em 1951 no Teatro Serrador no Rio de Janeiro. Nelson Rodrigues escreveu o monólogo especialmente para sua irmã, Dulce Rodrigues, estreiar como atriz no teatro. Além disso, aproveitou os benefícios de uma montagem de cenário simples e os menores custos de uma peça contando com um só ator. O autor teve a ideia do título e da inclusão da música ao assistir o filme *À noite sonhamos* onde havia o fundo musical de Chopin.

A peça conta a história de Sônia, uma menina que foi assassinada e alterna alucinação e memória, tentando resgatar seu passado, seu assassinato, os momentos em família e as transformações em sua vida. Em cena, o plano da alucinação e memória se alternam e se misturam enquanto a personagem recorda

quem é. Sônia dá vida a vários personagens pertencentes a seu universo — o médico, vizinhas, o pai, a mãe — por meio de mudanças na atuação e na voz indicadas pelas rubricas. Quase que a cada frase há uma nova indicação de rubrica exigindo da atriz uma flexibilidade extrema. A transição da infância para a adolescência se evidencia na confusão mental mostrada no palco. O monólogo começa com a menina gritando por Sônia, “quem é Sônia?... onde está Sônia?” Nesse momento, ela “encarna” vários papéis, por exemplo, o de pai e mãe preocupados com sua saúde mental, o de médico da família e o de homem casado e com filhos chamado Paulo, o homem de quem Sônia foi amante e que depois a mata. Ela procura se lembrar quem é Sônia e declara a dualidade de seu sentimento por Paulo; ela o adora mas quer matá-lo. O momento de transição (a mudança de menina para mulher, sua percepção de mudança de vida para morte) é caracterizado pelo medo da loucura. Tanto Sônia quanto os pais dela consideram a possibilidade da loucura e a negam. Mas as rubricas fazem com que a constante mudança na interpretação da atriz mostre justamente que ela está louca. A mudança brusca de menina dócil para violenta e agressiva, de uma frase para outra, evidencia o discurso de negação da loucura da personagem:

(Corre, ágil, para a boca de cena. Atitude polêmica.) - Mas eu não estou louca! *(Já cordial.)* Evidente, natural!... Até, pelo contrário, sempre tive medo de gente doida!

(Amável e informativa, para a platéia.) Na minha família – graças a Deus – nunca houve caso de loucura...

(Grita, exaltante) – Parente doido, não tenho!

(Sem exaltação, humilde e ingênua.) – Só não sei o que estou fazendo aqui...

(Olhando em torno.) Nem sei que lugar é este...

(Recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos.) – Tem gente me olhando!

[...]

(Frívola.) – Mamãe está chorando... Papai, ao lado, nervosíssimo!

(Novamente apavorada.) – Mas o que aconteceu, ora essa?

(Frívola.) – Doutor Junqueira diz...

(Imitação de velho.) – Desequilíbrio mental – he! He! Desequilíbrio mental!

(Novo pavor.) – De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu!

(Numa revolta.) – Não quero ser a primeira doida da família!

(RODRIGUES, 1993, p. 397-399).

A transição de Sônia de menina para mulher também surge no medo da possível operação das amídalas, “símbolo de um complexo de castração e terror da experiência sexual”, na culpa de faltar à missa, na vergonha de ver os móveis descobertos como se fossem seu próprio corpo (MAGALDI, 2004, p. 31). No momento final de lucidez, a menina funde-se com Sônia, seu verdadeiro eu. No palco fica o piano branco onde a menina morta às vezes toca a *Valsa n.º 6* e, às vezes bate as mãos com força nas teclas do piano. Ao mesmo tempo que a *Valsa n.º 6* traz lembranças da época em que ela tocava belamente o piano e era admirada por isso, a música também remete ao momento de seu assassinato. Por isso a relação da personagem com o piano é um misto de atração e repulsa. Atração demonstrada nos momentos em que ela toca a valsa como um gesto impensado e repulsa quando se recusa a tocar, mas sente que seus dedos só conseguem tocar a mesma valsa. Nesses momentos de ódio ela “ataca” o piano com violência.

2.2.2.1.1 A peça em tradução

A estreia do dramaturgo Nelson Rodrigues nos palcos londrinos aconteceu com a montagem da companhia inglesa StoneCrabs em 2005 com *Waltz #6*. A peça teve tradução e adaptação de Franko Figueiredo, o diretor e criador da companhia, e estreou no Greenwich Playhouse em 28 de junho de 2005 e teve 24 apresentações com 1.920 presentes. A tradução, bem próxima do texto original, contém alguns trechos em português. Sua montagem da *Valsa n.º 6* não foi uma montagem tradicional como já era esperado da companhia, que geralmente mescla características teatrais de diferentes partes do mundo. No caso desta montagem eles incluíram dança butô⁵⁵, maquiagem de teatro Nô⁵⁶ e música eletrônica. Ana Paula Cassattari (2005) explica sobre o butô:

⁵⁵ O Butô, criado por Kazuo Ohno num processo de colaboração intensa com Tatsumi Hijikata, nasceu na virada da década de 50 para 60, no Japão do pós-guerra fragmentado pela derrota e tomado pela consciência de que a verdadeira arte era a desenvolvida no ocidente. A dança é não só uma grande ruptura com as formas tradicionais de teatro e dança japoneses, como também uma negação contundente da influência da cultura ocidental, principalmente da americana, que na época era considerada “vitoriosa” (CASSATTARI, 2005).

⁵⁶ Teatro Nô: Uma das manifestações teatrais mais antigas do Japão, nô significa a arte de exhibir talento. Possui em Zeami Motokiyo (1363-1443) o codificador maior dessa arte. Com sete séculos de história, o gênero conserva uma estética cênica rigorosa, que busca o máximo de significação com o mínimo de expressão. Com um repertório de aproximadamente 250 peças, o universo nô é

"Bu" significa dança, e "toh", passo. Butô combina dança e teatro, em espetáculos centrados em temas como o nascimento, a sexualidade, o inconsciente, a morte, o grotesco. O corpo é esvaziado de referências culturais e se entrega a todo tipo de metamorfose.

O dramaturgo e diretor Antunes Filho (apud CASSATTARI, 2005) acrescenta dizendo que:

O Butô vem da morte. Ele jamais existiria se não fosse a bomba atômica. É uma espécie de manifestação escatológica. E se Hijikata revela a escatologia de maneira yang terrível, masculina, Kazuo Ohno nos oferece esse mesmo universo de maneira yin maternal, pleno de amor e esperança. Ele trabalha com o corpo morto, murcho, com o qual seguem os impulsos e instintos da alma. Permite, portanto, que a memória chegue sem produzir estereótipos, clichês que vêm da parte emocional, e não dos arquétipos da mente.

A escolha do butô para iniciar a peça faz então muito sentido com o universo de morte e sexualidade contidos na peça de Nelson. Ele não chegou a conhecer o butô porque este ainda não havia sido popularizado pelo mundo, mas provavelmente teria concordado que o universo de seu criador e maior divulgador, Kazuo Ohno, tem muito a ver com o universo dramaturgico rodriguiano.

A maquiagem de teatro japonês Nô utiliza tinta branca e seus personagens são fantasmagóricos. As máscaras utilizadas por um dos personagens no teatro tradicional apresentam feições fortes que mudam drasticamente de acordo com a luz que incide nela. A personagem de Sônia, apesar de não usar a máscara, tem maquiagem que se assemelha bastante à máscara Nô, com fortes sobrancelhas pretas curvadas, rosto, braços e pescoço branquíssimos e batom vermelho. Coincidência ou não, um dos tipos do teatro Nô são mulheres loucas que sentem medo de espíritos.

habitado por deuses, guerreiros e mulheres enlouquecidas, às voltas com os mistérios do espírito. O foco da narrativa se encontra no protagonista (shite), o único que porta a máscara. Este é geralmente um espírito errante que exprime, de forma lírica, a nostalgia dos tempos passados. O coadjuvante (waki), geralmente um monge, não interfere no curso da ação, apenas é revelador da essência do shite. Um coro e quatro instrumentos auxiliam na condução da trama, que se soluciona através da dança. Esse coro, vale destacar, possui uma função dramática decisiva, conduzindo a narrativa (JAPAN FOUNDATION SÃO PAULO, 2006).

Fig. 3: *Waltz #6*: Note a maquiagem branca da atriz inspirada no teatro Nô.
Fonte: Marian Alonso (2005).

Em momento algum a personagem na versão dos StoneCrabs toca a *Valsa n.º 6* de Chopin porque, nesta montagem, o piano branco indicado na rubrica está quebrado. A primeira cena começa com a personagem Sônia nua, deitada no palco com lírios brancos espalhados pelo chão e em cima de seu corpo. O piano branco quebrado fica ao fundo com as cordas quebradas apontando para o céu e a cauda dele fica no lado esquerdo, onde por vezes a atriz senta. Uma versão remixada de Chopin toca enquanto o público se acomoda. A personagem então se levanta, veste-se e faz uma coreografia de dança butô.

Fig. 4: *Waltz #6*: Cenário do StoneCrabs com piano quebrado e lírios no palco.
Fonte: Marian Alonso (2005).

Fig. 5: *Waltz #6*: Início da peça quando a atriz está nua e coberta por lírios.
Fonte: Marian Alonso (2005).

Uma mudança ocorrida nessa montagem é que algumas passagens nas quais a própria personagem fala no texto original são substituídas por gravações com vozes de outras atrizes. Além disso, a gravação da *Valsa n.º 6* remixada é introduzida diversas vezes entre as falas da personagem. No *script* cedido por Franko, verificamos que, enquanto o texto em português contém praticamente uma rubrica para cada fala/frase da personagem — e muitas vezes essas falas são a lembrança do médico Junqueira, da mãe e do pai de Sônia e do coro⁵⁷, o texto em inglês se compõe de grandes blocos de texto, sem formatação no estilo de diálogos e praticamente sem rubricas. O entendimento da peça depende então do reconhecimento, pelo espectador, de tais personagens que são todos interpretados pela mesma atriz/personagem que se encontra em estado que se alterna entre memória, alucinação e negação. Na tradução de Franko há somente a primeira

⁵⁷ O coro, desde o teatro grego, designa um grupo de atores ou cantores que tomam a palavra coletivamente. O coro sofreu diversas mudanças com o decorrer do tempo. Ele pode ser usado para separar os atos, para expressar o pensamento de uma comunidade, para contestar, para antecipar a ação, para apresentar os personagens ou situações. O coro está constantemente presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues, por exemplo, em *Anjo Negro*, pretas descalças iniciam os atos comentando os acontecimentos e antecipando desenlaces futuros. Em *Senhora dos afogados*, os vizinhos fazem o papel de coro grego ao darem opiniões sobre os conflitos ou dando importantes informações para o desenrolar da trama (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 99-101).

rubrica sobre o cenário e a personagem. Os dois atos são condensados em um. Os grandes blocos são entrecortados pelos *tracks* de gravação com partes do que seriam as falas da personagem ditas por outras vozes, gravações com as vozes de outras atrizes da companhia. Os *tracks* então, no caso da versão do StoneCrabs, têm uma função de coro muito mais forte no que no original de Nelson. O recurso funciona, porque o diretor escolhe justamente as falas que seriam de outros personagens e não de Sônia, ficando assim mais claro seu estado de alucinação, no qual relembra e interpreta os personagens de sua convivência quando viva. Por exemplo:

Texto-fonte	Tradução
(fazendo coro para si mesma) – Chamem a assistência! Médico! Assistência! Doutor Junqueira! Nossa Mãe! Doutor Junqueira vem já! Evém! Evém! (RODRIGUES, 1993, p. 400).	TRACK 2 Call an ambulance Doctor! Ambulance! Doctor Junqueira! Mother of God! Dr. Junqueira, come right away! (FIGUEIREDO, 2005, p. 2).

No exemplo acima, a atriz faz o papel da mãe de Sônia chamando pela ambulância e pelo médico. Na versão inglesa, o *track 2*, gravado com voz de outra atriz, faz o coro. Outro exemplo:

Texto-fonte	Tradução
(Frívola.) - ...tem um caso... (Deixa cair a bomba.) - ... com um homem casado! (Pausa.) – Que tal? (Cochichos escandalizados.) – O quê? E Sônia? Virgem! Nossa Mãe! Que blasfêmia! (RODRIGUES, 1993, p. 418-419).	TRACK 8 An affair? With a married man! What? Sonia? By the Holy Virgin! Mother of God! What a blasphemy! (FIGUEIREDO, 2005, p. 7).

No exemplo acima, enquanto na versão em português a atriz interpreta diferentes pessoas com uma rubrica para cada frase, a versão em inglês traz o *track* com a gravação com o coro fazendo julgamento da situação de Sônia.

O primeiro momento em que palavras em português aparecem é quando, num momento em que recorda o passado, Dr. Junqueira chega na casa, e a mãe de Sônia pede que ele a ajude.

(*Imita os dois.*) – Minha filha está morrendo, doutor!
 Calma no Brasil!
 Salve minha filha! Pelo amor de Deus, salve!

(FIGUEIREDO, 2005, p. 3).

Em uma edição de Literatura comentada de Nelson Rodrigues encontramos uma nota quanto à frase “Calma no Brasil!”. Diz: “expressão muito usada no país até o final da década de 50” (MARTINS, 1981, p. 57). A fala acima, na verdade, é um diálogo entre a mãe, que implora pelo salvamento da filha, e o médico, que pede calma a ela, usando uma expressão bastante típica da época. A tradução usa a mesma frase em português, seguida de uma frase correspondente em inglês, acréscimo que explica a expressão estrangeira, evidenciando o diálogo entre os dois ocorrendo:

Mum grabs Dr Junqueira:
 My daughter is dying Doctor! Save my daughter for the love of God,
 save her!
 Calma no Brasil! Calma minha senhora, calm yourself!⁵⁸

(FIGUEIREDO, 2005, p. 3).

Algumas falas com citações de santos são excluídas:

(*exortação de criadas*) – São Jorge!
 São Benedito!
 São Onofre!

(RODRIGUES, 1993, p. 400).

⁵⁸ Mamãe se atraca com o dr. Junqueira. Tem um ataque.

(*imita os dois*)

Minha filha está morrendo, doutor!

Calma no Brasil!

Salve minha filha! Pelo amor de Deus, salve!

(RODRIGUES, 1993, p. 401).

Enquanto outras são traduzidas, como por exemplo:

Texto-fonte	Tradução
(<i>cai de joelhos</i>) – me proteja, minha Santa Terezinha! (RODRIGUES, 1993, p. 408).	Protect me, little Saint Tereza! (FIGUEIREDO, 2005, p. 4).

A personagem cita a Quinta da Boa Vista. Localizada no bairro de São Cristovão, no Rio de Janeiro, inclui um parque de visitação pública⁵⁹. Dada a especificidade cultural, a tradução opta por uma explicação genérica do local (Quinta da Boa Vista = park) que ajuda o público a entender que ela fala de seu caráter. Sônia, ao dizer que não frequentava a Quinta, estava atestando que não ia a locais para flertar:

Texto-fonte	Tradução
(melíflua) – Até me admira, Paulo, que você faça essa idéia de mim! O quê? Eu? Ah, você não me conhece! Pois olhe: eu nunca fui à Quinta da Boa Vista. As outras iam, me convidavam, mas eu, que esperança! (RODRIGUES, 1993, p. 408-409).	It surprises me, Paulo that you have such an idea about me! Who? Me? Ah, you don't know me! Look, I never even went to the park. The others used to go and invited me, but me? Not a chance! (FIGUEIREDO, 2005, p. 4).

Há dois momentos nos quais Sônia se infantiliza e relembra cantigas de roda. A tradução mantém partes das canções em português e condensa o trecho:

Texto-fonte	Tradução
(em desespero) – Não quero mais esta música! Qualquer uma, menos esta! (cantarola) – Nesta rua, nesta rua, Tem um bosque, Que se chama, que se chama, Solidão Dentro dele, dentro dele,	TRACK 4 WALTZ #6 No! I don't want this music anymore! Anyone except this! Nesta rua nesta rua mora um anjo.... Que se chama que se chama solidão... I'm going to sing this one, which is much nicer!

⁵⁹ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Quinta_da_Boa_Vista.

Mora um anjo, etc. etc. etc	Nesta rua nesta rua mora um anjo...
(Diz o etc. etc. etc e fala) – Vou tocar esta, que é mais bonita!	Not this!
(Cantarola) – Nesta rua, nesta rua...	No! That damned waltz!
(mas toca, contra a vontade, a <i>Valsa n.º 6</i>)	TRACK 4 STOPS ABRUPTLY AS SHE HITS THE PIANO!
– Não é isso!	(FIGUEIREDO, 2005, p. 4).
(Insiste no canto)- Mora um anjo...	
(E o que sai do piano é, ainda, a Valsa) – Valsa amaldiçoada!	
(RODRIGUES, 1993, p. 409-410).	

O segundo ato começa com a personagem como criança entoando mais uma cantiga de roda. Na adaptação dos StoneCrabs não há um segundo ato e essa canção é abolida, passando diretamente para o momento em que Sônia descreve seu assassinato. Mais uma vez ela “volta” a ser criança e entoa uma outra cantiga. A tradução mantém essa canção em português:

Texto-fonte	Tradução
(espantada) – as lembranças chegam a mim aos pedaços... ainda agora, eu era menina...	The memories come to me in pieces...just now, I was a little girl...
(muda-se em menina. Corre pelo palco, trocando as pernas) – Onde está a Margarida, olé, oli, olá?	Onde esta a margarida, ole, ole, ola. Onde esta a margarida, ole, ole, ola.
(RODRIGUES, 1993, p. 415).	(FIGUEIREDO, 2005, p. 6).

Percebe-se que a companhia, em sua adaptação da *Valsa n.º 6*, apresenta Nelson Rodrigues como um autor mais contemporâneo do que realmente era, por introduzir elementos de outros tipos de teatro e assim enfatizar suas principais características – um autor que sempre fala de amor, morte e sexualidade reprimida. A introdução da dança butô e do teatro Nô, ao mesmo tempo em que traz um aspecto da cultura japonesa, também deixa opaca a cultura brasileira e a inglesa que poderiam emergir no teatro. A dança também serve como metáfora para a metamorfose de Sônia de menina em mulher e de viva para morta. Por outro lado, a montagem traz algum exotismo ao incluir trechos em português. Pare ele, mais importante do que recriar contextos culturais brasileiros, é a recriação poética. A companhia reafirma assim seus ideais de interculturalismo teatral nessa montagem de Nelson Rodrigues, onde promove a integração de várias culturas e diferentes

linguagens teatrais e demonstra uma maior preocupação estética e visual do que a preocupação em ressaltar questões culturais brasileiras ou inglesas.

2.2.3 Análise comparativa de *Dorotéia* e *After Doroteia*

A peça aqui analisada não é a mais montada de Nelson Rodrigues, por ser considerada difícil e ter muitas características do teatro do absurdo. Talvez por remeter a um tipo de teatro europeu, a peça tenha sido escolhida para ser encenada em Londres, afinal ela não contém nenhuma referência cultural ao Brasil.

Dorotéia é a sexta das dezessete peças escritas por Nelson. A peça foi escrita em 1949 e chegou aos palcos com direção do polonês Ziembinski no ano seguinte. Na estreia, metade da plateia aplaudiu (os convidados) e a outra metade saiu calada. O fato é que ninguém entendeu nada e Nelson amargou um de seus maiores fracassos no teatro. A peça ficou em cartaz por apenas treze dias, depois foi para São Paulo com interpretação de Dercy Gonçalves e ficou em cartaz por apenas um mês. Com *Dorotéia*, Nelson levou seu “teatro desagradável”⁶⁰ às últimas consequências e aumentou ainda mais sua distância em relação à plateia.

A peça é classificada por Sábato Magaldi como uma das peças míticas, em virtude da quantidade de mitos. Por exemplo: o sexo com ideia de pecado, a beleza associada à maldição, a doença como purificação da alma, a feiura como amuleto contra o diabo, a condenação de um filho rebelde que volta ao útero materno. Além disso, a peça contém objetos-símbolos como o vaso que representa o corpo feminino e as botas desamarradas que simbolizam o homem (MAGALDI, 2004, p. 81). É chamada, por Nelson, “farsa irresponsável em três atos” (RODRIGUES, 2004, p. 152).

⁶⁰ Termo usado por Nelson Rodrigues para se referir a algumas de suas peças que mais tarde incluiriam *Dorotéia*. Ele explica: “Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – ‘desagradável’. Numa palavra, estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que ‘peças desagradáveis’? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES, 1993, p. 37).

Dorotéia conta a história de uma bela mulher que veste vermelho (como as antigas prostitutas) e que foge com um paraguaio. Ela volta para a casa das primas que só vestem com a cor preta e escondem todas as formas femininas de seus corpos. As rubricas ainda dizem que elas não dormem para não sonharem e desejarem; vivem em uma casa sem quartos, já que os quartos simbolizam a privacidade. Dorotéia procura refúgio na casa da família porque seu filho morreu e por isso ela jurou que se tornaria uma mulher honesta. É típico na literatura de Nelson associar a honestidade da mulher à falta de desejo sexual nela. E de alguma forma, a morte do filho foi consequência da desonestidade moral dela. Quando seu “anjinho” morreu, ela não aceitou que ele fosse enterrado imediatamente; isso só aconteceu duas semanas depois, quando os vizinhos reclamaram do cheiro que se espalhava, e Dorotéia teve que ser amarrada para que pudessem levar seu filho morto. Por esse motivo, Dorotéia não deseja mais viver no “mundo” e agora quer viver num lugar sem prazeres e desejos. A casa fria, sem quartos e sem camas é o símbolo da morte que Dorotéia busca em seu luto. O pecado contra o amor é algo transmitido de geração em geração. Começou com a bisavó que amava um homem, mas casou-se com outro e na noite de núpcias “teve a náusea” (RODRIGUES, 2004, p. 157). A náusea passa então de mulher em mulher na família, de modo que todas elas sentem a indisposição na noite de casamento; além disso, elas têm uma deficiência visual que as impede de ver homens. No meio dessas mulheres com maridos invisíveis, Dorotéia é a exceção. Ela conta que desde criança podia ver os meninos e isso a levou ao pecado, aos braços do paraguaio, ao bordel e à morte do filho. A morte do filho é a punição divina pelos seus atos anteriores. Para Nelson, o desejo, na maioria das vezes, tem consequências mortíferas. É só com a anulação do desejo, muitas vezes por meio da morte, que é possível se purificar. Dorotéia quer a remissão de seus pecados e quer aceitar o destino da família. Para isso ela precisa se livrar dos vestígios de vida. Dona Flávia, uma das primas, aconselha Dorotéia a ir até Nepomuceno (é o nome de um leproso que aparece em *Bonitinha mas ordinária*, e que aqui aparece como sendo alguém com poderes mágicos capaz de trazer doenças e chagas) para que ele a purifique com feridas. A beleza é tratada como uma coisa muito ruim. Ser chamada de bela é uma ofensa:

DOROTÉIA (*em desespero*): Deixai-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (*vacila*) que vossa filha, Das Dores, (*com admiração*) é linda!
 D. FLÁVIA (*vociferante*): Não blasfemes mulher vadia!... (*acusadora*) Linda és tu!
 (MAURA E CARMELITA APROXIMAM-SE PARA LANÇAR, À FACE DE DOROTÉIA, A INJÚRIA SUPREMA).
 AS DUAS (*como se cuspissem*): Linda!
 D. FLÁVIA (*ampliando a ofensa*): E és doce... Amorosa... E triste! Tens tudo que não presta. (*ofegante*) Minha filha, nunca! (*lenta e sinistra*) Nós somos feias... (RODRIGUES, 2004, p. 164).

No primeiro ato, Dorotéia deixa a casa e vai buscar sua purificação junto a Nepomuceno.

No segundo ato, Das Dores fará o teste da náusea; haverá sua noite de núpcias quando ela, como todas as mulheres da família, deve ter o mal-estar. Sua sogra, Dona Assunta da Abadia, traz o filho: um par de botas desamarradas. A presença das botas desamarradas tem efeito forte em Das Dores, que não sente a tão aguardada náusea. Maura e Carmelita confessam que podem ver as botas, ou seja, o noivo de Das Dores. Dona Flávia as estrangula simbolicamente. A morte é a punição pelo impulso sexual das primas.

O terceiro ato começa com a presença constante do vaso mostrando que Dorotéia não consegue se livrar de seu passado. Das Dores, como filha rebelde, nunca sentiu e não deseja sentir a náusea da família, de modo que volta ao útero de sua mãe (Dona Flávia conta que Das Dores nunca existiu, nasceu de 5 meses). Dorotéia ainda se encontra com sua própria beleza e Dona Flávia luta entre a fascinação pelo par de botas, que indica sua excitação sexual e o repúdio pelo pecado. Finalmente Dona Assunta sai da sala com seu filho, isto é, as botas, embrulhado um em pacote de papel e fita. As botas e o jarro desaparecem indicando que a tentação não está mais presente. Então Dorotéia é tomada por feridas pelo rosto e corpo. A peça termina com as falas:

DOROTÉIA: (*num apelo maior*): Qual será o nosso fim?
 D. FLÁVIA (*lenta*): Vamos apodrecer juntas (RODRIGUES, 2004, p. 203).

2.2.3.1 A peça em tradução

A tradução feita por Franko Figueiredo contém várias modificações. Ele a chama de versão e dá o novo título de *After Doroteia*. Há uma grande diminuição na quantidade de rubricas traduzidas, os três atos se transformam em dois e a versão ganha um prólogo e um novo final. O motivo da diminuição das rubricas ou inexistência delas é evidência da alteração na montagem desejada pelo diretor. O tradutor-diretor Franko estaria presente nos ensaios e dirigiria os atores sem a necessidade de os atores lerem as rubricas do autor. Eles seguiriam a coordenação do diretor da peça. Veja as fotos do espetáculo:

Fig. 6: *After Doroteia*: Dorotéia com as primas relembra a época em que era criança.

Fonte: Marian Alonso (2009).

Fig. 7: O ator Luke Bennett que interpreta Dorotéia.
Fonte: Marian Alonso (2009).

A rubrica inicial de Franko descreve Dorotéia: “to be played by a male actor in his mid/late 20s” (FIGUEIREDO, 2009, tradução do autor)⁶¹. E na propaganda da peça, encontrada no site da companhia (STONECRABS THEATER, 2009), lemos o mote da peça: “The story of when a little boy left home only to return as... Doroteia”⁶². Quando o diretor decide escolher um ator e não uma atriz para representar Dorotéia, a peça se torna mais realista porque mostra, por exemplo, no início da peça, quando Dorotéia chega à casa das primas que não a reconhecem – isso acontece tanto na versão em português quanto em inglês. Na versão em inglês além de não reconhecerem Dorotéia, as primas dizem ter existido outra Dorotéia, uma que já havia morrido. Sendo Dorotéia na verdade um homem que teria se transformado em mulher, na montagem inglesa, isso daria razoabilidade a essa cena. Ela poderia saber da existência de outra mulher na família chamada Dorotéia e assim poderia se passar por ela retornando à casa das primas como mulher. Dorotéia, sendo um

⁶¹ Para ser representado por um ator de mais ou menos 20 anos (tradução nossa).

⁶² A história de quando um garoto que sai de casa e retorna como... Dorotéia (tradução nossa).

homem, não poderia ter dado à luz um filho, portanto Franko modifica essa parte e Dorotéia diz ter perdido seu marido e não seu filho, como no texto em português.

Texto-fonte	Tradução
DOROTÉIA: E se eu jurar?	Doroteia: And if I swear?
D. FLÁVIA: Não acreditaria... és doce demais... Tiveste um filho!	Carmelita: We wouldn't believe you... Maura: You had a husband.
DOROTÉIA : Morreu, o anjinho!	Doroteia: He died, the little angel.
D. FLÁVIA: E nem ao menos foi uma menina... Teve filho homem!	D. Flavia: Swear to that – by him.
DOROTÉIA: Não tive culpa... Até que eu queria uma menina...	Doroteia: By him?
D. FLÁVIA: Juras por ele?	Carmelita: By the man you called a little angel.
DOROTÉIA : Pelo meu filho?	Doroteia: No, no, not by him, I can't!
D. FLÁVIA a: Por esse filho, a quem chamaste anjinho...	(FIGUEIREDO, 2009, p. 5,6).
DOROTÉIA : Não, não!... Pelo meu filho não posso!	
(RODRIGUES, 2004, p. 161).	

A peça começa com o seguinte prólogo:

Doroteia in mourning. Neighbours leaving the house complaining. Doroteia starts packing.

Doroteia: For a while I shall still be leaving looking back at you as you slip away into the magic islands of the mind. But for a while now all alive, believing that in a single poignant hour we did say all that we could ever say in a great flowing out of radiant power, it was like seeing and then going blind. After a while we shall be cut in two between real islands where you live and a far shore where I'll no longer keep the haunting image of your eyes, and you, as pupils widen, widen deep black and I am able neither to love nor grieve between fulfillment and heartbreak. The time will come when I can go to sleep. But for a while still, centered at last, contemplate a brief amazing reunion, then watch you leave and then let you go. I must not go back to the murderous past.

She finishes packing. Hesitates. Leaves (FIGUEIREDO, 2009, p. 1)⁶³.

⁶³ *Dorotéia de luto. Os vizinhos saem da casa reclamando. Dorotéia começa a fazer as malas.*

Dorotéia: Por um tempo eu ainda sairei olhando pra trás, para você, enquanto você escorrega para as ilhas mágicas da mente. Mas por enquanto tudo está vivo, acreditando que numa única hora pungente nós realmente falemos tudo que nós podíamos falar numa grandiosa onda que vem do poder radiante, era como se pudéssemos ver e depois ficássemos cegos. Depois de um tempo, nós

Não fica muito claro a quem Dorotéia dirige essas palavras, mas parece haver nela a necessidade de abandonar algo, deixar algo para trás, talvez o menino que se foi? Franko inicia a peça um pouco antes de Rodrigues, quando Dorotéia abandona o bordel em que morava. A peça original começa com Dorotéia batendo à porta das primas. O prólogo inserido por Franko seria uma leitura de um momento dentro da peça no qual Dorotéia descreve a morte do filho e conta que os vizinhos reclamaram do cheiro do corpo morto. Ele realoca esse momento de saída de Dorotéia do bordel onde vivia para o começo da peça em forma de prólogo.

No novo final da companhia, Dorotéia não é acometida pelas feridas em seu rosto, mas percebe e contempla a própria beleza. Na versão em inglês, após D. Assunta de Abadia retirar o filho da sala, acontece o diálogo final entre Dona Flávia e Dorotéia.

Doroteia: What will become of us?

D. Flavia: I don't know... No one explained to me when I was Young. "Hold your tongue" was what they said when I asked them about the Universe and such; and why we can't do all that much about it when we make a mess of things. Why is God always punishing us...

(Silence)

If only a mistake could be corrected. If only we could wind life back and start again. The second time we'd know the art of living. But we only get one go... this is it!

Doroteia: I don't see the rhyme or reason in all this... but then I don't believe, I mean, there is no sign of him (or her) up there as far as I'm concerned.

D. Flavia: I... I admit it too... I doubted it.

Doroteia: See, one thing that I think I have learned it's this...it's down to me... and you, of course...Each one of us is IT. WE are the source of all the bad... and of the good things too.

(Doroteia smiles...they sit down... D. Flavia offers her companion her free hands... Eternal solidarity.)

seremos cortados em dois, entre verdadeiras ilhas onde você vive e uma margem longe onde eu não mais guardarei a imagem assombrada de seus olhos, e você, como pupilas dilatadas, profundas, negras e dilatadas, e eu não sou capaz de amar ou me afligir entre contentamento e desgosto. O tempo virá quando eu poderei dormir. Mas ainda mais um pouco, centrada afinal, contemplo uma breve e deslumbrante união, daí assisto você partir e depois deixo você ir. Eu não devo voltar ao passado mortífero.

Ela termina de fazer as malas. Hesita. Sai (tradução nossa).

D. Flávia: It's only common sense I suppose (FIGUEIREDO, 2009, p. 27, 28)⁶⁴.

O novo final soa como uma afronta ao teatro de Nelson Rodrigues, que insistia em finais infelizes para seus personagens (com exceção de *Anti-Nelson Rodrigues*). A morte e a solidão são constantes nos finais de suas obras. Nesta versão em inglês, as personagens parecem finalmente enxergar que são responsáveis por suas vidas e escolhas, que o ciclo familiar pode ser interrompido. Percebem que não é um ser divino que comanda suas vidas, as náuseas e os seus desejos.

De acordo com a visão de teatro de Franko Figueiredo que pôde ser lida no capítulo anterior por meio da entrevista, a tradução deve escolher alguns pontos do original e se concentrar neste para que a peça possa ser desenvolvida. Possivelmente isso ocorreu na sua versão de *Dorotéia* através de uma das principais questões levantadas por Nelson: a repressão sexual, que aparece claramente em sua versão, e pela forma teatral que remete ao teatro do absurdo e ao surrealismo que também está presente em *After Doroteia*. Conforme Maria Tymoczko (1999), essa estratégia seria uma tradução metonímica, em que se escolhem alguns aspectos do texto-fonte e se reconstrói um novo texto com esses elementos na língua-alvo. A tradução do *StoneCrabs* se enquadraria, conforme Pavis (1999), na adaptação, já que sofreu cortes e intervenções que poderíamos chamar de radicais (novo começo e principalmente um novo final, reorganização narrativa, etc.). E assim como Batty (2000) sugere, Franko Figueiredo se sentiu na obrigação de declarar sua tradução como uma versão, até mesmo com um novo

⁶⁴ Dorotéia: O que vai ser de nós?

D. Flávia: Não sei... Ninguém me explicou quando eu era jovem. "Fique quieta" era o que diziam quando eu perguntava sobre o universo e coisas assim; e por que não podemos fazer muita coisa quando estragamos as coisas. Por que Deus está sempre nos punindo...

(*Silêncio*)

Se apenas um erro pudesse ser corrigido. Se pudéssemos apenas voltar e começar de novo. Na segunda vez saberíamos a arte de viver. Mas só temos uma chance... é só isso!

Dorotéia: Eu não vejo a razão e o motivo em tudo isso... mas então eu não acredito, quer dizer, não há sinal dele (ou dela) lá em cima pelo que eu sei.

D. Flávia: Eu... eu admito também... Eu duvidei.

Dorotéia: Olha, uma coisa que eu acredito que aprendi é isso... é minha escolha... e sua, claro... Cada um de nós é isso. Nós somos a fonte de todas as coisas ruins... e todas as coisas boas também.

(*Dorotéia sorri... elas se sentam... D. Flávia oferece suas mãos para sua companhia... solidariedade eterna*)

D. Flávia: É apenas o senso comum, eu suponho (tradução nossa).

título, esclarecendo assim que a obra produzida por ele continha modificações com relação ao texto-fonte. Mesmo assim, pode-se perceber que se trata de uma peça de Nelson Rodrigues (com sua linguagem, temática e estilo) apesar de esta ter sido adaptada a um novo contexto.

2.2.4 O interculturalismo teatral de Claudia Tatinge

Claudia Tatinge Nascimento é brasileira, atriz, professora e diretora de teatro. Ela mora nos Estados Unidos e dá aulas de teatro na Wesleyan University. Ela também faz parte do grupo teatral Tamtrum Theater e montou *The deceased woman*, em 2002, *Lady of the drowned*, em 2005 e oito contos de *A vida como ela é*, intitulados *Pornographic Angel*, uma adaptação dos contos de Nelson Rodrigues que foi agraciada com o Arts Grant pelo consulado brasileiro em Nova Iorque. Tatinge tem pesquisas na área de performance intercultural e intersecções de ritual e teatro.

Em seguida, veremos comentários sobre a tradução e a montagem de *Pornographic Angel*, e depois a montagem de Tatinge para *Senhora dos Afogados*.

2.2.4.1 Análise de *Pornographic Angel*

Nos anos 50, Nelson Rodrigues, que já era um famoso dramaturgo, escreveria por anos e com muito sucesso os contos intitulados *A vida como ela é...* no jornal *Última Hora*. Samuel Wainer, o dono do jornal *Última Hora*, propôs a Nelson escrever uma coluna diária baseada num fato real recente. O fato real durou uma ou duas histórias e Nelson começou a inventar as histórias da sua coluna. Em uma semana a coluna já era um tremendo sucesso no Rio de Janeiro. O festival de mortes, adultérios, suicídios era protagonizado por jovens e gente comum que morava na Zona Norte e trabalhava no centro. A coluna seria leitura obrigatória nos bondes e lotações (CASTRO, 1992, p. 236, 267).

De 1951 até 1961 ele escreveria quase 2 mil contos que abordavam o comportamento do dia-a-dia da sociedade carioca, mais especificamente o adultério. Mais uma vez ele trata de amor e morte. Com diálogo rápido e enxuto, os contos se aproximam ainda mais da linguagem coloquial da época. Nos anos que se seguiram,

a coletânea de contos de Nelson virou telenovela, disco, programa de rádio, minissérie global, *audiobook* e claro, teve inúmeras montagens para o teatro de contos selecionados.

Ruy Castro, o organizador das 100 histórias escolhidas para a publicação conta o cenário da época:

O cenário dos contos de *A vida como ela é...* é o Rio de Janeiro dos anos 50. Uma cidade em que casanovas de plantão e mulheres fabulosas flertavam nos ônibus e bondes; em que poucos tinham carro, mas esse era um Buick ou um Cadillac; em que os vizinhos vigiavam-se uns aos outros; e em que maridos e mulheres viviam sob o mesmo teto com as primas e os cunhados, numa latente volúpia incestuosa. Uma cidade em que, como não havia motéis, os encontros amorosos se davam em apartamentos emprestados por amigos — donde o pecado, de tão complicado, tornava-se uma obsessão. E uma época em que a vida sexual, para se realizar, exigia o vestido de noiva, a noite de núpcias, a lua-de-mel. E em que o casal típico — e, de certa forma, perfeito — compunha-se do marido, da mulher e do amante (CASTRO, 1992).

Nesses contos/crônicas Nelson resalta ainda mais a “tragédia carioca” que circunda grande parte de sua obra. Poderia parecer então que os contos de *A vida como ela é...* seriam os mais problemáticos para serem traduzidos para outra língua e cultura.

Em 2007, o tradutor e diretor Alex Ladd lançou pela Host Publications a tradução em inglês de 12 contos de *A vida como ela é...* (*Delicate, The bridal shower, Thy neighbor's wife, The blind cat, The silent husband, The scorpion, Ugly as sin, A lost case, The doll cemetery, Justice will be done, The cleavage, The lady on the bus*). Ele intitula a coletânea *Pornographic angel*, fazendo referência ao autor. A biografia de Nelson Rodrigues, escrita por Ruy Castro, intitula-se *Anjo Pornográfico*. O próprio Nelson se chamou assim:

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico (CASTRO, 1992).

A tradução dos contos gerou uma peça dirigida pela professora universitária e diretora, Claudia Tatinge Nascimento, em 2007. *Pornographic angel* teve pré-estreia no Yale Summer Cabaret e depois cumpriu temporada no Ohio Theater em Nova

lorque. Alex Ladd, na nota de tradutor do livro, declara as razões para a tradução de Nelson não ser considerada impossível: suas similaridades com alguns dramaturgos e escritores americanos, sua linguagem simples que pode ser traduzida para o inglês com certa facilidade. Ladd nega a afirmação de muitos de que Nelson seria brasileiro demais para ser traduzido. Para ele qualquer nativo de uma língua acharia que seus autores nacionais não seriam apropriados para a tradução, como o russo de Tchekov (LADD, 2007, p.i).

Os 12 contos viraram 8 para a montagem americana, os selecionados foram: *The Doll Cemetery*, *Delicate*, *The Silent Husband*, *A Lost Case*, *Thy Neighbor's Wife*, *The Blind Cat*, *The Scorpion* e *Ugly as Sin*. A peça foi encenada pela companhia Tantrum Theater, onde tanto Tatinge quanto Ladd participam como diretores. A tradução publicada de Ladd é em geral bastante literal tanto nas escolhas lexicais quanto na forma. Os contos seguem a mesma estrutura de título, narrador, diálogos e subtítulos.

Ficamos sabendo mais profundamente sobre as ideias e planos para a montagem por meio de um artigo escrito pela diretora do espetáculo, Claudia Tatinge Nascimento, para a revista *Folhetim* (2010-2011), em uma edição especial dedicada a Nelson Rodrigues com um dossiê de críticas. O artigo em que ela explica suas duas principais montagens de Nelson, *Senhora dos afogados* e *Anjo Pornográfico*, tem o título de “Nelson Rodrigues nos Estados Unidos: estranha familiaridade”. Ela nos informa que a peça teve apoio financeiro do Itamaraty e do Consulado Geral do Brasil em Nova Iorque e, portanto, atraiu o público americano e também os residentes brasileiros nos Estados Unidos. Sua proposta para *Pornographic angel* era fazer uma “ligação entre elementos da cultura brasileira e a realidade urbana contemporânea do público nova-iorquino” (NASCIMENTO, 2010-2011, p. 351). O resultado dessa montagem foi uma reação de algo estrangeiro e ao mesmo tempo familiar, para ambos os públicos.

Diferente da tradução, a montagem e direção da peça tem estrutura bastante diferente e não linear. A montagem, naturalmente, transformou os contos em uma estrutura dramática própria da companhia com rubricas. Teve por base a tradução realizada por Ladd, mas fez grandes modificações como as descritas a seguir. Mas antes, vamos descrever brevemente a sinopse dos contos escolhidos para um melhor entendimento da montagem.

O primeiro conto a ser apresentado é *The doll cemetery* (*Cemitério de bonecas*) que conta a história de Dr. Basílio, homem que “tinha 45 anos e usava ceroulas, dessas que se amarram nas canelas, com duas voltas” (RODRIGUES, 2006, p. 143). O doutor se comovia com a dor das crianças, a mãe batendo em seu filho e com os órfãos. Decide então largar o ótimo emprego que tinha para dedicar a sua vida às meninas órfãs. Compra um casarão na Tijuca onde recebe as meninas sem pai nem mãe. É agraciado pela população e pela imprensa até que se descobre que ele engravida as órfãs e enterra os bebês nascidos dos relacionamentos.

Fig. 8: *The doll cemetery* em *Pornographic angel*: Dr. Basílio
Fonte: Nascimento, acervo pessoal, 2007.

Fig. 9: *The doll cemetery* em *Pornographic angel*: Dr. Basílio enterra os filhos abortados em caixas de sapato.

Fonte: Nascimento, acervo pessoal, 2007.

A próxima história é *Delicate* (*Delicado*). É a história de Macário e D. Flávia, casal com 7 filhas mulheres e que finalmente tem o esperado filho homem. Macário falece 48 horas depois do parto da esposa. O menino, Euzebinho, é criado entre as mulheres e não desenvolve os “maus-hábitos” de rudeza e linguagem agressiva dos homens, além de ter medo de ficar perto de outros homens. Um tio percebe o “problema” e propõe a solução: casar Euzebinho imediatamente. Iracema aparece para resolver o problema familiar. Um vestido de noiva belíssimo é costurado pelas irmãs e admirado pelo irmão. Dias antes o vestido é roubado e pouco depois Euzebinho é encontrado enforcado vestindo o vestido de noiva com um bilhete: “Quero ser enterrado assim”.

Em seguida vem *The silent husband* (*O marido silencioso*), que conta a história de Maria Lúcia que se casa com o silencioso Abelardo; o marido quase não fala e isso incomoda a esposa que imagina em seu silêncio que o marido trama assassinatos. Ela o deixa e a família insiste que ela retorne para casa, afinal o silêncio não pode ser considerado defeito. Até que Maria Lúcia não suporta mais o silêncio do marido e se enforca.

O quarto conto escolhido é *A lost case* (*Um caso perdido*). Edgardina se apaixona pelo vagabundo Humberto que é sustentado por uma mulher. Edgardina e Humberto se casam. Ela coloca dinheiro em sua calça sem que ninguém veja. Ele deixa de beber e de jogar. Edgardina fica grávida e Humberto se torna obcecado com a possibilidade de o filho ter alguma doença. No dia do nascimento do filho, Humberto sai para chamar a parteira e nunca mais volta. Doze anos depois a mulher e o filho estão no circo e percebem que o equilibrista é Humberto. Ninguém sabe como fizeram as pazes e o porquê do desaparecimento de Humberto.

Fig. 10: *A lost case* em *Pornographic angel*: O vagabundo Humberto bêbado em *Um caso perdido*.

Fonte: Nascimento, acervo pessoal, 2007.

O conto *Thy neighbor's wife* (*A mulher do próximo*) traz a história de Gouveia que quando se apaixona por uma mulher larga tudo para se dedicar a ela. A mulher do momento é a esposa de Arlindo. Este descobre que sua mulher está saindo com Gouveia porque ela chama pelo amigo quando está dormindo. Arlindo confronta Gouveia e diz que não o matará porque ama demais a esposa e sabe que ela sofrerá com a morte do amante. Ele cospe na cara de Arlindo toda vez que se

cruzam. E assim acontece até mesmo num enterro. Arlindo, humilhado, dá um tiro na cabeça.

A seguir vem *The blind cat* (*O gato cego*). Bebeto é filho único de um médico, mimado por todos da família. Apesar de seu pendor pela veterinária, a família decide que será médico psiquiatra, mas com medo de sua relação com os “loucos”, decidem que ele será psicanalista, apesar de ele nada entender da área. A família acredita que a profissão dará muito dinheiro a Bebeto. Abrem um consultório elegante que se parece com uma boate e esperam por clientes ricos. Bebeto, naquela noite, acolhe um gatinho de rua cego. Uma loira rica é a primeira cliente. Ela paga a cara sessão, entra fumando e está lá porque apertou uma bituca de cigarro num gato deixando o animal cego. Ela pergunta ao analista: “Isso quer dizer o quê?” O médico pede o cigarro que ela está segurando e enfia no olho de sua cliente enquanto esta grita. Policiais chegam ao local e o analista não exprime nenhum remorso.

A penúltima história é *The scorpion* (*Escorpião de banheiro*), que mostra a relação de brigas e violência de Belchior e Elvira. Até que Belchior conhece Marina. Belchior abandona Elvira e faz planos de se casar com a calma Marina. Mas no meio do noivado ele começa a sentir tédio. Na noite de núpcias, enquanto a esposa o chama para entrar no quarto, ele vai até a casa de Elvira. Ela o espera e diz que sabia que ele voltaria. Belchior a estrangula.

Fig. 11: *The scorpion* em *Pornographic angel*: Belchior estrangula Elvira.
Fonte: Nascimento, acervo pessoal, 2007.

O último conto escolhido para a montagem é *Ugly as sin* (*Feia demais*). Herivelto começa a namorar a feia Jacira e não se dá conta de sua aparência porque está totalmente apaixonado por ela. Após o casamento ele vê a realidade e se arrepende. Não suporta nem mesmo beijar a esposa e arranja uma amante. Ela quer se vingar do marido e tenta arrumar um amante para si, mas no momento em que é rejeitada se dá conta de sua aparência feia. Então ela molha o esposo com álcool e atira fogo nele, que morre queimado.

Fig. 12: *Ugly as sin* em *Pornographic angel*: Jacira se olha no espelho e se dá conta de sua aparência.

Fonte: Nascimento, acervo pessoal, 2007.

Como peças de um quebra-cabeça, os 8 contos foram costurados de maneira não linear e muitas vezes repetiam repetir trechos. Fernando Rocha descreveu a estratégia dramática do grupo:

Com o intuito de tornar o universo deste “anjo pornográfico” compreensível a um público americano, Tantrum Theater se vale de três procedimentos cênicos fundamentais. Primeiro, cria relações intertextuais que impedem a predominância de um tom específico, seja trágico ou melodramático. Segundo, apresenta a cena pornográfica rodriguiana como sendo, desde o princípio, já vista, aproximando-a do conceito freudiano de “posteridade”. Finalmente, a produção do Tantrum Theater se utiliza de repetições que, ao desnaturalizar os personagens, abrem a possibilidade de que a diferença emergja no próprio seio daquilo que parece ser uma reprodução do mesmo. Coloca assim o espectador no próprio lugar de onde se produziria a perspectiva rodriguiana de um “anjo pornográfico” (ROCHA, 2010 apud TATINGE, 2010-2011, p. 352-353).

A organização dos 8 contos deveria ser fragmentada, fazer referência à visão parcial de um buraco de fechadura e deveria remeter à desorganização mental e

psicológica de pessoas que passam por um trauma. Todos os contos falam de trajetórias de vidas turbulentas com desfechos trágicos. Os personagens do “teatro desagradável” de Nelson são “monstros” que quando dão vazão a seus desejos são pedófilos, assassinos, gigolôs, mães possessivas, etc.

O espaço cênico recebeu tratamento monocromático nos objetos e figurinos em diferentes tons de azul. Em algumas cenas, imagens de vídeo eram projetadas em *loop*: um menino correndo ou olhando para a câmera em um dos vídeos (TATINGE, 2010-2011, p. 354).

Fig. 13: *Pornographic angel*: Cenário e figurino em tons de azul.
Fonte: Nascimento, acervo pessoal, 2007

O *script* começa com o seguinte prólogo com pequenas encenações e a citação de Nelson que se intitula anjo pornográfico. Projeções de vídeo intercaladas com um trecho de *Cemitério de bonecas*:

Video projection, pre-set: a young boy running. Black out. Film projection flickers. Sound of the ocean, traffic, voices, and then radio waves. Parts of old tunes may come from the radio, and a drone. Oval projection of the ocean, Rodrigues' quote: "I am a child who sees love through a keyhole. I was never anything else. I was born a child, and I am bound to die a child. And the keyhole is the window into my fiction. I am (and I have always been) a pornographic angel."

The MOTHER sings “Estrela Dalva.” At the end, the FATHER comes onstage, and shows her birthday present for the Pornographic Angel, a pair of shoes in a shoe box. The MOTHER sings “Feliz Aniversário” in a major key, the others join her. The FATHER places the shoe box upstage. The birthday party begins: the BOY plays soccer, the UNCLE welcomes the guests, and the GIRL jumps rope. The ANGEL puts on the new shoes. The FATHER/DR. BASÍLIO Follows her. He hands the GIRL a bunch of balloons.

MOTHER (narrating the story of “The Doll Cemetery” to the ANGEL) He was 45 years old and used body-length drawers, those that you tie to your shins two times around. He would greet everyone, without regard to class, color, or age. This random cordiality impressed all. It was said of him, enthusiastically and unanimously:

THE BOY/BELCHIOR and THE UNCLE/DR. SINVAL
The man is a saint!

THE FATHER/DR. BASÍLIO pulls a deflated balloon; the GIRL runs away from him, they play.

The ANGEL slowly walks towards THE MOTHER. THE FATHER/DR. BASÍLIO draws a knife and, when the GIRL runs by him, he pops one of the balloons.

The PORNOGRAPHIC ANGEL falls to the ground.
Video projection ends, we hear the sound of brakes screeching.
The FATHER brings a birthday cake and the GIRL lights the candles.
The MOTHER sings “Feliz Aniversário” in minor. The FATHER places the cake in front of the ANGEL, who tries to blow out candles, once, twice, three times.
Video projection: young boy blowing birthday candles.
The FATHER loses his patience and slaps his hand near the cake – there is silence. End of video projection.
The FATHER blows out the candles, then slowly circles the ANGEL, and finally spits on him.
The ANGEL runs to hide under THE MOTHER’s skirt. The FATHER follows, but cannot catch him.
From under the MOTHER’s skirt we see the ANGEL’s silhouette.⁶⁵

⁶⁵ Projeção de vídeo, pré-definido: um menino correndo. Escuridão. Projeção de filme treme. Som de mar, trânsito, vozes, e depois de ondas de rádio. Partes de programas canções antigas saem do rádio, e um zumbido. Projeção oval do mar, Rodrigues cita: “Eu sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Eu nasci criança, e vou morrer uma criança. E o buraco da fechadura é a janela para minha ficção. Eu sou (e sempre serei) um anjo pornográfico”.

A MÃE canta “Estrela Dalva”. No final, o PAI entra no palco, e mostra a ela o presente para o Anjo Pornográfico, um par de sapatos em uma caixa. A MÃE canta “Feliz Aniversário” de uma maneira feliz, os outros se juntam a ela. O PAI coloca a caixa de sapatos no fundo do palco. A festa de aniversário começa: o ANJO coloca os sapatos novos. O PAI/DR. BASÍLIO a segue. Ele entrega bexigas para a menina.

(NASCIMENTO, 2007, p. 170-171).

Tatinge Nascimento explica como se dá o trecho acima e como a peça termina:

Ao entrar no teatro, o público via uma mulher sobre a plataforma alta vestindo uma longa saia de filó azul. Enquanto a mulher cantava em um microfone antigo e bem à moda da era do rádio a marcha-rancho Pastorinhas, três “crianças” sentadas em cadeirinhas escolares aguardavam em total imobilidade. O final da marcha dava início ao prólogo do espetáculo: a mulher se transformava na Mãe de um dos meninos – nosso “anjo pornográfico” – e as crianças nos convidados de sua festinha de aniversário. O Pai e outros parentes logo se juntariam à alegre comemoração. A atmosfera da festa só se tornava estranha na hora do parabéns – apesar de estarem sorrindo, os convidados cantavam a conhecida melodia em tom menor. O aniversariante não consegue apagar as velinhas, a reação do Pai ao fracasso do filho é violenta. Preocupada, a Mãe chama o menino para se esconder dentro de sua enorme saia de filó – iluminado sob ela, o aniversariante assumia a forma de um feto. Enquanto a irmãzinha furava os balões a gás de forma quase histérica, um dos amiguinhos tirava um bloco do casaco para se transformar em jornalista e o tio assistia a tudo com a postura de um psicanalista – Nelson Rodrigues era fã confesso de Freud. Começava ali o primeiro trecho de “Delicado”, fio principal da narrativa de *Pornographic Angel*: o pequeno Eusébio renascia ao avesso de dentro das saias da Mãe. Após várias interrupções e recomeços, o espetáculo desembocava em “Cemitério de bonecas” – talvez a mais contundente das oito histórias. No momento final, em silêncio absoluto, o espectador

MÃE (*narrando a história do “Cemitério de Bonecas” ao ANJO*) Ele tinha 45 anos e usava ceroulas, dessas que se amarram nas canelas com duas voltas. Ele cumprimentava todos, não importava a classe social, a cor ou a idade. Essa cordialidade casual impressionava a todos. Diziam unânime e entusiasticamente dele:

O MENINO/BELCHIOR e O TIO/DR. SINVAL
O homem é um santo!

O PAI/DR. BASÍLIO puxa uma bexiga vazia; a MENINA corre dele, eles brincam.

O ANJO lentamente anda em direção a MÃE. O PAI/DR. BASÍLIO tira uma faca e, quando a MENINA corre até ele, ele fura uma das bexigas.

O ANJO PORNOGRÁFICO cai no chão.

A projeção de vídeo termina, ouvimos o som de freios tentando parar.

O PAI traz um bolo de aniversário e a MENINA acende as velas. A MÃE canta “Feliz Aniversário” baixo. O PAI coloca o bolo na frente do ANJO, que tenta apagar as velas, uma, duas, três vezes.

Projeção de vídeo: menino assoprando velas de aniversário.

O PAI perde a paciência e bate sua mão perto do bolo – faz silêncio. Fim da projeção de vídeo.

O PAI assopra as velas, lentamente anda em volta do ANJO, e finalmente cospe nele.

O ANJO corre para se esconder embaixo da saia da mãe. O PAI vai atrás dele, não pode alcançá-lo. Debaxo da saia da mãe, vemos a silhueta do ANJO (tradução nossa).

compreendia que as pequeninas e muito brancas caixas de sapato espalhadas pelo chão do Ohio Theater eram, de fato caixões improvisados para anjinhos abortados. Fruto da pedofilia do Doutor Basílio, a dura imagem era absolutamente reconhecível, e por isso mesmo completava o sentido trágico deste espetáculo para a plateia em Nova Iorque (NASCIMENTO, 2010-2011, p. 354-355).

O texto de Nelson segue a estrutura de diálogos com um narrador. A montagem americana tem uma abordagem diferente. Os personagens fazem o papel de narrador e falam sobre eles mesmos em terceira pessoa:

DONA FLÁVIA (*another doll head/pop*) He was a saintly and stubborn man. (*same actor*) Luckily, he had in Dona Flávia a wife who was above all a mother. (*same actor*). After his seventh daughter was born, Macário sighed deeply and announced:

MACÁRIO Woman, we're going to try one last time!

DONA FLÁVIA Macário's nerves were in shreds just before Dona Flávia gave birth to her eighth child. During her pregnancies she was the picture of calm, a calm verging on bliss. And she brought babies into the world without a single groan. (*MACÁRIO lies on the floor, in pain*). Her husband suffered more: Macário would come down with a toothache to end all toothaches. It made one wonder, considering that he had dentures in his upper and lower jaw.

MACÁRIO (in excruciating pain) Ahhhhhhhhhh, my teeth!!!⁶⁶
(NASCIMENTO, 2007, p. 172).

Além disso, os personagens dos contos “entram” nas outras histórias. Maria Lúcia de *The silent husband* é a *girl* que conversa com mãe de Eusebinho de *Delicate*, ela descreve Dr. Basílio de *The doll cemetery*. Dr. Sinval, pai de Bebeto em *The Blind cat* também é o narrador em *The doll cemetery*. Os personagens conversam, entram e saem dos contos alheios:

⁶⁶ DONA FLÁVIA (*outra cabeça de boneca*) Ele era um homem santo e teimoso. (*mesmo ator*) Felizmente, ele tinha em Dona Flávia uma esposa que era antes de tudo uma mãe. (*mesmo ator*). Depois que sua sétima filha nasceu, Macário suspirou profundamente e anunciou:

MACÁRIO Mulher, nós vamos tentar uma última vez!

DONA FLÁVIA Os nervos de Macário estavam em frangalhos um pouco antes de Dona Flávia dar à luz seu oitavo filho. Durante suas gestações ela era a imagem da calma, uma calma beirando o êxtase. E ela trouxe bebês ao mundo sem dar um único gemido. (*MACÁRIO deita no chão com dor*). Seu marido sofreu mais: Macário desmoronava com uma dor de dente para acabar com todas as dores de dente. Isso era estranho, considerando que ele usava dentadura na mandíbula superior e inferior.

MACÁRIO (em dor excruciante) Ahhhhhhhh, meus dentes!!! (tradução nossa)

GIRL: Speak honey, say something.

THE GIRL: freezes, ABELARDO/DR. BASÍLIO begins moving.

MOTHER: He was 45 years old and used body-length drawers, those that you tie to your shins, two times around. He would greet everyone, without regard to class, color, or age. Dr. Basílio could not see a child without taking a nickel out of his pocket and caressing the kid's face.

The GIRL: takes off one shoe to play hopscotch. DR. BASÍLIO tries to pick up her shoe, but THE BOY gets it first.

DR. SINVAL: This soft spot for children went beyond simple affection; it bordered on an affliction, a mania.

The MOTHER: invites the boy to come closer and pick a hand. The BOY picks the wrong hand, she slaps him.

DR. BASÍLIO: Ma'am, don't do that! That's no way to raise a child!⁶⁷
(NASCIMENTO, 2007, p. 177).

Projeções no meio dos contos são mostradas. Uma, em especial, reaparece diversas vezes: a de um olho de menino pelo buraco da fechadura, representando o próprio autor e uma visão fragmentada de uma determinada perspectiva. Também há projeções da cidade do Rio de Janeiro que reaparece diversas vezes durante a peça.

Em diversos momentos, frases em português aparecem, na maioria das vezes como uma tradução imediata à frase em inglês. Às vezes, um personagem tem uma fala em inglês e outro tem a mesma fala em português na sequência. Em

⁶⁷ MENINA: Fale querida, diga alguma coisa.

A MENINA: congela, ABELARDO/DR. BASÍLIO começa a se mover.

MÃE: Ele tinha 45 anos e usava ceroulas, dessas de amarrar nas canelas, com duas voltas. Ele cumprimentava todo mundo, não importava a classe social, a cor ou a idade. Dr. Basílio não podia ver uma criança sem tirar uma moeda do bolso e fazer carinho no rosto dela.

A MENINA: tira um sapato para brincar de amarelinha. DR. BASÍLIO tenta pegar o sapato dela, mas O MENINO chega antes.

DR. SINVAL: Esse carinho por crianças foi muito além da afeição; beirava uma aflição, uma mania.

A MÃE: convida o menino para chegar mais perto e pede pra ele escolher uma das mãos. O MENINO escolhe a mão errada, ela dá um tapa nele.

DR. BASÍLIO: Senhora, não faça isso! Isso não é maneira de se criar um filho! (tradução nossa)

outros casos, o mesmo personagem, em uma mesma fala, diz algo em inglês e a tradução em português:

ARLINDO: Gouveia could never be found on Fridays.
 MALE FRIEND: Hoje não é sexta-feira? Não vejo o Gouveia há trezentos anos!
 [...]
 ARLINDO: Cadê o Gouveia?
 [...]
 ARLINDO Ah, hoje é sexta-feira...⁶⁸
 (NASCIMENTO, 2007, p.179).

GOUVEIA: (*dazed*) Now what? Now what?
 DOUBLE: E agora?
 (NASCIMENTO, 2007, p.181).

BELCHIOR: Te arrebento!
 ELVIRA: Idiot!
 BELCHIOR: I'll tear you to pieces!
 ELVIRA: Clown!
 BELCHIOR Te parto a cara!
 [...]
 CHORUS OF FRIENDS: You're not compatible. Why not separate?
 BELCHIOR: É o golpe! É o golpe!⁶⁹
 (NASCIMENTO, 2007, p.183).

MOTHER: Do you want Bebeto to treat kooks? Deus me livre!⁷⁰
 (NASCIMENTO, 2007, p.185).

BELCHIOR: ...tedium
 CHORUS: Tédio...
 [...]
 ABELARDO: Elvira swears that you're going back to her. She says she'll be a monkey's uncle if you don't!
 DR. SINVAL: A Elvira anda jurando que você volta! Diz que quer ser mico de circo se você não voltar!⁷¹
 (NASCIMENTO, 2007, p.188).

⁶⁸ ARLINDO: Gouveia nunca podia ser encontrado às sextas. (tradução nossa)

⁶⁹ ELVIRA: Idiota!
 BELCHIOR: Te corto em pedaços!
 ELVIRA: Palhaço!
 [...]
 CORO DOS AMIGOS: Vocês não são compatíveis. Por que não se separam? (tradução nossa)

⁷⁰ MÃE: Você quer que o Bebeto cuide de malucos? (tradução nossa)

⁷¹ BELCHIOR: ...tédio.

CORO: Tédio...

[...]

ABELARDO: A Elvira jura que você vai voltar pra ela. Ela diz que será mico de circo se você não voltar! (tradução nossa)

SISTER TWO: No way! Não é possível!
 [...]

SISTER ONE: She's butt ugly! Porque é um bucho horroroso!
 [...]

SISTER ONE: Someone more interesting! Mais interessante!
 SISTER TWO: Cuter! Bonitinha!
 [...]

SISTER ONE: It looks like he's serious! O caso é sério!
 SISTER TWO: Very serious. Seríssimo.⁷²
 (NASCIMENTO, 2007, p.189, 190).

Canções em português são entoadas em diferentes momentos:

The MOTHER sings "Estrela Dalva"
 [...]

*The MOTHER sings "Feliz Aniversário"*⁷³
 (NASCIMENTO, 2007, p.170).

*ABELARDO/DR. BASÍLIO sings "Poema dos Olhos da Amada"*⁷⁴
 (NASCIMENTO, 2007, p.175).

*Song: "Trem das Onze"*⁷⁵
 (NASCIMENTO, 2007, p.176).

*Song: "Prova de Carinho"*⁷⁶
 (NASCIMENTO, 2007, p.178).

*Children's song: "Atirei o Pau no Gato"*⁷⁷
 (NASCIMENTO, 2007, p.184).

*Sound: children's song "O Sapo Não Lava o Pé"*⁷⁸
 (NASCIMENTO, 2007, p.185).

⁷² IRMÃ 2: De jeito nenhum!

[...]

IRMÃ 1: Ela é horrorosa!

[...]

IRMÃ 1: Alguém mais interessante!

IRMÃ 2: Mais bonitinha!

[...]

IRMÃ 1: Parece sério!

IRMÃ 2: Muito sério. (tradução nossa)

⁷³ A MÃE canta "Estrela Dalva".

[...]

A MÃE canta "Feliz aniversário". (tradução nossa)

⁷⁴ ABELARDO/DR. BASÍLIO canta "Poema dos Olhos da Amada". (tradução nossa)

⁷⁵ Canção: "trem das Onze" (tradução nossa).

⁷⁶ Canção: "Prova de Carinho" (tradução nossa).

⁷⁷ Canção infantil: "Atirei o pau no Gato" (tradução nossa).

⁷⁸ Som: Canção infantil "O sapo não lava o pé" (tradução nossa).

*He sings "Se Essa Rua Fosse Minha"*⁷⁹

(NASCIMENTO, 2007, p.187).

A montagem de Tatinge mantém os nomes em português, inclui vários trechos em língua portuguesa, e canções populares, mas recria toda a estrutura dramática. Apesar de o conteúdo ser rodriguiano, a forma não se assemelha a que era usada por Nelson em sua dramaturgia. A inclusão de canções em português e cenas da cidade do Rio de Janeiro enfatiza o desejo da diretora de mostrar elementos brasileiros na peça e assim divulgar, a sua maneira, a cultura brasileira nos Estados Unidos. Ela faz uma versão mais moderna e bem interessante desses contos tão desgastados por inúmeras montagens. Para Tatinge Nascimento (2010-2011, p. 335), era importante:

[...] conduzir o espectador a não vincular o Brasil dos estereótipos com o universo do autor, por outro, é necessário reestruturar a dramaticidade das obras e mesmo introduzir novos elementos para que o espetáculo encontre sentido próprio dentro do novo contexto.

O afastamento de uma montagem realista e a introdução de elementos “estranhos” pode ter levado a plateia a encontrar naqueles personagens e histórias alguma familiaridade, conectando dois mundos e culturas distantes. Assim como Batty (2000) propõe, Tatinge Nascimento mostra que sua encenação apenas se baseia na obra de Rodrigues, salientando tratar-se de uma “adaptação”. Faz assim uma montagem inventiva misturando aspectos biográficos do autor com sua obra ficcional.

2.2.5 StoneCrabs X Tatinge. Análise de *Senhora dos afogados* e duas versões de *(Our) lady of the drowned*

Esta seção abordará duas montagens de *Senhora dos afogados*, uma inglesa realizada pelo grupo StoneCrabs cuja dramaturgia foi feita por Franko Figueiredo e a direção por Kwong Loke. A versão americana foi dirigida por Claudia Tatinge Nascimento. Primeiro mostraremos particularidades do texto original em português

⁷⁹ Ele canta “Se essa rua fosse minha” (tradução nossa).

com a sinopse e alguns aspectos importantes, em seguida falaremos sobre a montagem inglesa e depois a americana finalizando com os contrastes entre as três.

Senhora dos afogados faz parte das peças míticas escritas por Nelson Rodrigues. A tragédia é composta de 3 atos e 6 quadros. O tempo e espaço da peça é qualquer um que o diretor venha a escolher. Moema, a filha de D. Eduarda e Misael, em seu complexo de Electra, tenta destruir a imagem da mãe frente ao pai e ao irmão Paulo. O primeiro quadro do primeiro ato acontece na casa da família Drummond. A família é informada da morte de Clarinha, que morreu ou se matou no mar. Não há corpo a ser velado. Misael volta de uma festa onde seria nomeado ministro, mas ele “vê” uma mulher em todo lugar para o qual dirige sua visão. Volta atormentado para casa onde é recebido pela esposa e a filha Moema com a notícia da morte da outra filha. Moema assume então, bastante feliz, as funções das duas irmãs (somos informados depois que houve outra filha, Dora, que também se matou no mar) mortas no mar: a de tirar os sapatos do pai e lavar seus pés. D. Eduarda dá ao marido o remédio para o coração. Duvidando da fidelidade conjugal da esposa, Misael sente medo de receber veneno em vez de remédio. No cais, as prostitutas choram, lamentam e rezam pela morte da outra prostituta assassinada 19 anos antes. Esse som de lamento ecoa durante a peça em diversos momentos. No segundo ato o noivo de Moema, que é assim chamado sem ter um nome próprio, revela que é filho da prostituta assassinada 19 anos antes. Todos na cidade acusam Misael da morte dela. Ele finalmente assume o crime. O noivo revela seu plano: ficará noivo de Moema para entrar na casa dos Drummond e “machucar” quem Misael mais ama: sua esposa D. Eduarda – ele diz que ela será sua amante. D. Eduarda é levada ao bordel onde a mãe do Noivo trabalhava para ser humilhada por ele, seu amante. Moema instiga a vingança no pai, e este arranca as mãos da mãe e ela morre na praia. Moema também instiga o ódio no irmão Paulo que não suporta a infidelidade da mãe e mata o Noivo. Por fim Moema instiga o irmão, que não suporta a dor, e acaba se matando no mar. Consegue então finalizar seu plano de ser a única filha e única mulher na casa após ter deixado a avó sem comida e esta ter morrido de fraqueza. Sobram então somente Misael e Moema e ela não consegue mais se ver no espelho, primeiro vê o reflexo de sua mãe com as mãos cortadas, que repete todos os seus movimentos; depois nada mais vê, nem seu próprio

reflexo. O pai morre em seu colo e Moema percebe que terá que viver com suas mãos, que lembram sua mãe.

A peça tem muitas similaridades com *Mourning becomes Electra* do autor norte-americano Eugene O'Neill. O próprio Nelson assume a “inspiração” notada por Sábato Magaldi. Mas enquanto O'Neill segue mais diretamente o mito grego associando os nomes de seus personagens aos nomes gregos, Nelson faz associações mais livres. *Senhora dos afogados* sublinha o complexo de Electra, a fixação da filha pelo pai, nesse caso na relação entre Moema e Misael. A peça tem temática semelhante à de *Álbum de Família*, com os mitos de incestos e patologias das relações familiares. Moema ao “eliminar” a sua mãe perde sua própria identidade e por isso nada vê no espelho. Nelson utiliza o coro, recurso da tragédia grega. Aqui o coro é composto ora pelos vizinhos, ora pelas prostitutas do cais. Eles emitem opiniões, julgamentos e esclarecimentos úteis para o desenrolar da trama. Outro recurso utilizado pelo autor foi o uso de máscaras: quando os personagens do coro representam eles mesmos, usam máscaras hediondas e quando representam outros personagens eles não usam as máscaras. A máscara hedionda aqui seria a representação do que realmente somos, nossa feiura que sai de dentro para fora. A linguagem escolhida por Nelson é mais grandiloquente do que a de suas tragédias cariocas. Apenas nos personagens de figuras populares como o Vendedor de Pentes e Sabiá é que a linguagem se torna mais coloquial, como por exemplo na passagem:

VENDEDOR DE PENTES – [...] pois venho aqui, faço despesa e sou desfeitoado, ora que pinóia! (RODRIGUES, 2004, p. 256).

2.2.5.1 *Our Lady of the drowned* pela companhia inglesa Stonecrabs

A versão de *Senhora dos afogados* ou em inglês *Our lady of the drowned* foi encenada em Londres, no Southwark Playhouse, entre 13 de junho e 8 de julho de 2006, pelo grupo Stonecrabs com dramaturgia feita por Franko Figueiredo e direção de Kwong Loke.

O projeto começou com um desafio entre o StoneCrabs e o Royal Court Theatre, empresa inglesa que apoia autores, diretores e atores iniciantes⁸⁰, na Embaixada do Brasil em Londres em 2005. Naquela ocasião uma leitura do texto *Our lady of the drowned* foi apresentada. Após a leitura, o grupo do Royal Court Theatre expressou suas reservas quanto à montagem do espetáculo na Inglaterra, alegando que o texto nunca poderia ser realizado lá pois o público não entenderia e não iria se conectar com o texto. Franko lançou o desafio da montagem, pois acreditava que haveria público para o espetáculo. Decididos a produzir o espetáculo, receberam o apoio do Arts Council e da Southwark Playhouse. Na época, Franko era diretor artístico do StoneCrabs e convidou diretor Kwong Loke para dirigir o espetáculo, pois queria que este tivesse uma visão mais internacional. O projeto foi um grande sucesso e o grupo recebeu dois *Critics Choice* (Time Out & Metro/Evening Standard) e o espetáculo teve casa lotada com ingressos esgotados. Eles foram convidados para o Festival de Teatro British Arts Council e de Perth, na Austrália com a montagem. Um ano depois, Kwong Loke foi convidado pelo corpo coletivo do StoneCrabs para compartilhar do título de diretor artístico da companhia juntamente com Franko Figueiredo (FIGUEIREDO, 2010).

Kwong, de Hong Kong, fez mestrado na área de teatro clássico asiático e grego. Também estudou movimentos de máscaras balinesas em Bali. É professor de teatro no curso de graduação no Regents College. Entrou no grupo teatral do StoneCrabs em 2007 como diretor da companhia e se juntou na direção com Franko Figueiredo.

A sinopse encontrada no website do grupo já nos revela o tipo de visão que dariam à peça:

The bourgeois house of the Drummond family is juxtaposed against the world of the dockyard brothels to reveal truths hidden for nineteen years. Misael Drummond's buried past and the fate of his daughter,

⁸⁰ O Royal Court Theatre é uma companhia nacional britânica pioneira, dedicada a novos trabalhos realizados por escritores inventivos da Grã-Bretanha e ao redor do mundo. O principal papel incontestável do teatro é promover novas vozes – O New York Times o descreve como “o teatro mais importante da Europa” [...]. Além de suas produções de alto nível, o Royal Court facilita trabalhos internacionais iniciantes, desenvolvendo intercâmbios que trazem jovens autores a Grã-Bretanha e envia autores, atores e diretores para trabalhar com artistas ao redor do mundo [...]. O sucesso do Royal Court inspira confiança em teatros pelo mundo e, enquanto que novas peças eram vistas como arriscadas, elas estão agora no centro de um renascimento de interesse entre artistas e público (ROYAL COURT THEATRE, 2011, tradução nossa).

Moema, will only be resolved by the weight of her forbidden desires, and the revenge she seeks. Rodrigues's work ranges from realism to symbolism and brought about a true revolution in modern theatre, making him a master of the genre and one of the finest Brazilian playwrights of all times⁸¹ (STONE CRABS THEATER, 2009).

A versão do Stonecrabs utiliza a tradução de Joffre Rodrigues, aquela publicada pela FUNARTE, para sua montagem. O texto que nos foi disponibilizado pelo diretor Franko mostra anotações à caneta sobre a tradução de Joffre com as modificações na linguagem, adição de trechos e rubricas, cortes e inversões na montagem que fizeram. Esse texto seria o que Ubersfeld (2005) chama de texto de encenação, uma mediação entre o texto do autor e a encenação. Vamos mostrar agora algumas das modificações linguísticas realizadas:

A primeira tem a ver com o título. *Senhora dos afogados* foi traduzido por Joffre como *Lady of the drowned*, mas o grupo encena *Our lady of the drowned*. Provavelmente a inclusão do pronome *our* sirva para conectar o título a um nome de santo. Há alguns casos de correção de passagens consideradas erradas na versão de Joffre. No trecho traduzido por Joffre lemos: “Moema: In our family, no one kills himself.” Na retradução o pronome *himself* é trocado por *themselves*. Na versão de Joffre, Eduarda diz “I’m”. O pronome e verbo contraídos viram “I am” na versão dos Stonecrabs (RODRIGUES, 2001, p. 204-205).

Outras mudanças na linguagem têm a ver com as diferenças entre inglês britânico e americano, tanto no vocabulário quanto na forma. Alguns exemplos:

⁸¹ A casa burguesa da família Drummond é justaposta contra o mundo do bordel das docas para revelar verdades escondidas por dezenove anos. O passado enterrado de Misael Drummond e o destino de sua filha, Moema, só serão resolvidos pelo peso dos desejos proibidos dela, e pela vingança que ela busca. O trabalho de Rodrigues, que vai do realismo ao simbolismo, trouxe uma verdadeira revolução no teatro moderno, fazendo dele um mestre no gênero e um dos melhores dramaturgos de todos os tempos (tradução nossa).

Tradução Joffre Rodrigues**Tradução StoneCrabs**

Eduarda: Excuse me, I made a mistake⁸² (RODRIGUES, 2001, p. 204)⁸³. Eduarda: I'm sorry, I made a mistake.

Male neighbor: She's nuts⁸⁴ (RODRIGUES, 2001, p. 206). Male neighbor: She's mad.

Male neighbor #2: Bullshit⁸⁵ (RODRIGUES, 2001, p. 236). Male neighbor #2: Rubbish.

Outras mudanças quanto ao vocabulário ou ordem das palavras efetuadas no texto parecem servir para dar uma maior fluidez e tornar o texto mais "natural". Alguns exemplos a seguir:

Tradução Joffre Rodrigues**Tradução StoneCrabs**

Eduarda (*sorrowful*): That's all⁸⁶ (RODRIGUES, 2001, p. 206). Eduarda (*sorrowful*): That's it.

Moema: You sound insane (RODRIGUES, 2001, p. 204). [...] Moema: You are insane.

Eduarda (*bewildered*): I said "suicide", didn't I⁸⁷? (RODRIGUES, 2001, p. 204). Eduarda (*bewildered*): Did I say suicide?

Male neighbor #3: Because Mr. Justice needed to be given redress for this slander because it is slander which surely must have already come to your attention, madam⁸⁸ (RODRIGUES, 2001, p. 208). Male neighbor #3: Because the Minister needed to be given redress for this slander for slander it is which surely must have already come to your attention, madam.

Eduarda: You, who know all the wickedness, my daughter's fiancé does what? (RODRIGUES, 2001, p. 211). Eduarda: You, who know all the wickedness, what does her fiancé do?

Male neighbor #2: He spends the day with three or four broads... Male neighbor #2: He spends the day with 3 or 4 women...

⁸² D. Eduarda – Desculpem... Eu me enganei... (RODRIGUES, 2004, p. 212).

⁸³ O *script* de Figueiredo foi feito literalmente em cima da tradução de Joffre Rodrigues, portanto, as referências contidas nas indicações de "Tradução Joffre Rodrigues" são as mesmas para "Tradução StoneCrabs".

⁸⁴ Vizinho – Doida (RODRIGUES, 2004, p. 214).

⁸⁵ Vizinho – Bobagem! (RODRIGUES, 2004, p. 234).

⁸⁶ D. Eduarda (*dolorosa*) – Apenas (RODRIGUES, 2004, p. 214).

⁸⁷ Moema – A senhora parece louca!

D. Eduarda (*desorientada*) – Eu disse "suicídio", disse? (RODRIGUES, 2004, p. 212).

⁸⁸ Vizinho - Porque o sr. Ministro precisava ser desagravado dessa calúnia – pois é uma calúnia – que, inclusive, deve ter chegado ao conhecimento de V. Sas. ... (RODRIGUES, 2004, p. 215).

Male neighbor: Prostitutes.

Female neighbor: Whores.

[...]

Eduarda: What does he say for everyone to hear?⁸⁹ (RODRIGUES, 2001, p.211).

Male neighbor: Loose virtue of the night.

Female neighbor: Women of the night.

[...]

Eduarda: What does he say for the whole world to hear?

Moema: [...] I have the right to suffer one disgrace that belongs to me⁹⁰ (RODRIGUES, 2001, p. 212).

Moema: [...] I have the right to suffer the one disgrace that belongs to me.

Paulo: [...] then your fiancé shouted and started singing. Acted like a madman. Quite a few years since he saw his mother⁹¹ (RODRIGUES, 2001, p. 213).

Paulo: [...] then your fiancé shouted and started singing. Acting like a madman. It's been many years since he saw his mother.

Paulo: You were given birth by our mother. She is in you⁹² (RODRIGUES, 2001, p. 215).

Paulo: You were born of our mother. She is in you

Paulo (*gentle*): I swear⁹³ (RODRIGUES, 2001, p.217).

Paulo (*gentle*): I promise.

Paulo (*hysterical*): What if you took an ax?⁹⁴ (RODRIGUES, 2001, p. 222).

Paulo (*hysterical*): What if you use an ax?

Moema: The lover⁹⁵ (RODRIGUES, 2001, p. 261).

Moema: Your mother's lover.

Moema (*hysterical*): [...] the love I carry with me⁹⁶ (RODRIGUES, 2001, p. 262).

Moema (*hysterical*): [...] the love I carry within me.

Combsalesman: [...] what crime did they commit to her?⁹⁷ (RODRIGUES, 2001, p. 268).

Combsalesman: [...] How was she murdered?

Paulo (*low to Moema*): I can't quit thinking about my mother⁹⁸ (RODRIGUES, 2001, p. 278).

Paulo (*low to Moema*): I can't stop thinking about my mother.

⁸⁹ D. Eduarda – Você que conhece todas as infâmias. Que faz o noivo de minha filha?

Vizinho – Passa o dia com três ou quatro mulheres...

Vizinho (exultante) – Da vida.

Vizinho – Mulheres da vida.

[...]

D. Eduarda – O que é que ele diz para todo o mundo ouvir? (RODRIGUES, 2004, p. 217).

⁹⁰ Moema – [...] Eu tenho direito de sofrer em paz uma desgraça que me pertença... (RODRIGUES, 2004, p. 218).

⁹¹ Paulo – [...] Então, teu noivo gritou e, depois, cantou... Parecia doido... Há muitos anos que não via a mãe... (RODRIGUES, 2004, p. 219).

⁹² Paulo – Tu nasceste de nossa mãe! Ela está em ti! (RODRIGUES, 2004, p. 220).

⁹³ Paulo (*doce*) – Juro! (RODRIGUES, 2004, p. 222).

⁹⁴ Paulo (*numa histeria*) – E se apanhasse um machado? (RODRIGUES, 2004, p. 225).

⁹⁵ Moema – O amante! (RODRIGUES, 2004, p. 252).

⁹⁶ Moema (histérica) – [...] O amor que eu levo comigo... (RODRIGUES, 2004, p. 253).

⁹⁷ Vendedor de Pentes – [...] Que crime fizeram com ela? (RODRIGUES, 2004, p. 257).

⁹⁸ Paulo (baixo para Moema) – Só penso em minha mãe... (RODRIGUES, 2004, p. 264).

As duas traduções pareceram divergir bastante do original no seguinte trecho:

Texto-fonte	Tradução Joffre Rodrigues	Tradução StoneCrabs
Vizinho #2: O tenente é simpaticíssimo (RODRIGUES, 2004, p. 235).	Male neighbor #2: The lieutenant is very sympathetic (RODRIGUES, 2001, p. 213).	Male neighbor #2: The lieutenant is very handsome.

O tenente é muito simpático na versão original. A palavra em português tem a ver com agradabilidade social ou, algumas vezes, um atenuante para a falta de beleza física que se compensa na agradável personalidade da pessoa. Na versão de Joffre ele é *sympathetic* que se relaciona com a compaixão aos sentimentos de outros. *Handsome* se relaciona com a aparência física agradável. Apesar das escolhas do tradutor, o trecho não compromete o entendimento e o andamento da peça.

Os nomes próprios são mantidos em português com exceção do Noivo que vira *Fiancé*, o que ajuda no entendimento do papel do personagem dentro do enredo. Um dos personagens do bordel, Sabiá, é citado pelo nome, incluído na fala de vendedor de pentes, o *Combsalesman*, dando um ar exótico à peça nesse pequeno trecho.

Tradução Joffre Rodrigues	Tradução StoneCrabs
Combsalesman: Beautiful goddamn prayer ⁹⁹ (RODRIGUES, 2001, p. 238).	Combsalesman: Beautiful goddamn prayer, Sabiá.

Um último exemplo sobre mudanças linguísticas é nesta fala de Misael. A tradução de Joffre é bem próxima do original, mas causa estranheza ao ser falada, não é clara nem poética. A versão a Stonecrabs soluciona esse problema:

Texto-fonte	Tradução Joffre	Tradução StoneCrabs
-------------	-----------------	---------------------

⁹⁹ Vendedor de Pentes – Bonita oração (RODRIGUES, 2004, p. 255).

Rodrigues

Misael: Não podia... Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não; ter filhos. Se Deus [...] (RODRIGUES, 2004, p. 232).	Misael: I couldn't. A Drummond can't even love his own wife. Desire her, no; just have children. If God [...] (RODRIGUES, 2001, p. 209).	Misael: I couldn't. No Drummond desires his own wife. A wife is for children. If God [...]
---	--	--

Todas essas mudanças linguísticas visaram dar maior fluidez à peça e torná-la mais britânica, já que a tradução de Joffre tem claramente foco no público americano, como ele próprio mencionou em seu prefácio já citado anteriormente. A dramaturgia ficou por conta do brasileiro Franko Figueiredo enquanto a direção ficou a cargo de Loke. Antes da montagem da peça, Franko já havia feito algumas das modificações no texto, outras ocorreram durante os ensaios quando se percebia que a linguagem da tradução de Joffre não funcionava dramaturgicamente. Foi realizada uma tradução que podemos chamar de cooperativa, de acordo com Bassnett (1985), onde tradutor, diretor e outros membros da equipe do teatro trabalham juntos. Nesse tipo de tradução há nativos na língua fonte e alvo envolvidas.

Sobre a tradução, o crítico de teatro Paul Revel (2006) escreveu: “Apart from a very few moments, where the translation feels slightly clunky, the text is exquisite¹⁰⁰”. Fica difícil saber bem a que Revel se refere ao escrever que a tradução “feels slightly clunky”. Em geral, críticas à tradução têm a ver com o texto parecer uma tradução. Isso nos remete a invisibilidade do tradutor, já que para que uma tradução seja considerada boa, ela não pode soar como tal, deve possuir uma “naturalidade”, como se fosse o original.

O texto anotado da tradução de Joffre recebeu subtítulos de acordo com a temática do ato e da cena. Essa é a organização pessoal da direção que mostra que cada cena teria a temática do título. Mais uma vez, o texto de encenação emerge, com o diretor fazendo uma organização própria, diferente da do autor, demonstrando sua visão da encenação. No primeiro ato a primeira cena intitula-se “Death of Clarinha” e a cena 1 do primeiro ato se subdivide em: a) *Drowing of Clarinha*, b) *Informing the father*, c) *Exposing the fiancé*, d) *Paulo talks about death*, e) *Eduarda unburdens fear*. Ainda dentro do primeiro ato, a cena 2 se intitula “Misael’s fear” e se

¹⁰⁰ “Com exceção de alguns momentos, onde a tradução parece um pouco desajeitada, o texto é extraordinário” (tradução nossa).

divide em: f) *Misael returns from the banquet*, g) *Misael realizes death of Clarinha*, h) *Paulo fixates in Clarinha's death*, i) *Grandma feeds Moema's anxiety*, j) *Misael's fear becomes paranoia*, k) *Misael turns on Eduarda*. O ato 2 intitula-se "Fiancé seeks revenge." E a primeira cena divide-se em: a) *Fiancé comes to the house*, b) *Eulogizing*, c) *Praying for Clarinha's soul*, d) *Fiancé extracts confession*, e) *Fiancé takes Eduarda*. A cena 2 intitula-se "Moema's confession" e se divide-se em: f) *Misael unburdens guilt*, g) *Moema confesses crime*, h) *Moema triumphs over Misael*, i) *Moema mesmerizes Misael*, j) *Moema schemes to punish Eduarda*, k) *Moema turns Paulo against Eduarda*. O ato 3 se intitula "Killing of Fiancé" e divide-se em: a) *Combsalesman wants sex*, b) *Fiancé humiliates Eduarda*, c) *Fiancé tortures Eduarda*, d) *Moema incites Paulo to kill*, e) *Fiancé exalts mother*, f) *Paulo kills Fiancé*, g) *Eduarda defies Moema*, h) *Moema triumphs over Eduarda*. A cena final intitula-se "Moema loses her soul" e se divide em: i) *Family buries Eduarda* j) *Paulo, Misael condemn themselves*, k) *Combsalesman describes Eduarda's horror*, l) *Paulo commits suicide*, m) *Moema loses her reflection*, n) *Misael dies*, o) *Moema loses all*¹⁰¹.

A questão da cultura e das diferenças culturais é enfatizada com a introdução de cantos de candomblé no final da cena 1 do segundo ato, estabelecendo uma associação entre as entidades do candomblé e o mar. Nelson, na sua primeira rubrica, escreve sobre o papel do mar dentro da peça: "Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres" (RODRIGUES, 2004, p. 211). Ubersfeld (2005) menciona que uma das riquezas do teatro é a possibilidade de substituição de um signo por outro. A montagem inglesa faz uso desse recurso ampliando a

¹⁰¹ "Morte de Clarinha", primeiro ato, cena 1, a) Afogamento de Clarinha, b) pai é informado, c) Noivo é exposto, d) Paulo fala sobre morte, e) Eduarda desabafa medo. Cena 2, "Medo de Misael", f) Misael retorna do banquete, g) Misael percebe a morte de Clarinha, h) Paulo fixado na morte de Clarinha, i) Avó alimenta ansiedade de Moema, j) Medo de Misael se torna paranoia, k) Misael se vira contra Eduarda. Ato 2 "Noivo busca vingança", a) Noiva vai à casa, b) Elogio, c) Oração para alma de Clarinha, d) Noivo extrai confissão, e) Noivo pega Eduarda. Cena 2 "Confissão de Moema", f) Misael desabafa culpa, g) Moema confessa crime, h) Moema triunfa sobre Misael, i) Moema hipnotiza Misael, j) Moema arma esquema para punir Eduarda, k) Moema coloca Paulo contra Eduarda. Ato 3 "Morte do Noivo", a) Vendedor de Pentes quer sexo, b) Noivo humilha Eduarda, c) Noivo tortura Eduarda, d) Moema incita Paulo a matar, e) Noivo exalta mãe, f) Paulo mata Noivo, g) Eduarda desafia Moema, h) Moema triunfa sobre Eduarda. Cena final "Moema perde sua alma", i) Família enterra Eduarda, j) Paulo, Misael os condena, k) Vendedor de Pentes descreve horror de Eduarda, l) Paulo comete suicídio, m) Moema perde seu reflexo, n) Misael morre, o) Moema perde tudo (tradução nossa).

significação do mar para um mar “local”, brasileiro, com a introdução dos cantos de candomblé remetendo o público às entidades divinas associadas ao mar.

A presença constante do mar é enfatizada na dramaturgia. Por exemplo, o início do espetáculo mostra a projeção do mar que se mistura com a chuva, ao som de um réquiem composto por Dinah Mullen, enquanto a personagem de Eduarda entra no palco com os vizinhos na chuva.

Outras mudanças que aconteceram na montagem têm a ver com o cenário. Projeções eram disparadas num corredor de vidro no palco, uma espécie de grande biombo feito de um material especial onde era possível projetar imagens e também ver do outro lado. Esse corredor-biombo dividia o palco entre interior e exterior da casa. Dependendo da iluminação, o público podia ver dentro do corredor, ou não. Havia projeções: a primeira do mar e chuva, e a foto de toda a família – conforme os personagens iam morrendo as projeções de suas fotos iam se apagando. Havia também a projeção de uma imagem da Nossa Senhora da Conceição, adorada por adeptos do catolicismo e do candomblé¹⁰², caindo no fundo do mar e uma projeção final quando Moema se veste de branco – Moema atrás do corredor se trocando de preto para o branco e a projeção no vidro.

¹⁰²Nossa senhora da Conceição é adorada pelos católicos e reverenciada pelos adeptos do candomblé, no sincretismo religioso a santa é Oxum, orixá das águas doces (BOM DIA BRASIL, 2010).

Fig. 14: *Senhora dos afogados* por StoneCrabs: Iluminação e cenário.
Fonte: Marian Alonso (2006).

Fig. 15: *Senhora dos afogados* por StoneCrabs: Painel onde ficava visível o interior da casa dos Drummond.
Fonte: Marian Alonso (2006).

Fig. 16: *Senhora dos afogados* por StoneCrabs: Moema cuida dos pés de Misael.

Fonte: Marian Alonso (2006).

Outras canções utilizadas em diferentes momentos foram: um canto de candomblé que foi estilizado por Dinah Mullen e a oração da ave-maria gravada pelo elenco, como um coro de igreja.

A crítica especializada gostou do resultado final e salientou a direção de Loke e o coro grego:

Under Kwong Loke's perfectly paced direction, this production is gripping and tense... Ongoing petty, ordinarily malicious, normal life is represented by a chorus of prostitutes and neighbours, in keeping with the tragic Greek tradition Rodrigues recalls¹⁰³ (BARBARA LEWIS, 2006).

Por meio da análise da montagem de *Senhora dos afogados* pelo grupo inglês Stonecrabs, podemos perceber que há a necessidade de adaptações na linguagem quando uma peça é levada ao palco. O texto que foi traduzido para a página não teve que lidar com as particularidades envolvidas na encenação. Portanto, esse texto serviu apenas de base para a montagem. No caso das peças de Nelson que já foram traduzidas para o mercado americano, houve a necessidade de transformar o inglês americano em britânico. Segundo Franko Figueiredo (2010) foi imprescindível fazer pequenas mudanças na linguagem para que a peça funcionasse dramaturgicamente. Essas foram as principais mudanças realizadas pelo grupo. A questão das diferenças culturais foi solucionada pela inclusão dos cantos de candomblé, que remetem ao sincretismo religioso brasileiro. Parece inevitável certo grau de adaptação na transposição de um texto teatral de uma cultura para a outra. Especialmente quando brasileiros estão envolvidos, parece haver a tendência de se evidenciar aspectos culturais latentes no texto. Houve a busca pela “performabilidade” para que o texto se torna-se mais fluente para os atores.

¹⁰³ Sob a perfeita direção de Kwong Loke, essa produção é tensa e prende a atenção... a vida normal, cotidiana, maliciosamente comum, é representada por um coro de prostitutas e vizinhos, de acordo com a tradição de tragédia grega que Rodrigues invoca (tradução nossa).

2.2.5.2 *Lady of the drowned* por Claudia Tatinge e seus alunos americanos

Como já mencionado, Claudia Tatinge Nascimento é carioca e estudiosa de teatro. Leciona teatro na Wesleyan University nos Estados Unidos. Sua versão de *Senhora dos afogados*, de 2003, foi montada na universidade em que leciona, dentro de uma disciplina de teatro em que montou e dirigiu a peça com os alunos. Ficamos sabendo dos detalhes da montagem e de todo o processo porque Tatinge participou em um congresso na CUNY (City University of New York) e apresentou uma comunicação intitulada *Staging Lady of the Drowned: a Cross-Cultural Imagination of Rodrigues' Mythical Play*. Naquele momento ela mostrou, com detalhes, como imaginou e montou sua versão de *Senhora dos afogados* para o público americano e com atores/estudantes americanos.

Uma questão importante levantada por Claudia Tatinge Nascimento (2008, p. 01) é a expectativa do público. Ela relata em um artigo como isso se deu.

I offered a course that combined dramaturgical study and scene work, and that ultimately led to the selection and staging of his *Lady of the Drowned* in the Fall 2003. As soon as I announced my plan, an incredible number of students contacted me about the course. That was a good sign. The problem, of course, was that much of this interest stemmed from their imagination of Brazil. I realized I would have the awkward task of destroying their pretty picture of the land of samba, beaches, carnival, and sexual freedom, as I introduced students to Nelson's stories of child abuse, internalized racism, sexism, murder, sexual obsession, rape, and homophobia. Voila¹⁰⁴.

O curso oferecido por Tatinge combinava estudo de dramaturgia e trabalho de cena que geraria a seleção de estudantes para a montagem de *Lady of the drowned*. Quando o curso foi oferecido, um grande número de alunos se mostrou interessado. Segundo Tatinge, o grande interesse gerado pelo curso se deu em virtude do imaginário que eles tinham sobre o Brasil. Para ela, era necessário destruir a

¹⁰⁴ Eu ofereci um curso que juntava estudo de dramaturgia e trabalho de cena, e que levaria à seleção e montagem de *Senhora dos afogados* no outono de 2003. Logo que anunciei meu plano, um número incrível de alunos me contatou sobre o curso. Era um bom sinal. O problema, claro, era que muito desse interesse vinha da imaginação que tinham sobre o Brasil. Eu percebi que teria a desagradável tarefa de destruir a bela imagem de samba, praias, carnaval e liberdade sexual apresentando aos alunos as histórias de Nelson, de abuso sexual infantil, racismo internalizado, machismo, assassinato, obsessão sexual, estupro e homofobia. Voila (tradução nossa).

imagem de terra do samba, praias, carnaval e liberdade sexual que supostamente essas pessoas possuíam. Ela achava importante apresentar o universo de abuso, racismo, machismo, assassinato, estupro, homofobia e obsessão sexual das histórias e personagens de Nelson Rodrigues.

A seguir ela descreve como fez para que as expectativas dos alunos em relação ao Brasil caíssem por terra e como os fez ver o “verdadeiro” Rio de Nelson:

I showed students videos and photographs of my home city, Rio de Janeiro. They provided a concrete proof of why Rio, the site of so many of Rodrigues' plays, has been called “marvelous city, purgatory of beauty and chaos.” On the other hand, the students' discomfort or surprise looking at these non-touristic images, their questions as we examined each play, also fed me as a director (NASCIMENTO, 2008, p. 01)¹⁰⁵.

O curso enfatizou o trabalho em grupo e cada aula era um laboratório onde analisavam uma peça, liam material relacionado à sua temática, criavam cenas e as discutiam. Os alunos faziam o papel de atores, diretores, dramaturgos, *designers* e espectadores. A partir da reação deles a diferentes peças, a professora começou a desenvolver a ideia de como a plateia americana “leria” o mundo de Nelson. As aulas se tornaram reuniões de intercâmbio cultural. Tatinge Nascimento (2008, p. 2) escreveu sobre os benefícios das aulas para ela como diretora: “Their reaction made me to engage in productive estrangement, one that drove me to re-find the potential theatricality of Nelson's plays in a foreign land¹⁰⁶”.

Claudia Tatinge decidiu por uma abordagem não realista para enfatizar a tragédia e para não transformar a peça em melodrama. Algumas escolhas feitas foram: o cenário foi pintado no chão para aumentar a teatralidade; a parte frontal do palco foi transformada em mar; a cama de Misael e Eduarda se tornou um altar; molduras foram penduradas nas paredes onde fantasmas e prostitutas olhavam Misael; os vizinhos usaram máscaras peruanas para salientar o grotesco; personagens usaram capas pretas evocando Exu; a impotência da avó se tornou

¹⁰⁵ Eu mostrei aos alunos vídeos e fotos da minha cidade natal, Rio de Janeiro. Elas deram uma prova concreta de por que o Rio, o local de muitas das peças de Rodrigues, é chamado de “cidade maravilhosa, purgatório da beleza e do caos”. Por outro lado, o olhar de desconforto e surpresa dos alunos ao olharem essas fotos não turísticas, suas perguntas enquanto examinávamos cada peça, também me alimentaram como diretora. (tradução nossa).

¹⁰⁶ A reação deles me fez entrar em um afastamento produtivo, do tipo que me levou a reencontrar o potencial teatral das peças de Nelson em uma terra estrangeira (tradução nossa).

concreta sendo representada por uma saia de madeira com rodas em que ela era levada de um lado para outro do palco. O elenco também foi escolhido pelo não realismo. Eduarda era uma atriz negra para mostrar que era estrangeira na família. Cantos da umbanda e candomblé foram cantados pelos vizinhos e prostitutas, com acompanhamento de percussão. Por vezes as prostitutas intercalaram esses cantos com orações em latim para mostrar o sincretismo religioso do Brasil.

O trabalho de tradução começou antes da montagem, com textos relacionados a Nelson. Elizabeth Jackson e Fernando Rocha traduziram ensaios de Nelson para o inglês, como por exemplo, o seu *Teatro desagradável* (*Unpleasant teather*) e textos e artigos de estudiosos do teatro como Sábato Magaldi, Fátima Saadi e Ângela Leite Lopes.

O roteiro a que tivemos acesso foi uma tradução baseada na de Joffre Rodrigues, feita por Elizabeth Jackson que é professora visitante na Wesleyan University e tem doutorado em língua e literatura brasileira. Este roteiro contém abreviações nos diálogos encurtando a peça em cerca de 20 a 30%. Em relação à linguagem utilizada, houve várias mudanças, adições e subtrações. Imprecisões foram arrumadas e algum vocabulário modificado. O registro de vendedor de pentes e da dona do bordel, que tanto no original quanto na tradução de Joffre é bastante coloquial, na versão de Tatinge adquire tom mais formal. Diversas vezes o Vendedor de Pentes usa a palavra *crappy* (de acordo com o dicionário Cambridge (2011), *crappy* é um adjetivo de uso ofensivo) que é retirada nessa montagem. Vejamos outros exemplos:

Tradução Joffre Rodrigues	Tradução Elizabeth Jackson
Combsalesman: Beautiful goddam prayer. [...]	Combsalesman: Beautiful prayer. [...]
Owner: No way! [...]	Madam: Impossible! [...]
Combsalesman: At your service, pal! [...]	Combsalesman: At your service! [...]
Owner: I want respect in my house. Problems, take it outside! [...]	Madam: I want respect in my house. Take your fights outside! [...]
Combsalesman: A woman's death ¹⁰⁷ (RODRIGUES, 2001, p. 238-239).	Combsalesman: A woman's murder (JACKSON, 2003, p. 48-50).

¹⁰⁷ Vendedor de Pentes – Bonita oração.

Combsalesman: But the case of the gentlewoman, your mother. What crime did they commit to her? ¹⁰⁸ (RODRIGUES, 2001, p. 240).	Combsalesman: But the case of the your sainted mother? What crime did they commit against her? (JACKSON, 2003, p. 50).
Fiancé: A family 300 hundred years ¹⁰⁹ [...] (RODRIGUES, 2001, p. 241).	Fiancé: 300 hundred years of family tradition [...] (JACKSON, 2003, p. 51).
Misael: I didn't kill. Paulo: You killed. [...] Combsalesman: You really screwed up, sir, you know that?! ¹¹⁰ (RODRIGUES, 2001, p. 250).	Misael: I didn't kill. Paulo: You did. [...] Combsalesman: You've done something wrong, sir, you know that?! (JACKSON, 2003, p. 64).
Combsalesman: [...] me, a two bit combsalesman. ¹¹¹ (RODRIGUES, 2001, p. 251)	Combsalesman: [...] me, a simple combsalesman (JACKSON, 2003, p. 64).

Eduarda é chamada pelos vizinhos respeitosamente de dona Eduarda. Na tradução de Joffre ela é chamada pelos vizinhos de *Miss* Eduarda. Na versão de Tatinge, ela é chamada de *Mrs.* Eduarda Drummond, isso faz sentido já que a personagem é casada e demonstra recato no falar e vestir. Assim, quando os vizinhos utilizam o título *Mrs.* em vez de *Miss*, eles demonstram que a reconhecem como mulher casada e a respeitam por isso, além disso, o título *Mrs.* Corresponde mais apropriadamente à *dona*, utilizado como forma de respeito ao se falar com mulheres mais velhas:

Texto-fonte	Tradução Joffre	Tradução Jackson
[...] Dona – Não pode serrr! [...] Vendedor de Pentes – Às ordens! [...] Dona – Querro muito respeito na minha casa. Barrulho, lá forra. [...] Vendedor de Pentes – E morte de mulher? (RODRIGUES, 2004, p. 255-257).		
¹⁰⁸ Vendedor de Pentes – Mas no caso da senhora sua mãe? Que crime fizeram com ela? (RODRIGUES, 2004, p. 257).		
¹⁰⁹ Noivo - ... família de trezentos anos. [...] (RODRIGUES, 2004, p. 258).		
¹¹⁰ Misael – Eu não matei... Paulo – Matou... [...] Vendedor de Pentes – O doutor andou mal! (RODRIGUES, 2004, p. 265).		
¹¹¹ Vendedor de Pentes – [...] ...A mim, que sou um simples vendedor de pentes... (RODRIGUES, 2004, p. 266).		

Rodrigues

Vizinha: À inesquecível d. Eduarda, a saudade eterna da Ceci (RODRIGUES, 2004, p. 264).
 Female neighbor: To the unforgettable Miss Eduarda, eternal loneliness from Cecília (RODRIGUES, 2001, p. 277.).
 Female neighbor: To the unforgettable Mrs. Eduarda Drummond, eternal loneliness from Cecília (JACKSON, 2003, p. 71).

Veremos alguns exemplos também em que apenas a maneira como as frases foram traduzidas diferentemente, a ordem das palavras, ou o vocabulário empregado. Há vários casos em que o conteúdo de um personagem passa a ser de outro. Alguns exemplos abaixo.

Tradução Joffre Rodrigues

Eduarda: I always had this terrible premonition.
 Male neighbor #1: As you say.
 Eduarda: There was always something telling me Clarinha would die young. She was always like that, so weak.
 Male neighbor #2: Always.
 Eduarda: ...the wrists, so thin and transparent. Fifteen years old and almost no hips at all, girlish hips...and her breasts started to show just recently¹¹² (RODRIGUES, 2001, p. 183).

Eduarda: Sorry about all this.
 [...]
 Male neighbor #2: She's nuts.
 [...]
 Male neighbor #2: She's not crazy. "Old age".
 [...]
 Female neighbor: I like to see men cry. I think it's cute.¹¹³ (RODRIGUES, 2001, p. 187, 188)

Tradução Elizabeth Jackson

Eduarda: I always had this terrible premonition.
 Neighbor: Yes?
 Eduarda: I somehow knew that Clarinha would die young. She was always so frail...
 Neighbor: Always.
 Neighbor: Her wrists so thin and transparent.
 Eduarda: Fifteen years old and no hips at all.
 Neighbor: She had child's hips.
 Eduarda: And just recently her breasts started to show... (JACKSON, 2003, p.2).

Eduarda: My apologies.
 [...]
 Neighbor: She's insane.
 [...]
 Neighbor: It's not insanity. It's old age.
 [...]
 Neighbor: I like watching a man cry. It's charming (JACKSON, 2003, p.6).

¹¹² D. Eduarda (*rígida*) – Sempre tive um pressentimento horrível...

Vizinho (*subserviente*) – Pois não.

D. Eduarda – Alguma coisa me dizia que Clarinha morreria cedo... Foi sempre assim, fraquinha...

Vizinho – Sempre.

D. Eduarda - ... os pulsos finos e transparentes. Com 15 anos, não tinha quase cadeiras, uns quadris de menina, e os seios só agora estavam nascendo...

¹¹³ D. Eduarda – Desculpem.

[...]

Vizinho – Doida.

Moema (*correcting*): Not “Judge”. “Justice”¹¹⁴ (RODRIGUES, 2001, p.188). Moema (*correcting*): Mr. Cabinet Secretary.(JACKSON, 2003, p.7)

Moema (*implacable*): I want you to tell me why should I call off the wedding.
Eduarda (*vehement*): I’ll tell you...I’ll show you this man’s soul...He must be sent away, before it’s too late. They’re going to talk...¹¹⁵ (RODRIGUES, 2001, p. 191).
Moema: Why should I call off the wedding?
Eduarda: He must be sent away, before it’s too late. They’ll tell you (JACKSON, 2003, p.8).

Eduarda: You, who know all wickedness. My daughter’s fiancé does what?
Male neighbor #1: He spends the day with three or four broads...
Male neighbor #2 (*exultant*): Prostitutes. Female Neighbor: Whores.
Eduarda (*euphoric*): Did you hear that?
Moema (*inscrutable*): Go on.
Male neighbor #3: He’s always drunk.
Eduarda (*frantic*): And his body. What does he have on his body?
Male neighbor #1: The names of prostitutes...on his chest, his back, all over his body. The names of the whores he has known.
Eduarda: What does he say for everybody to hear?
Male Neighbor #2: He says maybe he’ll get married, but only to a prostitute. That’s the only kind of woman that turns him on¹¹⁶ (RODRIGUES, 2001, p. 191-192).
Eduarda: You, who know all wickedness. What does my daughter’s fiancé do?
Neighbor: He spends the day with three or four women...
Neighbor: Loose women.
Neighbor: Loose women.
Eduarda: Did you hear that?
Moema: Go on.
Neighbor: He’s always drunk.
Eduarda: And his body. What does he have on his body?
Neighbor: The names of prostitutes...on his chest, his back, all over his body. The names of easy women he has known.
Eduarda: What does he say for everybody to hear?
Neighbor: That maybe he’ll get married, but only if the bride is a woman like the ones he knows at the docks. That is the only kind of women he likes (JACKSON, 2003, p. 9-10).

[...]

Vizinho – Não é loucura – idade.

[...]

Vizinha – Gosto de ver homem chorando. Acho bonito. (RODRIGUES, 2004, p. 214).

¹¹⁴ Moema – Ministro (RODRIGUES, 2004, p. 215).

¹¹⁵ Moema (*implacável*) – Quero que digas – por que devo desmanchar o casamento?

D. Eduarda (veemente) – Direi... Vou-te mostrar a alma desse homem... É preciso mandá-lo embora, antes que seja tarde... Eles vão dizer... (RODRIGUES, 2004, p. 217).

¹¹⁶ D. Eduarda – Você que conhece todas as infâmias. Que faz o noivo de minha filha?

Vizinho – Passa o dia com três ou quatro mulheres...

Vizinho (exultante) – Da vida.

Vizinho – Mulheres da vida.

D, Eduarda (eufórica) – Ouviste?

Moema (inescrutável) – Continua.

Vizinho – Sempre bêbado.

D. Eduarda (frenética) – E o corpo? Que tem ele no corpo?

Vizinho – Nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome de vagabundas que ele conheceu...

D. Eduarda – Que é que ele diz para todo mundo ouvir?

Percebe-se, pelos exemplos demonstrados acima, que a retradução de Jackson não modificou drasticamente nenhuma fala. O grupo de Tatinge preferiu traduzir novamente a peça por considerar a tradução de Joffre ineficaz e “truncada” em diversos momentos. Mais uma vez vemos a busca pela “speakability”, uma fala que soe mais adequada, segundo os padrões dos envolvidos na encenação.

Quanto à montagem, a diretora tinha em mente o que queria e explica em seu artigo coisas que queria enfatizar e evitar. Primeiro, para Tatinge, era crucial evitar uma abordagem realista ou psicologizante da peça. Ela explica:

Nelson does not ask for explicit sex and violence on the stage. It is the expression of his characters transgressive desires, their recurring and unashamed obsessions that are so disturbing. Rodrigues’ “unpleasant theatre” stems from the co-existence of different levels of reality, one in which the exacerbation of forbidden desires leads to a seamless dialogue between beauty and the grotesque. Beauty and grotesque are at their best in Nelson’s mythical plays. For this reason, by the end of the course I decided to direct *Lady of the Drowned* the following semester. The troubled story of the Drummond family, their neighbors, the prostitutes and low life people who live in the nearby wharf invite numerous theatrical possibilities¹¹⁷ (NASCIMENTO, 2008 p. 3).

Além da mudança de contexto cultural e de estarem fazendo uma peça traduzida, para Tatinge, ainda havia o perigo de uma montagem de *Senhora dos afogados* nos Estados Unidos se tornar um melodrama em vez de uma tragédia mítica rodriguiana. Para que isso não ocorresse, a diretora tomou algumas medidas. A primeira delas foi criar uma espécie de “parque de diversões mítico”. O palco é vazio e o contorno de uma igreja é desenhado no chão. A teatralidade do espaço foi aumentada ao se tornarem visíveis os instrumentos de luz e a coxia. O público foi dividido em dois, próximo e ao redor da casa da família. A parte da frente do palco

Vizinho – Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher (RODRIGUES, 2004, p. 217).

¹¹⁷ Nelson não pede sexo explícito e violência no palco. É a expressão dos desejos transgressores de seus personagens, suas obsessões recorrentes e sem vergonha que são tão perturbadoras. O teatro desagradável de Rodrigues mostra a coexistência de diferentes níveis de realidade, uma na qual a exacerbação dos desejos proibidos leva a um diálogo descosturado entre o belo e o grotesco. Belo e grotesco estão na sua máxima nas peças míticas de Nelson. Por essa razão, no final do curso, eu decidi dirigir *Senhora dos afogados* no semestre seguinte. A história problemática da família Drummond, seus vizinhos, as prostitutas e as pessoas de vida baixa que vivem nos arredores do cais, convidam a inúmeras possibilidades teatrais (tradução nossa).

virou o mar, uma presença que segundo o autor deveria ser constante na peça. No quarto do casal Misael e Eduarda, a cama se tornaria mais tarde um altar voando no espaço. No cais, uma longa mesa também funcionava como píer. Sobre o mar, havia molduras penduradas que funcionavam como balanços onde fantasmas vigiavam a casa dos Drummond. As prostitutas pairavam sobre a casa e olhavam através das molduras vazadas. Os vizinhos usavam fantasias que reforçavam sua curiosidade grotesca juntamente com máscaras assustadoras inspiradas no carnaval peruano e nos cajuns de Louisiana, com enormes falos e capas pretas evocando o orixá de umbanda – Exu.

Fig. 17: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Vizinhos vigiam os Drummond pelas molduras, em primeiro plano: cama de Eduarda vira mais tarde um altar.

Fonte: Wesleyan University, 2003.

Fig. 18: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Mesa usada como pír e vizinhos usam máscaras.
Fonte: Wesleyan University, 2003.

Fig. 19: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Fantasmas nas molduras vigiam a casa dos Drummond.
Fonte: Wesleyan University, 2003.

Fig. 20: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Prostitutas no cais.
Fonte: Wesleyan University, 2003.

Fig. 21: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Vizinhos com capas de Exu cercam o Noivo.
Fonte: Wesleyan University, 2003.

A impotência da avó e sua loucura se tornaram concretas, pois ela ficava presa a uma saia de madeira com rodinhas, ela falava com raiva mas era incapaz de

se mover sozinha e os vizinhos é que a empurravam pelo palco. Faziam o mesmo com os poucos objetos e moveis do palco. Conforme Moema esquecia de alimentar a avó, ela reaparecia em diferentes áreas do palco, longe da casa, mas ainda assim conectadas aos personagens restantes. Esse tratamento não realista dado ao palco, aos objetos e ao figurino reforçou fortemente a teatralidade e afastou a peça do melodrama que a diretora queria evitar.

Fig. 22: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Avó é empurrada pelos vizinhos e sua saia de madeira e rodinhas.
Fonte: Wesleyan University, 2003.

A escolha do elenco também serviu para deixar a montagem longe do realismo. Para reforçar a posição de Eduarda como estrangeira na família, a diretora escalou uma mulher negra.

Outro ponto importante para a criação de um universo mítico para a peça foi a introdução de cantos de umbanda e de candomblé. Esses cantos eram entoados pelos vizinhos e pelas prostitutas – o coro – e eram acompanhados por percussão. Em alguns momentos, as prostitutas intercalavam os cantos com orações católicas em latim e a percussão às vezes evocava sinos de igreja, mostrando assim o sincretismo religioso da umbanda presente na cultura brasileira. A diretora apostou nas referências religiosas apesar de saber que nem todos poderiam identificá-las com precisão: Ela escreveu:

Though the majority of the audience could not specifically identify them, these ritual songs served the audience's accurate perception of mythical Brazil as a mystical culture heavily informed by the African Diaspora¹¹⁸ (NASCIMENTO, 2008 p. 5).

Para representar a mãe morta do Noivo, foi usada a voz de uma mulher cantando para o orixá Iemanjá. Em contraste com a prostituta assassinada, Eduarda vestia um vestido de luto e véu, este último sugerindo uma posição similar à da Virgem Maria da igreja católica. Essa posição pura e sagrada foi reforçada quando, após seu encontro com o Noivo, os vizinhos transformaram sua cama em um altar e carregaram Eduarda para fora do palco. Outra adição feita por Tatinge foi o início da peça. Ela incluiu uma cena que o autor não escreveu: o afogamento de Clarinha. Na peça original, apenas ficamos sabendo que Clarinha se afogou e está morta. A cena acrescentada se dá da seguinte maneira: Os vizinhos estão sentados na área do público que foi transformada em “mar” e observam as duas irmãs Clarinha e Moema brincando e cantando canções infantis. Moema engana Clarinha e a empurra no mar, enquanto ela cai, os vizinhos carregam Clarinha para o “mar” e as prostitutas cantam três curtas canções de procissão funerárias. Logo que o corpo de Clarinha desaparece, Eduarda começa com a primeira fala da peça original: “I always had this terrible premonition¹¹⁹”. Sem saber que está morta, Clarinha vagueia pela casa dos Drummond até o momento em que Moema confessa que afogou a irmã. A decisão de incluir a alma de Clarinha e transformá-la em um fantasma “real” presentificou a morte. É um ponto de convergência com a personagem de Sônia, a garota morta em *Valsa n.º 6* que somente no decorrer da peça percebe que está morta.

¹¹⁸ Embora a maior parte do público não pudesse as identificar especificamente, essas canções religiosas serviram para que o público tivesse a percepção do Brasil mítico como uma cultura mística fortemente influenciada pela diáspora africana (tradução nossa).

¹¹⁹ Sempre tive um pressentimento horrível... (RODRIGUES, 2004, p. 211)

Fig. 23: *Lady of the Drowned* por Claudia Tatinge: Dora brinca com barquinho de oferenda a Iemanjá antes de morrer afogada.
Fonte: Wesleyan University, 2003.

A conclusão da diretora é que suas escolhas foram apenas algumas das possíveis para se montar Nelson. Mas ela salienta uma diferença essencial no caso da montagem nos Estados Unidos: quem monta Nelson Rodrigues no Brasil não precisa reforçar ou mostrar a brasilidade das peças dele, mas no caso dela, ela teve a necessidade de fazer a ponte entre o mundo mítico da peça e o público americano. Rompendo os estereótipos que o público tem sobre o Brasil e propondo elementos relativos à diáspora africana que não estavam no roteiro original, ela esperava criar um equilíbrio entre o potencial teatral da história e elementos que pudessem falar com as percepções pré-existentes da plateia de misticismo brasileiro. A abordagem não realista ajudou a evitar uma leitura melodramática e reafirmou a peça como sendo uma tragédia. Por fim, ela declara o que esperava conseguir de reação dos espectadores:

These mythical associations opened the spectator's imagination — creating an environment that welcomed Rodrigues' perception of a world simultaneously peopled by both the beautiful and the

grotesque, reality and delirium, repressed and “unpleasantly” expressed desires¹²⁰ (NASCIMENTO, 2008, p.7).

Para alguns, a encenação de Tatinge pode enfatizar estereótipos de um Brasil cheio de exotismo. Conforme Nigro (2000) diz, talvez seja esse exotismo cheio de estereótipos, que fez com que as pessoas fossem ao teatro. No caso de Tatinge, ela mostra Nelson Rodrigues como um autor brasileiro que é múltiplo e vale a pena ser conhecido. Ela tinha bem claro, assim como Nigro, seus objetivos ao montar Nelson Rodrigues nos Estados Unidos, o que evitaria e o que enfatizaria, ela preferiu introduzir elementos que remetiam ao Brasil sem para isso usar o nível linguístico.

2.2.5.3 Considerações finais

Uma característica comum as duas peças é o uso de um *script* baseado em outra tradução. A tradução de Joffre Rodrigues serviu de base para ambas as peças. Mas para de fato ocorrer uma montagem teatral, foi necessário um texto de encenação, como aquele apontado por Ubersfeld (2005), que serve para fazer a ponte entre o texto do autor e a encenação. Notamos que esse texto está em constante progresso, assim como a retradução que ambos os grupos realizaram, quando percebemos as anotações ao lado da tradução. Esses textos contêm novas indicações cênicas, entrada e saída de personagens, mudanças de personagens, luz, canções, cenário. Todos esses elementos foram inseridos nesses textos produzidos por eles, algumas vezes apagado, rasurado, mostrando a constante adaptação que se desenvolve durante os ensaios. Além disso, percebemos como se dá essa relação intensa entre diretor e texto quando há uma nova tradução, assim como apontado por Herskovits (2004), o texto se torna muito mais vivo e com uma nova e maior intimidade que permite e exige mudanças no texto. Portanto, as mudanças realizadas pelos tradutores juntamente com os diretores, apesar de algumas vezes parecerem não necessárias, vêm dessa intimidade criada por eles que pede por novas palavras e sintaxe.

¹²⁰ Essas associações míticas abriram a imaginação dos espectadores – criando um ambiente que acolheu a percepção de Rodrigues de um mundo habitado tanto pelo belo quanto pelo grotesco, realidade e delírio, desejos reprimidos e desagradavelmente expressados (tradução nossa).

Analizando duas montagens de um mesmo texto em dois contextos culturais diferentes e realizados por duas companhias diferentes, percebemos que as possibilidades dramatúrgicas de um texto teatral são inúmeras. Cada companhia/diretor realizará uma encenação de acordo com a visão que ele pretende dar àquele autor, enfatizando determinadas características. Em ambos os casos a questão religiosa foi escolhida para salientar o contexto cultural em que a peça foi produzida. O StoneCrabs se mantiveram mais próximos ao texto-fonte, fazendo mudanças apenas no nível linguístico e cenográfico. Já a encenação de Claudia Tatinge Nascimento, além das mudanças linguísticas e cenográficas, incluiu uma cena que não existia no texto-fonte, mas estava implícita no texto – o afogamento de Clarinha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução teatral contém especificidades diferentes da tradução de literatura, e tais especificidades devem ser levadas em consideração. Desconsiderar isso e tratar esse texto como literatura fará com que aspectos paralinguísticos se percam na transposição da peça para o palco e produzirá uma tradução somente para a página, para ser lida, perdendo assim sua relação com a encenação.

Os teóricos da tradução têm opiniões divergentes sobre como o processo de tradução do texto teatral deveria acontecer. Susan Bassnett, pesquisadora reconhecida na área, nega que possa existir algum “gesto” que deva ser decodificado pelos tradutores. Para ela esse conceito serve apenas para atores ocidentais já que até mesmo estilos de encenação diferem de uma cultura para outra. Ela acredita que o tradutor deve se concentrar nos aspectos linguísticos do texto teatral e deixar que uma possível encenação e o “gesto” contido no texto sejam decodificados e codificados por outros membros do teatro, como o diretor e atores. Além disso, Bassnett critica fortemente a ideia de “performabilidade” alegando que o termo, que para ela não encontra nem mesmo definição, é usado indiscriminadamente por aqueles que desejam fazer mudanças, adaptações, versões e cortes extensivos em suas traduções, e usam o termo como “desculpa” para isso. Por outro lado, a maioria dos teóricos, especialmente aqueles que de fato traduzem textos teatrais, acredita que haja sim uma “performabilidade” inerente no texto teatral que deve ser buscada pelo tradutor. A “performabilidade” tem muito a ver com a “speakability”, que é definida como a produção de textos fluídos que os atores possam falar sem muitas dificuldades. Esse conceito nos leva à negociação: afinal, o tradutor terá de lidar com o que os atores e diretores considerarão como um texto fluído. Isso não deve ser confundido com a “naturalidade” do texto requerida pelo teatro naturalista, que tenta copiar com precisão padrões de linguagem da “vida real”. Um texto teatral pode ser fluído mesmo contendo diálogos pouco prováveis ou sem sentido.

O tradutor, que já goza de pouco *status* na tradução em geral, fica ainda mais denegrido no campo da tradução teatral. Ou ele é comissionado a fazer uma tradução que será adaptada por um dramaturgo ou um diretor, ou ele deve dividir os méritos e ceder em suas escolhas com um grupo de pessoas na tradução chamada

cooperativa ou colaborativa. A tarefa então fica ainda mais ingrata e o padrão (como se pode ver por esta pesquisa) acaba sendo o de diretores também serem os tradutores das peças que desejam montar. Tanto no Brasil quanto no exterior, essa prática é bastante comum. E parece mesmo haver a necessidade de um tradutor que também seja da área de teatro para ser capaz de realizar a tarefa de codificação e decodificação de tantos signos envolvidos na área teatral.

Além disso, como cada encenação acaba sendo uma leitura muito específica de uma obra, uma mesma tradução não satisfaz as necessidades de diferentes intenções dramáticas, havendo a necessidade de traduções constantes. E não é isso mesmo que desejamos ver quando vamos ao teatro? Vamos ao teatro para assistir à encenação de tal companhia ou de tal diretor porque desejamos ver a sua visão daquele texto. Se houvesse só uma possibilidade de encenação, bastaria assistir uma vez visto a um texto encenado. Uma dose de “adaptação” é inevitável para dar conta da inventividade e das diferentes leituras de diferentes companhias. Isso muito dependerá do projeto de tradução e encenação de cada um. Por exemplo, as encenações de Claudia Tatinge enfatizam questões culturais brasileiras. Para que ela fizesse isso, elementos religiosos precisaram ser inseridos em *Lady of the drowned*, Uma constante reafirmação do Brasil pelo uso da língua portuguesa por toda a peça ocorreu, além da apresentação de dados biográficos de Nelson Rodrigues como reafirmação cultural em *Pornographic angel*. Já a companhia StoneCrabs lida com um teatro mais multicultural. Questões subjetivas do sujeito como gênero e morte foram abordadas sem ênfase na cultura brasileira. Isso pode ser visto pela encenação de *Waltz #6* com elementos do teatro japonês e pela modificação do gênero da personagem de Dorotéia em *After Doroteia*. Por outro lado, quanto mais próximo e fiel a montagem tenta ficar do texto original, como em *The asphalt kiss* pela LordStrangeCo, menos inventiva ela se torna, não contribuindo para novas visões do autor.

Esperamos que estas reflexões sobre a tradução teatral tenham contribuído para que mais pesquisas se façam nessa área que tanto tem a contribuir com os estudos de tradução e de teatro. Acredito ser positivo seguir um caminho,, desvencilhando o texto teatral da tradução somente para a página e migrando para estudos mais profundos sobre a relação entre texto e encenação, fazendo pesquisas que enfatizem a encenação.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Marian. **Waltz #6**. 3 fot., col. StoneCrabs. Londres, 2005. Não paginado. Disponível em: http://www.stonecrabs.co.uk/htm/whats_on.php?subaction=showfull&id=1198963675&archive=&start_from=&ucat=2>. Acesso em: 30 mar. 2010.

ALONSO, Marian. **Our lady of the drowned**. 3 fot., col. StoneCrabs. Londres, 2006. Não paginado. Disponível em: http://www.stonecrabs.co.uk/stonecrabs/index.php?option=com_content&view=article&id=77&Itemid=61 >. Acesso em: 30 mar. 2010.

ALONSO, Marian. **After Doroteia**. 2 fot., col. StoneCrabs. Londres, 2009. Não paginado. Disponível em: http://www.stonecrabs.co.uk/stonecrabs/index.php?option=com_content&view=article&id=77&Itemid=61 >. Acesso em: 30 mar. 2010.

LOPES, Ângela Leite. O trágico no teatro de Nelson Rodrigues. In: **Folhetim**. Rio de Janeiro: Editora Pão e Rosas, 2002.

_____. Em foco: Ângela Leite Lopes. 5 perguntas de Fátima Saadi. In: **Folhetim**: Especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Pão e Rosas, 2010-2011.

BASSNETT, Susan. Ways through the labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: HERMANS, Theo. (Ed.). **The manipulation of literature**: studies in literary translation. London and Sydney: Crom Helm, 1985.

_____. **Translating for the Theatre**: the case against performability. TTR: traduction, terminologie, redaction, vol. 4, n°1, 1991, p. 99-111.

_____. **Translation studies**. London & New York: Routledge, 1994.

_____. **Still trapped in the labyrinth**: further reflections on translation and Theatre. In: Constructing cultures: essays on literary translation By Susan Bassnett, André Lefevere. Multilingual matters, 1998

BATTY, Mark. Acts with Words: Beckett, Translation, Mise en Scène and Authorship. In: UPTON, Carole-Anne. **Moving target**: theatre translation and cultural relocation. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

BRAGA, Carolina. Subúrbio globalizado. **Bravo**, São Paulo: Editora Abril, jan. 2008.

BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 15, jul. 2003. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

CAMBRIDGE, dicionário on-line. **Dictionary**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/>>. Acesso em: 17 jan 2009.

CAMERON, Derrick. Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theater In: UPTON, Carole-Anne. **Moving Target**: Theatre Translation and Cultural Relocation. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

CAMPOS, Geir. Tradução e ruído na comunicação teatral. **Revista tradução e Comunicação**. São Paulo: Álamo, 1982.

CASSATTARI, Ana Paula. **Kazuo Ohno e o Butô**: teatro-dança de um corpo entregue aos impulsos das almas. 2005. Não paginado. Disponível em: <<http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=116>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

CASTRO, Ruy. **O Anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Iná Camargo. Alaíde Moreira no Purgatório. In: **Revista Praga**, nº 2. São Paulo: Boitempo, 1997.

DRESSEL, Peter; HELPERN, Lauren. **Sarah Cameron Sunde**: the asphalt kiss. [fotos]. Nova Iorque 2005. Disponível em: <<http://www.sarahcameronsunde.com/work/the-asphalt-kiss/>>. Acesso em: 10 mai 2008.

ESPASA, Eva. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? In: UPTON, Carole-Anne. **Moving Target**: theatre translation and cultural relocation. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

ESSES, Victor. **Victor Esses**. Entrevista [set. 2009]. Entrevistadora: Daniella A. Origuela. Londres, 03 set. 2009b. 1 CD-ROM, 33min. Entrevista concedida para a Dissertação de Mestrado à autora.

FIGUEIREDO, Franko. **Waltz N°6**. Versão traduzida para o inglês de Valsa n°6, de Nelson Rodrigues. Londres, 2005. Não publicado. Páginas 1-10.

_____. **After Doroteia**. Versão traduzida para o inglês de Dorotéia, de Nelson Rodrigues. Londres, 2009. Não publicado. Não paginado.

_____. **Franko Figueiredo**. Entrevista [nov. 2010]. Entrevistadora: Daniella A. Origuela. São Paulo: USP, 2010. Entrevista concedida por e-mail. Não paginado. Mensagem recebida por <danioriguela@yahoo.com.br> em 01 nov. 2010.

GUEDES, Antonio. A precisão das falas e a concretude cênica em Nelson Rodrigues. In: **Folhetim**: Especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Pão e Rosas, 2010-2011.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALE, Terry, UPTON, Carole-Anne. Introduction. In: UPTON, Carole-Anne. *Moving Target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

HERSKOVITS, Denis; LANGWORTHY, Douglas; SELLAR, Tom. **Faithfulness to the Playfulness**. Theater, v. 34, n. 1, winter 2004, p. 60-65.

HOBAN, Phoebe. **An Innocent Kiss Between Men Becomes a Tabloid Affair**. The New York Times, 12 out 2005. Não paginado. Disponível em: <<http://theater.nytimes.com/2005/10/12/theater/reviews/12asph.html>>. Acesso em: 25 out 2008.

JACKSON, Elizabeth. **Lady of the drowned**. Versão traduzida para o inglês de Senhora dos Afogados, de Nelson Rodrigues. Nova Iorque: 2003. Não publicado.

JAPAN FOUNDATION SÃO PAULO. **Artes Cênicas:** teatro Nô. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.fjsp.org.br/guia/cap03_e6.htm>. Acesso em: 03 mar. 2011.

JOHNSTON, David. Valle-Inclán: The meaning of form. In: UPTON, Carole-Anne. **Moving Target:** theatre translation and cultural relocation. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

LADD, Alex. **Pornographic angel Nelson Rodrigues:** the short stories that inspired the play. Texas: Host Publications, 2007.

LEWIS, Barbara. **Our lady of the drowned.** Londres, Jun. 2006. Disponível em: <<http://www.thestage.co.uk/reviews/review.php/12943/our-lady-of-the-drowned>>. Acesso em: 4 abr 2009.

LORD STRANGE CO. **Home Page.** Nova Iorque, 2009. Não paginado. Disponível em: <<http://www.lordstrange.org/>>. Acesso em: 01 jun. 2008.

MACHADO, Cassiano Elek. Apresentação. RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto:** edição trilingüe. Tradução: Ângela Leite Lopes (francês); Alex Ladd (inglês). Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007. Não paginado.

MACMILLAN, **Dictionary.** Oxford: Macmillan Education, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues:** dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão:** Nelson Rodrigues. São Paulo: Global Editora, 2004.

MARTINS, Valsa nº 6. In: RODRIGUES, Nelson. **Literatura Comentada.** São Paulo: Abril Educação, 1981.

NASCIMENTO, Tatinge Claudia; LADD, Alex. **Pornographic angel, de Nelson Rodrigues:** Stories translated by Alex Ladd. Script by Cláudia Tatinge Nascimento with Tantrum Theater. 2007. p. 170-197.

_____. **Staging lady of the drowned:** a cross-cultural imagination of Rodrigues' mythical play. Romênia: Studia Dramatica, 2008.

_____. Nelson Rodrigues nos Estados Unidos: estranha familiaridade. **Folhetim: Especial Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora Pão e Rosas, 2010-2011.

NIGRO, Kirsten. Getting the Word Out: Issues in the Translation of Latin American Theatre for US Audiences. In: UPTON, Carole-Anne. **Moving Target: theatre translation and cultural relocation**. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. In: MAGALDI, Sábato (Org.). **Nelson Rodrigues: Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

REVEL, Paulo. **Drowning in sorrows**. Newshopper. Londres, 2006.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. **The theater of Nelson Rodrigues. Text selected and arranged by Joffre Rodrigues; translated from Portuguese by Joffre Rodrigues, Toby Coe**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. 1v, 2 v.

_____. **Teatro Completo. v. 2: peças míticas**. São Paulo: Nova Fronteira, 2004.

_____. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **O beijo no asfalto**: edição trilingue. Tradução: Ângela Leite Lopes (francês); Alex Ladd (inglês). Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2007.

ROHTER, Larry. Reawakening the Giant of Brazilian Theatre. **The New York Times**, Nova Iorque, 17 dez. 2000.

ROLLER-COASTER waltz. **Kentish Times**, Londres, 2005.

ROYAL COURT THEATRE. **Home Page**. Londres, 2011. Não paginado. Disponível em: <<http://royalcourttheatre.com/>>. Acesso em: 01 jun. 2011.

SCHECHTER, J. Translations, adaptations, variations: a conversation with Eric Bentley. **Theater**, n. 18, v. 1 p. 4-8, 1986.

STONE CRABS THEATER. **Home Page**, Londres, 2009. Não paginado. Disponível em: <<http://www.stonecrabs.co.uk/>>. Acesso em: 02 mai. 2009.

TYMOCZKO, Maria. **Translation in a Postcolonial Context**. St Jerome, 1999.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução: José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

UPTON, Carole-Anne. **Moving Target**: theatre translation and cultural relocation. Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, 2000.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L & PM Editores, 1987.

VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, Inês. (Org.). **Lingua(gem) e identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicado. São Paulo: Mercado das Letras, 1998.

WESLEYAN UNIVERSITY. **Home page**. Disponível em: <<http://www.wesleyan.edu/>>. Acesso em 23 mai. 2009.

ANEXOS

ANEXO 1

Entrevista

Entrevista com Franko Figueiredo (StoneCrabs)

1. How do you see Brazilian theatre abroad?

Unfortunately, Brazilian Theatre is quite a rare happening when we think in international terms. Having been living in the UK since I was 18 years of Age, I have had some wonderful experiences, however the opportunities for Brazilian Theatre abroad is quite rare. I see two main reasons for that: 1. the available contemporary play texts are very rarely translated – and when they are translated, they tend to follow a literal/academic format which kills the dramatic tension of the text. 2. There isn't much support for the producing of Brazilian Theatre internationally; The Brazilian Government (Embassy and the Brazilian Cultural Sector) only concerns itself with promoting Brazilian Classical and Popular Music and Dance Pieces from big companies' such as Deborah Colker - and this happens pretty much in every country outside Brazil . If it wasn't for small companies and directors like myself, the work of Nelson Rodrigues, Leilah Assuncao, Plinio Marcos, Antonio Bivar and others would have not been performed abroad.

2. Who translates the plays? What are some changes in language?

In the case of StoneCrabs Theatre work, I am the main translator for the texts – Paralell to my post-graduation course in Theatre Directing at Rose Bruford College (Manchester University), I also completed a Diploma in Translation and Interpreting in Cambridge University (Portuguese-English and vice-versa) and a course in Linguistics at Westminster University . I have translated a few Brazilian plays to English: “Navalha Na Carne” - “Razor in The Flesh” by Plinio Marcos; “Alzira Power ou O Cao Siames” – “Alzira Power” by Antonio Bivar, a re-interpretation of Valsa N 6 “Waltz N. 6” which won the Time Out Critic's Choice Award, and supported with the Dramaturgy of other Nelson Rodrigues Plays such as “Our Lady of The Drowned” – “Senhora dos Afogados”; “All Nudity Shall Be Punished” – “Toda Nudez Sera Castigada”, “Vestido de Noiva” – “Wedding Dress”, “Doroteia” – “After Doroteia”.

When translating a play, you need to really understand the core message of the text, the characters objectives, the main events of the play, and concentrate on the story of the play rather than its literal meaning. Plays tell stories of people in certain circumstances in certain places. Sometimes, where the play is located is extremely important, however in other cases is not really fundamental to the rhythm and the conflicts which the characters go through, the story the playwright is trying to tell. So, you are basically looking at transferring the meaning as best as you can to the language you are translating it too without losing the tension, rhythm and drama the playwright is creating – and for that you need to be very close to both cultures so that you can transpose the meaning without affecting/changing the story... this will impact greatly on what kind of 'language' you use. It will also depend on what is the vision of the Director – does he/she want to transpose that particular world to a parallel world in the culture where the play is being translated, or does he/she want to keep

the cultural feel extremely close to the original text? The answer to that question will make a great impact on how you translate the text. For instance, in “Our Lady of The Drowned”, the available translation by one of Nelson Rodrigues’ son was extremely literal with Americanisms – in some parts it translated the poetry of the text very well and in others it jarred, it stopped the original flow, and as a Dramaturge I need to change the Americanisms into a British equivalent, so that the audience can follow it without losing the flow. You need to take a lot into consideration, the class, the slang, the time and work very close with the Director to be able to provide a clear transposition without losing the spirit that the writer wanted to portray with his/her text.

3. How different is the play in a new language and in a context for an audience with little or no background about Brazil ?

Well, that is just a choice, as I was saying before – the stories are about people and what happens to them – they just happen to be living in a particular country. If the play is a strong play, you can take the country away and the story will survive. Of course, there are certain cultural aspects linked to the characters but these should not interfere on how a play is perceived. StoneCrabs Theatre audiences are quite international, with a great percentage of British members – our artists are also quite international – so when we are producing a show, we concentrate primarily on the story – we do research to understand the original context – and try to keep the location of the play as in the original text. The play will be different for whomever is watching it, if you have an audience member who happens to be Brazilian, they will naturally compare with their cultural knowledge, however if they happen to be from another culture, it is very likely that they will concentrate on the story – and the cultural side of it is just an extra aspect to the story we are telling.

4. How does the audience see/feel Brazilian theater? Do they get satisfied with the experience and are willing to try again? What does lead them to see a Brazilian play? What are their reaction and comments?

StoneCrabs Theatre has been producing plays for over 10 years now, and we produced around 8 plays which were Brazilian. They have been just as well received as many of our other productions, which came from Italy , England , Prague , Switzerland , Japan , Angola and Portugal . We have had many excellent reviews (which I attach) and great feedback both on our productions of Brazilian plays as well as other productions.

5. How do cope with the audience’s expectations and stereotypes they have?

We are primarily concerned with telling the story and that our production standards are kept. If we are faithful to those, then our audiences are likely to be very happy with what we deliver.

6. How and why do you choose a particular play?

We normally have annual themes. In 2005, The theme was “50/50 Feminine Image” and we produced a new version of Strindberg’s Miss Julie; a re-interpretation of Nelson Rodrigues “Waltz #6” and a stage version of Franz Kafka story “Josephine”

as well as our first ORIGINS Festival which was themed after Nelson Rodrigues presenting "Our Lady Of The Drowned", "Wedding Dress" and "All Nudity Shall Be Punished". In 2006 was "Greek Tragedies in World Theatre" and we produced Nelson Rodrigues "Our Lady Of The Drowned" and an adaptation of the "Oresteia"; In 2007 & 2008, we were looking at Urban Theatre and produced "basic" by Lynn Greenwood, "Charity Wars" by Richard Cussands and went back to Nelson Rodrigues with "All Nudity Shall Be Punished". In 2008/2009 we were invited to go to Japan for the celebrations of 150 years of friendship between Japan and UK and produced a version of Shakespeare's Midsummer Night Dream in Tokyo and Yukio Mishima's "Hanjo" and "Hell Screen" in London . In 2009 & 2010 we have been celebrating 20 years of the fall of the Berlin Wall and have worked with 6 writers from Europe (Sergi Belbel from Spain, Biljana Srbljanovic from Serbia, Falk Richter from Germany, Rosaline Ting, Lorna French and Bola Agbaje from the UK) looking at where do we stand now after the fall of the Berlin Wall.

7. What types of stage changes do you make? (songs, rituals, text, clothes) Elements that are not in the text itself. When do you feel it is necessary?

I guess it depends who is directing the play and what kind of Director he/she is. When I was working in "Waltz # 6" I am more of an "Auter" – so I used a lot of my previous background in Noh an Butoh and the Theatre of Death of Tadeusz Kantor...the actress playing Sonia, was laying naked centre stage covered by white lilies – her body covered with white noh make up – as the audience arrived a remix version of Chopin's Waltz #6 is being played and they are unaware of the girl lying underneath all the flowers. As the show starts the girl comes out of the lilies, in a choreographed piece of Butoh dance until she finds the dress, specially constructed for the show by my Designer Lu Firth and so on.... To me it was essential to recreate a poetic world beyond our normal reality – where the living and the dead could co-exist. The piano in question, was a broken grand piano, its lid sitting on one side of the stage, the rest of it, its keyboard sitting centre stage with the chords being stretched to the skies where more lilies rested over. With "Our Lady of The Drowned" we utilised a very simple set, plain 1940s chairs, and corridor made of perplex glass and projection... again we needed to recreate the obsessive nature of Moema and how it affected all her family and the characters in the play. If we are working on a text, we view it as a piece of canvas, we need to put our 'mark' on it as we tell the story, our audiences very much understand and expect that to happen – we are carried out by a very strong sense of aesthetics and visuals which we feel are necessary to present a particular story on the stage.

8. Why Nelson Rodrigues? How do people there understand and see him?

In 2005, I was given a book of translations commissioned by the Cultural Department in Brasilia , and in a conference where I met the Cultural Attaché of the time I was invited to present a project to the Brazilian Embassy. At that time, the cultural sector at the Embassy of Brasil in London was very supportive of theatre makers. I created our ORIGINS Festival as a way of presenting the work of Rodrigues in the UK

(Surprisingly, it was never done in the UK before) and we were the first company to have ever presented Rodrigues on the British Stage – we received much critical acclaim. Rodrigues' characters and stories have a very strong humanistic message, many have a Greek feel in its tragic plots (i.e. *Our Lady of The Drowned*) and others carry a strong latin feel which is compared to Lorca (i.e. *Doroteia*). Their absurdity and heightened dramaticity allows the audience to fully engage with the story and the characters without having to be pinned to a cultural context.

9. Could you include some number about the number of presentations of each of the plays (only Brazilian texts) and the number of audience?

1. *Waltz # 6*, Produced in 2005 at The Greenwich Playhouse, played for 24 nights to 1,920 audience members - Time Out Critic's Choice
2. *Our Lady Of The Drowned*, Produced in 2006 at the Southwark Playhouse, played for 26 Nights and 6 Matinees to 2,122 audience members – Time Out & Metro Critic's Choice
3. *All Nudity Shall Be Punished*, Produced in 2008 at the Union Theatre, played for 24 nights to 1,320 audience members
4. *Alzira Power*, Produced in 2006 at Canning House, played for 3 nights as part of The Theatre of Resistance Festival to 467 audience members
5. *Razor in the Flesh*, Produced in 2006 at Canning House, played for 3 nights as part of The Theatre of Resistance Festival to 452 audience members
6. *After Doroteia*, Produced in 2009 at Oval House, played for 5 nights as part of The First Bites Festival to an audience of 330 audience members

Explicações franko Figueiredo para a encenação de Our lady of the Drowned

1. O começo do espetáculo eh projecao do mar que merge com a chuva e o requiem (anexo o track 01) composto pela Dinah Mullen - Eduarda (feita por Tereza Araujo) entra no palco com os vizinhos na chuva.

2. A divisao de cena com subtitulos e so uma organizacao pessoal

3. Linguagen, eu fiz a dramaturgia do espetáculo para Kwong (que dirigiu)... houveram mudancas antes do espetáculo, e mais mudances durante os ensaios quando notavamos que as falas realmente nao funcionavam para o ingles Britanico (jah que esta traducao foi feita para o mercado americano)... as decisoes eram tomadas entre eu e o Kwong.

4. As projecoes nao eram numa tela... ha um corredor de vidro no cenario - como se fosse um grande biombo (feito um material especial que podia-se projetar imagens e tambem ver-se do outro lado) que dividiam o palco e a o interior e o exterior da casa. Dependendo da iluminacao, o publico podia ver dentro do corredor, ou nao. Projecoes, a primeira do mar e chuva, e a foto de toda a familia - os que morriam a fotos ia-se apagando... a projecao de uma imagem da nossa senhora da conceicao caindo no fundo do mar e a projecao final quando Moema se veste de branco (a foto que foi publicada na Bravo) - Moema atras do corredor se trocando de preto para o branco e a projecao no vidro...

5. Pagina 232, a fala original de Misael seria: " Misael: I couldn't. A Drummond can't even love his own wife. Desire her, no; just have children..."

virou "Misael: I couldn't. No Drummond desires his own wife. A wife is for children. If God..." - o original nao flui oralmente ou dramaticamente.

6. As outras musicas estao anexas. 8 tracks. Nao se usou Vila Lobos, e Candomble foi estilizado pela Dinah (track 5), utilizamos da oracao da ave-maria gravado pelo elenco.

7. Eh rubrica... A luz muda para tons vermelhos e se ve atras do corredor de vidro, uma cena de candomble... com os vizinhos passando com o corpo de Eduarda.

8. Ambos, mas a decisao final era de Kwong... eu fiz a dramaturgia. O project comecou com um desafio entre StoneCrabs e o Royal Court na Embaixada do Brasil em Londres em 2005. Quando apresentamos o texto em leitura. O Royal Court dizia que o texto nunca poderia ser realizado na Inglaterra, pois o publico nao entenderia, nao iria conectar com o texto. Ali, desafiei eles em que o publico londrino nao era tao ignorante como eles imaginavam, e haveria um publico para o espetaculo. Decimos entao produzir o espetaculo e recebemos o apoio do Arts Council e da Southwark Playhouse que apostou no desafio. Na epoca eu era diretor artistico da StoneCrabs e convidei o Kwong Loke para dirigir o espetaculo, pois queria que este tivesse uma visao mais internacional - ele aceitou desde que eu o ajudasse com a dramaturgia. O projeto foi um grande sucesso e recebemos 2 Critics Choice (da Time Out e do Metro/Evening Standard)... o espetaculo estava 'sold out'... fomos tambem convidados para o Festival de Teatro do BAC e de Perth, na Australia com o mesmo. Um ano depois, Kwong Loke foi convidado pelo corpo coletivo (board of trustees) da StoneCrabs para compartilhar do titulo de diretor artistico da companhia comigo.. o que me ajudou bastante.

ANEXO 2

Artigos de jornais

The New York Times

This copy is for your personal, noncommercial use only. You can order presentation-ready copies for distribution to your colleagues, clients or customers, please [click here](#) or use the "Reprints" tool that appears next to any article. Visit www.nytreprints.com for samples and additional information. [Order a reprint of this article now.](#) »

December 17, 2000

THEATER

THEATER; Reawakening the Giant of Brazilian Theater

By LARRY ROHTER

RIO DE JANEIRO— DURING a turbulent career that spanned four decades, his plays were considered so disturbing and offensive that censors banned one of them, with the innocuous title of "Family Album," for 21 years, and the premiere of another prompted an irate spectator to draw a gun. Yet Nelson Rodrigues, once derided as "a degenerate in suspenders," was clearly the progenitor of the modern Brazilian theater, and with the 20th anniversary of his death approaching, his status here is now that of a cultural hero.

"For starters, Nelson Rodrigues is a national treasure, not only Brazil's greatest playwright but also one of the best in the world," said the film director Bruno Barreto, one of a multitude of contemporary Brazilian artists who counts himself an admirer of the dramatist.

"I am certain," Mr. Barreto said recently, "that if he had written in English, he would be as important as Tennessee Williams, O'Neill or Pinter, such is the universal, timeless and subversive quality of his work."

As a prelude to the anniversary observances -- Mr. Rodrigues died at 68 on Dec. 21, 1980 -- seminars to discuss his 17 plays are being held, showings of most of the 20 films made from his works have been organized and even a samba school here plans to honor him during Carnival parades in February.

But the centerpiece of the commemorations is a new production of his first drama, which has been playing to packed houses in Rio since October. Written when Mr. Rodrigues was 28 and eking out a living as a newspaper reporter, "The Woman

"Without Sin" is a psychological study of Olegario, an arrogant and prosperous businessman who is married to the much younger Lidia and confined to a wheelchair. Fearing that his wife is cheating on him, he badgers her and spies on her, devising one test of her fidelity after another, only to find when his doubts are finally satisfied and his disability revealed as a ruse that she has run off with the family's black chauffeur.

Mr. Rodrigues would achieve nationwide notoriety with his second play, "The Wedding Gown," which was first performed in 1943. But all the subjects now regarded as the hallmark of his oeuvre, even the racial undercurrents that people in this supposedly colorblind society have always been reluctant to acknowledge, are on display in "The Woman Without Sin." Over and over, in works with evocative titles like "Forgive Me for Your Having Betrayed Me" or "Cute, but a Tramp," Mr. Rodrigues would find himself returning to the themes of sexual repression, hypocrisy, rage and deception, along with obsessive jealousy, shame, self-loathing, guilt and physical decay.

" 'The Woman Without Sin' demonstrates that Nelson Rodrigues was a fully formed dramatist from the very start, which is why we decided to revive it," said Luiz Arthur Nunes, director of the production, which is scheduled to move to Sao Paulo in March and then travel around Brazil later next year. "It's not an embryonic effort or a historical piece; it is a mature, utterly fresh and up-to-date work in which you can already see his vision of the tragedy of the human adventure."

The most timely -- and certainly one of the most frequently performed -- of Mr. Rodrigues's plays may be "The Kiss on the Asphalt." As a pedestrian hit by a bus lies dying on a Rio street, a passerby stops to cradle him in his arms and kisses him on the lips as a parting gesture of human solidarity. But the scene is witnessed by an unscrupulous reporter, who proves so successful in convincing a public hungry for scandal that the men were lovers that even the wife of the Good Samaritan comes to doubt his masculinity.

Written for a now-defunct theater company, a founder of which was the actress Fernanda Montenegro, who played the mistrusting wife when the play was first performed in 1961, "The Kiss on the Asphalt" confronts current-day questions of homophobia and tabloid sensationalism in prophetic fashion. Like most of Mr. Rodrigues's plays, it also contains a large dose of melodrama and characters whose behavior seems so extravagant and extreme that it is sometimes difficult to tell whether the play being performed is a tragedy or an absurdist comedy.

"Nelson always worked with characters in convulsions," Ms. Montenegro explained. "He is extraordinary that way, and for the foreigner he must seem extremely exotic, because he is a writer who defines our culture and our emotionality as Brazilians. A person from outside must be asking himself: 'What is this? What world am I in?'"

Ms. Montenegro, who received an Academy Award nomination for best actress in 1999 for her role in "Central Station," maintains that "if Nelson has any point of connection with the American world at all, it is through Eugene O'Neill." Not only was Mr. Rodrigues "passionate about O'Neill and intimately familiar with his work," she said; he also shared with O'Neill a fascination both for the power of nature as represented by the sea, which was demonstrated in "Our Lady of the Drowned," and for the warped inner workings of the dysfunctional family, the subject of plays like "The Seven Kittens" and "Family Album."

"If you are looking for a common thread throughout his work, it is that he addresses the phantoms and the hypocrisy of the middle class," said Mr. Barreto, who directed a Brazilian film version of "The Kiss on the Asphalt" in 1980 (available on video in the United States as "The Kiss"). "When I saw the movie 'American Beauty,' I was thinking the entire time of Nelson Rodrigues, thinking that this was his universe, but in a different setting and 40 years later."

Mr. Rodrigues, who came from a family that owned a down-at-the-heels newspaper here, was brought up in lower-middle-class neighborhoods in the less than fashionable Zona Norte area of Rio. His private life was as complicated as that of one of his characters: tuberculosis and other health problems plagued him constantly; a son was jailed during the military dictatorship here; and though he married only once, he had stormy relationships with several mistresses.

Nevertheless, Mr. Rodrigues not only enjoyed the controversies that his plays inevitably aroused in Brazilian society but courted them, arguing that "nobody creates anything in art that doesn't have a dimension of bad taste." In the late 1940's he said his goal was to invent a "theater of the disagreeable," and to the very end of his career, he said, his viewpoint remained that of "a child who sees love through the keyhole."

"My plays have an aggressive moralism," he wrote in "The Flower of Obsession," a collection of aphorisms and essays. "In my texts, desire is sad, pleasure is tragic and crime is hell itself. The spectator goes home terrified by all his sins, past, present and future. In an age in which the sexual behavior of the majority is like that of a mongrel dog, I transform a simple kiss into an act of eternal degradation."

Perpetually under financial pressure, Mr. Rodrigues also wrote novels and short stories, as well as thousands of newspaper columns. In fact, Ruy Castro, who is both the author of a biography of Mr. Rodrigues called "The Pornographic Angel" and the editor of a 12-volume edition of his non-theatrical works, argues that Mr. Rodrigues was perhaps an even greater novelist than playwright.

"In novels like 'The Wedding' and 'Savage Asphalt,' he penetrates the minds of his characters in a way that is quite startling and simply can't be done in the theater," Mr. Castro said. "In both the novels and the plays he works with the same cast of judges, doctors, priests and others who would appear to be upstanding citizens, and treats them with the same malice. But he is better able to show the anomalies and deviations in their hearts and souls."

In the United States, however, Mr. Rodrigues remains virtually unknown, even though "we ought to recognize him as a contemporary master who brought about a true revolution in the modern theater," said Terry O'Reilly, an artistic director of the experimental Mabou Mines troupe in New York.

I THINK he was a visionary beyond his European counterparts," Mr. O'Reilly said, "writing well in advance of Ionesco's absurdist work, for example, and mixing dream, hallucination and reality in plays like "The Wedding Gown" in a way that is beautifully suited to the stage."

There are some signs, though, that this neglect may be about to change. Mr. O'Reilly, who is married to a Brazilian and has directed plays here in Portuguese, is planning an Off Broadway production of "Doroteia" next year; Mr. Rodrigues described the 1947 work as "an irresponsible farce in three acts." And the actress Amy Irving hopes to mount an Off Broadway version of Mr. Rodrigues's 1965 play "All Nudity Shall Be Punished."

"Nelson Rodrigues was a keen observer of life who expressed a kind of heightened realism through larger-than-life characters," Ms. Irving, who is married to Mr. Barreto, said in a telephone interview, "and this play in particular has a provocative story, entertaining writing and a great character for me to sink my teeth into. To me, he is the heterosexual Brazilian equivalent of Tennessee Williams, someone who writes about the lies and the hidden stories of the middle class, and I don't understand why he isn't huge."

Recognition of Mr. Rodrigues's work is growing in Europe, especially in France and Poland. But his Brazilian admirers argue that his reputation in the English-speaking world has been held back by the fact that no complete or authoritative translation of

his work exists. They also recognize, though, that there are good reasons it has been difficult to obtain such a translation.

"One of the most important things about Nelson Rodrigues, and which makes him difficult to translate, is that he found a rhythm of speech, a prosody, a timing, that seems so quintessentially Brazilian," said Joao Daniel Filho, who has been involved with Mr. Rodrigues's works both as actor and director.

"The cadences, the manner of speech in a Nelson Rodrigues play, are curious and complicated, with curse words and slurs that are not in the text or said by the actors, but are there between the lines, in the souls of the characters," Mr. Daniel said.

Mr. Nunes, who earned a doctorate from City College in New York with a thesis on Mr. Rodrigues, puts it another way. "Translating Nelson Rodrigues into English would seem to me to be as difficult as translating David Mamet into Portuguese," he said. Plus, there are the added disadvantages of "Portuguese not being one of the world's widely spoken languages and Brazil being a country on the margins as far as international theater is concerned."

Of course Brazil itself has changed enormously from the repressed Roman Catholic country that Mr. Rodrigues portrayed; it now has a libertine image. Arnaldo Jabor, a Brazilian director and critic who has made film versions of "All Nudity Shall Be Punished" and "The Wedding" (both available on video in the United States), thinks that Mr. Rodrigues, the eternal and habitual contrarian, would therefore be amused and perhaps even dismayed to discover how much his reputation has soared since his death.

"Nelson always used to say that any unanimity is idiotic, and he absolutely disdained everything solemn or ponderous," Mr. Jabor recalled recently. "He used to say to me, 'Don't be afraid to be stupid.' In the final analysis, his greatness is that he perceived the obvious and could grasp the apparently insignificant, the fragmentary, the quotidian. He saw the deep that was inside the shallow."

Photos: The playwright Nelson Rodrigues in 1978. Top: Vanda Lacerda, left, as the mother, Jose de Abreu as the jealous husband and Luciana Braga as the wife in the current Rio version of Rodrigues's drama "The Woman Without Sin." (Camilo Calazans/Agencia JB (Rodrigues); Jorge Baumann (top)) (pg. 5); Darlene Gloria in the Arnaldo Jabor film "All Nudity Shall Be Punished," based on a play of the same name by Nelson Rodrigues. (New York Shakespeare Festival) (pg. 18)

October 12, 2005

THEATER REVIEW | 'THE ASPHALT KISS'

An Innocent Kiss Between Men Becomes a Tabloid Affair

By [PHOEBE HOBAN](#)

Everything in Nelson Rodrigues's "Asphalt Kiss" is exaggerated, from the deliberately melodramatic situation to the repetitive language, enunciated with Mamet-like emphasis. The Brazilian playwright, who died in 1980, wrote this play about the catastrophic results of a good Samaritan's act of mercy in 1959. And while today the extreme homophobia of the basic premise may seem dated (particularly since the action takes place in cosmopolitan Rio de Janeiro), the events leading to this tragic downward spiral are all too contemporary.

Arandir (convincingly played by James Martinez) is returning from the bank with his father-in-law when he witnesses a bus mow down a pedestrian. He kneels to comfort the dying man, who requests a kiss, and Arandir kisses him on the lips. Within 24 hours his compassion has been contorted into evidence of a homosexual affair by a reporter at the local tabloid, and before long everyone in Arandir's immediate circle, including his sensuous wife, Selminha (Jessica Kaye); his sister-in-law, Dália (Arlene Chico-Lugo); and his strangely hostile father-in-law (Charles Turner), becomes convinced that this total stranger was in fact Arandir's secret lover.

But nothing is quite what it appears, and the denouement is even more shocking than anything concocted by the fiendish police sergeant (Paul de Sousa) and the reporter (Joe Capozzi) who have turned Arandir's life into pure hell. (As operatic as it seems, the milieu of "The Asphalt Kiss" was familiar territory for Rodrigues. His father was a reporter who eventually started his own newspaper, for which Rodrigues began writing as a teenager, and his family, which included 14 children, had its share of major tragedies, including a high-profile murder.)

The set, designed by Lauren Helpert, perfectly serves the surrealistic material; it consists of a modernist-looking series of white platforms, with stairs, several alcoves and a trapezoidal pit that proves as precarious as it looks. The lighting is also quite effective; Traci Klainer illuminates first one part of the space and then another in flame-colored hues, at times creating film-noirish shadows.

The strange intensity of the play, and its consciously stilted dialogue and acting, will not be to everyone's taste. (Mr. De Sousa and Mr. Capozzi could be accused of chewing the scenery, if there were any.) But the production of "The Asphalt Kiss" at 59E59 Theaters, part of a monthlong celebration of the playwright 25 years after his death, is an intriguing sample of Rodrigues's highly original voice.

"The Asphalt Kiss" continues through Oct. 29 at 59E59 Theaters, 59 East 59th Street, between Park and Madison Avenues; (212) 279-4200.

roller-coaster waltz

NELSON Rodrigues was born in Brazil in 1912 and the 25th anniversary of his death comes at the end of this year.

Admired as a journalist, novelist, and (perhaps unexpectedly) a writer of soap operas, it was Rodrigues the playwright who gained the stature that brought him recognition as Brazil's greatest and most influential dramatist.

There have been a few vain attempts to raise his profile in the USA but, to all intents and purposes, he has remained an unknown quantity in the United Kingdom and Europe.

This situation is likely to change rapidly now that the innovative and adventurous StoneCrabs theatre group has taken the first step towards bringing his work to British audiences.

There is a particular bonus in that the adaptation of *Waltz No 6* has been written for the English stage

by his son Joffre, which removes the likelihood of any misconceptions about the dramatist's aims.

Now at the Greenwich Playhouse, the one-act drama lasts for little more than an hour but its emotional and artistic impact drives home the playwright's new-age creativity with a power that invades the mind with a nightmarish quality.

The work is performed by a single actor, Najilla Kay, whose performance is magnetic in its intensity. It mixes dance, mime, and sublime acting.

The play opens with a naked young woman lying on a bed of white lilies and red anthers. The religious, romantic and funereal connotations are obvious. In the background is an old upright piano with its strings revealed but it is unable to produce sound.

When the woman gets to her feet,

she puts on a white wedding dress with a red lining (again white and red) but whether she has woken from a deep sleep or death itself is a part of the playwright's unique ability to create different and sometimes overlapping time frames. These have no particular sequence but still retain a semblance of reality.

The woman has no concept of who or where she is. She does not know her age or what she looks like.

She has memories which are fragmented and mainly involve a girl called Sonia, a man called Paolo, and an old and perverted doctor who made a massive impact on her adolescent life. But, as with the voices she hears from her past, her memory blots out the images of the people involved unless she believes she sees them in the audience. Is (or was) she, indeed, Sonia?

This production is a roller-coaster of emotions that embrace joy, fear, distress, passion and happiness. And throughout the play, Chopin's beautiful *Waltz No.6 in E flat Major* breaks into the action, either in its pure form or as incredible mixes of the waltz theme with more intense musical structures.

The director, Franko Figueiredo, has created a masterly and surreal example of experimental theatre, which honours the stature of Rodrigues.

With Lu Firth (designer), Richard Andrejewski (set designer), Lucy Hansom (lighting designer), Dinah Mullen (sound designer) and choreographer Briony Plant, the production team have all contributed to a theatrical gem. *Waltz No 6* continues at Greenwich Playhouse until July 24. Call the box office on 020 8858 9256 for tickets and performance times.

LC

Leisure 31

Drowning in sorrows

PAUL REVEL reviews *Our Lady Of The Drowned* by Nelson Rodrigues at the Southwark Playhouse

★★★★☆

WITHIN a small studio theatre in Southwark lies a dark and terrible tale of madness, murder and mutilation.

Nelson Rodrigues' *Our Lady Of The Drowned* was banned by Brazil's government censors when it was first published in 1947.

Nearly 60 years later, the StoneCrabs theatre company has translated the play and staged it in Britain for the first time.

As the houselights fade, we are plunged into the bleak world of the extremely dysfunctional Drummond family, staring out over the dockside brothels towards the implacable, dangerous sea.

Throughout the play, the characters' obsession with the sea is a symbol for the stormy emotions within.

As the play opens, the minimal, bare set is artfully painted with video imagery.

Sadly the video is rarely used and much more could have been achieved with this effect.

However, Adam Crossthwaite's lighting is crisp and atmospheric throughout.

Brazilian actress Tereza Araujo gives a sinewy, heart-felt performance as the martyr-like Eduarda, matched by the commanding presence of Bronwyn Lim as daughter Moema.

Bronwyn's chilling stillness is a portrait of evil.

The sombre mood is spiked with moments of comic relief provided by the excellent Greek chorus, who play nosy neighbours and rowdy prostitutes.

There are some very funny lines but perhaps it was just me. I seemed to be the only one in the audience laughing — come on people, it's theatre, not a funeral.

Apart from a very few moments, where the translation feels slightly clunky, the text is exquisite.

Indeed, sometimes the poetic lines have such stark beauty they distract you from the narrative.

Mind you, so do Shakespeare's, and he's generally well-regarded.

In director Kwong Loke's finely-tuned production, so many awful secrets have been revealed by the end of Act One, you wonder what could possibly happen in the second half.

Well, don't hold your breath for a happy ending.

The unremitting horror of this play and its lack of redemption, permeated with the unpleasant odour of incest, means it won't be to everyone's liking.

But if you want to see a prime example of modern theatre craft, I recommend getting tickets for *Our Lady Of The Drowned*.

➤➤ *Our Lady Of The Drowned*, until July 8, Southwark Playhouse, Southwark Bridge Road, SE1, tickets £12/£8 concs, box office 08700 601761.

Fear and Loathing in Brazil:
Patrick Ross, Tereza Araujo and Bronwyn Lim

ANEXO 3

Amostras de traduções

Pornographic Angel (Claudia Tatinge)

170

Nelson Rodrigues

Pornographic Angel

Based on eight short stories by Brazilian playwright Nelson Rodrigues, originally published in the newspaper column *A Vida Como Ela É* (in order of appearance): *The Doll Cemetery*, *Delicate*, *The Silent Husband*, *A Lost Case*, *Thy Neighbor's Wife*, *The Blind Cat*, *The Scorpion* and *Ugly as Sin*.

Stories translated by Alex Ladd. Script by Cláudia Tatinge Nascimento with Tantrum Theater (Jeff Morrison, Suzanne Appel, Sara Bremen, Tom Rabstenek, Paulo de Sousa, Perri Yaniv)

Characters:

"Prologue": The Pornographic Angel, Mother, Father, The Girl (his sister), the Uncle (from "Delicate"), The Boy/Belchior; "The Doll Cemetery": The Girl, Dr. Basílio, Dr. Sinval, Belchior, The Angel, The Mother; "Delicate": D. Flávia, Macário, The Girl, Eusebinho, Uncle; "The Silent Husband": Mother, The Girl, Abelardo/Dr. Basílio, the Relatives. "Lost Case": Dr. Sinval, Humberto, Friends/Family, Edgardina; "Thy Neighbor's Wife": Arlindo, The Double, Gouveia; "The Scorpion": Dr. Sinval, Elvira, Belchior, Friends, Marina (doll); "The Blind Cat": Dr. Sinval, Beбето, Society Lady, Mother; "Ugly as Sin": Herivelto, Jacira, Dr. Sinval, Friend, Mascarenhas, Sisters.

PROLOGUE

Video projection, pre-set: a young boy running. Black out. Film projection flickers.

Sound of the ocean, traffic, voices, and then radio waves. Parts of old tunes may come from the radio, and a drone.

Oral projection of the ocean, Rodrigues' quote: "I am a child who sees love through a keyhole. I was never anything else. I was born a child, and I am bound to die a child. And the keyhole is the window into my fiction. I am (and I have always been) a pornographic angel."

The MOTHER sings "Estrela Dalva." At the end, the FATHER comes on stage, and shows her birthday present for the Pornographic Angel, a pair of shoes in a shoe box. The MOTHER sings "Feliz Aniversário" in a major key, the others join her. The FATHER places the shoe box upstage. The birthday party begins: the BOY plays soccer, the UNCLE welcomes the guests, and the GIRL jumps rope. The ANGEL puts on the new shoes. The FATHER/DR. BASÍLIO follows her. He hands the GIRL a bunch of balloons.

MOTHER *(narrating the story of "The Doll Cemetery" to the ANGEL.)* He was 45 years old and used body-length drawers, those that you tie to your shins two times around. He would greet everyone, without regard to class, color, or age. This random cordiality impressed all. It was said of him, enthusiastically and unanimously:

THE BOY/BELCHIOR and THE UNCLE/DR. SINVAL

'The man is a saint!'

THE FATHER/DR. BASÍLIO pulls a deflated balloon; the GIRL runs away from him, they play. The ANGEL slowly walks towards THE MOTHER. THE FATHER/DR. BASÍLIO draws a knife and, when the GIRL runs by him, he pops one of the balloons. The PORNOGRAPHIC ANGEL falls to the ground.

Video projection ends, we hear the sound of brakes screeching.

The FATHER brings a birthday cake and the GIRL lights the candles. The MOTHER sings "Feliz Aniversário" in minor. The FATHER places the cake in front of the ANGEL, who tries to blow out candles, once, twice, three times.

Video projection: young boy blowing birthday candles.

The FATHER loses his patience and slaps his hand near the cake – there is silence.

End of video projection.

The FATHER blows out the candles, then dowsily circles the ANGEL, and finally spits on him. The ANGEL runs to hide under THE MOTHER's skirt. The FATHER follows, but cannot catch him. From under the MOTHER's skirt we see the ANGEL's silhouette.

DELICATE

DONA FLÁVIA First, they had seven daughters. The father, whose name was Macário, scratched his head.

MACÁRIO I'll be...!

During the following lines, MACÁRIO pulls a rope from underneath DONA FLÁVIA's skirt. The rope has doll heads attached to it – the heads of their seven daughters.

DONA FLÁVIA Macário considered the ideal family to be a simple pair of children, one of each sex. His first daughter was born *(the first doll head comes out, the GIRL pops one of the balloons)*, then the second *(doll head and second balloon pop)*, then a third *(same)* and a fourth *(same – the sound of girls laughing increases as each is born)*. But stubbornness was one of Macário's chief traits...

Lady of the drowned (Claudia Tatinge)

278

• NELSON RODRIGUES •

MALE NEIGHBOR #2 — To our idolized Miss Eduarda, a sincere farewell from cousin Henry.

MALE NEIGHBOR #1 — To Eduarda, from her inconsolable neighbors.

FEMALE NEIGHBOR — Missing you in every way, from Olegarinha.

MALE NEIGHBOR #3 — To my darling cousin, an eternal good-bye from Nono.

FEMALE NEIGHBOR — With gratitude from your godchild, Candice.

MALE NEIGHBOR #1 — To Mrs. Eduarda Drummond, the respects of everyone from the Public School District 15th of July.

A brief pause. Then Misael, in his desperation, says what he must have also written on the crown.

MISAEI — To Eduarda, farewell from Misael.

Now, it's Moema and Paulo's turn. Moema can't hide her joy; both speak at the same time.

Moema & PAULO — To our precious little mommy, our last good-bye, from Moema and Paulo.

The neighbors take out the candles. Misael sits in a chair which is almost an imitation of a throne.

PAULO — (low to Moema) I can't quit thinking about my mother. (frightened and looking in the direction of his father) I can't quit thinking about my father punishing my mother's hands. (joins his own hands) The hands, the two hands.

MOEMA — (harshly) Better think about yourself!

PAULO — About myself?

MOEMA — Yes.

PAULO — (fists himself, frantic) Just about myself. Not about my mother.

MOEMA — Think about your own crime, not the one your father committed.

• LADY OF THE DROWNED •

279

~~Forget your father. Forget the hands of your mother.~~

PAULO — (grabbing Moema) Did I kill, Moema?

MOEMA — (hard) You killed. You did kill.

PAULO — (low and shocked) I killed your fiancée.

MOEMA — Your mother's lover.

PAULO — (inside, realizing his mistake, withdrawing as if he were insane) I should have killed some other man.

MOEMA — (desperately) No!

PAULO — (exultant) I could've killed the husband and not the lover. (to his sister, face to face) ~~Could I?~~ I could have killed our father. (indicates the chair where Misael lies prostrate) The husband is as guilty as the lover, they both possessed her!

MOEMA — (afraid) Not father!

PAULO — Yes! Him. My mother would be free...and alive. (joyful) Our mother dies. But if I had (lowers his voice) murdered the husband, then she would have married the lover, after!

MOEMA — (in anguish) She would have married!

PAULO — I know my mother hates me!

MOEMA — (low) She died.

PAULO — (afraid) She died, but I can feel her hate in the air. (more desperately) I've lost my mother's love, forever.

MOEMA — (to herself) Dead women forget.

PAULO — (infuriated again, shouts) Moema, I can't live, knowing that father killed my mother chopping off both her hands of my mother. (frightened, looking at his own wrists) Right at the wrist. He shouldn't have killed her that way.

MISAEI — (wakes from his trance) I didn't kill.

PAULO — You killed. Did?

MISAEI — (vehemently) No! I cut off her hands but I left her alive on the beach, alive, with her arms outstretched

ACT I

FIRST SCENE

*Downy's Action*Scene 1: D. Eduarda, Neighbors, Moema, Grandmother

Two superimposed sets: the Drummond's home and a café by a wharf. At the Drummond's, we see Eduarda and her daughter Moema. Eduarda is still beautiful, despite a few strands of white hair; chaste and severe in strict mourning garments. Moema is also in mourning, and like her mother she wears no make-up. Their paleness is almost supernatural. Mother and daughter are standing, immobile. No remarkable physical resemblance between the two. But the way they move their hands is very similar, which annoys them both. This coincidence is constant throughout the play. The grandmother (Dona Marianinha) keeps pacing back and forth, in sickly excitement. She is the mad one in the family. Portraits of the Drummonds' ancestors hang on the walls. On the stage, also the neighbors are present. They are spectral characters. A distant, off-stage lighthouse creates, in this family, an obsession with shadow and light. There is also an invisible character: the nearby and prophetic sea, who seems to be always calling the Drummonds, especially the women. Moema's face is taciturn, impenetrable, mask-like.

percussion for neighbors' rule - bonnet was used for necklace dance, just used when Clarinha falls -
D. EDUARDA-(stiffly) I always had this terrible premonition.

NEIGHBOR-(subservient) Yes?

D. EDUARDA-I somehow knew that Clarinha would die young. She was always so frail...

NEIGHBOR-Always.

NEIGHBOR-her wrists so thin and transparent.

beulah
D. EDUARDA-Fifteen years old and almost no hips at all,

NEIGHBOR-she had a child's hips...

was not
D. EDUARDA-and just recently her breasts started to show...

NEIGHBOR-(extremely friendly) Your daughter was much too good for this world.

NEIGHBOR-Extremely polite.

NEIGHBOR-(lyrical) She had such a sweet way about her.

NEIGHBOR-And her lips were almost white.

22

MISAEI-For our daughter?

D. EDUARDA-No.

MISAEI-For whom do they cry?

D. EDUARDA-(in deep sorrow) She died nineteen years ago. Don't you remember, Misael?

MISAEI-(afraid) No. Who is this woman, for whom the others cry and wail nineteen years later, as if she had just died?

D. EDUARDA-That woman...

MISAEI-(afraid) Which woman?

D. EDUARDA-(lowers her voice) the one killed nineteen years ago... the murderer killed her with an ax... he cut her right here (points to her neck).

MISAEI-(sharply) She was a prostitute!

D. EDUARDA-(shocked and afraid) Misael, it was on our wedding day. The women were moaning and wailing like now... all night they wailed so loud that it felt as if they were in our bedroom... you locked up the house, but the wailing seemed to come out of the floor, the mattress, even from the pillows...

Again we hear the voices of the women, who don't appear. It's as if thousands of women were inside the room, wailing deliriously.

D. EDUARDA-(shouting) Nineteen years ago they wailed like they do now...

The voices die down.

MISAEI-Why are you staring at me?

D. EDUARDA-(burying her face in her hands) -I am not staring, Misael!

MISAEI-You know that they accuse me... everyone in this house talks about the crime and about the slanderous things people say about me...

D. EDUARDA-Not me.

MISAEI-No. You never said a word... so today why is this all you talk about? Do you know why they accuse me? This woman came to see me two or three times because of some dispute down at

ACT III

FIRST SCENE

Scene 15: Sabiá, Prostitutes, Fiancé, Madam, D. Eduarda, Comb Salesman.

New Setting. The Cafe at the docks. Four women are present, the same four women who in the previous scene spoke as a chorus. The owner/proprietress sits in a rocking chair knitting. She is old and fat and has thick legs, with ankles wrapped with stained gauze. An old man with a hooked nose is directing the chorus of women with a mug in his hand. In scene, D. Eduarda, the Fiancé, and the neighbors are also grouped on stage left. A Comb Salesman, seated at a table, is tapping his glass in a pretext of accompaniment. There is a ramp at the back of the stage which leads to the narrow rooms above. Everything indicates that the place is unprofitable and is only sustained by the power of some kind of acquired tradition.

SABIÁ—(orchestrating with a mug of beer in his hand) Another time, but slower.

The chorus of women begins again as D. Eduarda covers her face with both hands and remains like this for a long time.

WOMAN—We beg you, O Lord...

WOMAN—The women from the docks

WOMAN—We beg you.

WOMAN—Pity for the one who dies,

SABIÁ—(interfering) "Pity and mercy",

WOMAN—For the one who died,

WOMAN—Receive, O Lord, in you heaven,

SABIÁ—... in Your heaven

WOMAN—The sinner's soul.

WOMAN—Dry up the spilled blood,

WOMAN—But receive the soul,

Central Fiances must be gone -
Elevator goes down -

Paulo e Moema saem de cena (percussão começa). Na percussão entram as mesas (todos trazem as mesas, menos a avó). Bancos em cima das mesas. Elevador começa a descer. Fiancé traz a linha e dá prá avó. Fiancé ajuda Eduarda a subir na mesa, enquanto Sabiá vai pra boca de cena.

Cena

Antes da fala “All of you pray.....”, fiancé dá a guia prá avó (todos tiram as máscaras). Fiancé começa a sair com Eduarda, da escada começa a cantar a saudação a Iemanjá. A avó começa a andar para a boca de cena. Clarinha de anjinho bota o barco na boca de cena. A avó coloca a guia no barco e acende a vela. Começa a voltar em direção a mesa para ficar detrás da mesa com Akhai dançando para recebê-la (neighbors e prosts estão em nível abaixo da mesa). Quando a avó começa a voltar, saudação a Iemanjá (apenas uma mesa em cena). Quando a avó está atrás da mesa, noivo está lá em cima e canta junto com o coro. Prostituta passa o barquinho para a avó, que o coloca em cima da mesa. Procissão começa a sair.

Música:

1. fiancé
2. avó (quando ela põe a guia e acende a vela)
3. coro de prosts e avó (depois de algum tempo começam a puxar o barquinho; quando a avó chegar na beira das cadeiras); cantam 2x (ao final avó está atrás da mesa)
4. coro e fiancé abotoando a camisa (para passar o barquinho e arrumar a procissão)
5. coro e fiancé (procissão sai)
6. percussão pro final da procissão

CHORUS : CHANTS

PG 240 : Fiancé / Moema / Neighbours

Reason to have Ruth and Alistair to say the Dock prayers is as if on Moema's call for prayers for Clarinha, she's also asking the Dock Women to pray for the soul of the Prostitute!!!! - a Collective Unconscious (not the Jungian sense).

Ruth in a black scarf round her head (like a washer woman)
Alistair and Ruth side view to audience towards wall.

Bottom of Pg 240 :

Start with Alistair and Ruth (behind screen upstage left) :

ALISTAIR AND RUTH :

Pg 226 :

We are the women from the docks

Women from the docks

We beg of you, Lord

We who smell of the sea

We beg.

Pity for the one who died

Pity and Mercy.

For the one who died

Receive, O Father in your heaven

The PROSTITUTE

PROSTITUTE

NEIGHBOURS/MOEMA

Our Father, who art in Heaven

Hallowed be Thy name...

Moema : Why "prostitute"? who mentioned Prostitute? Let's go... I believe in God Almighty. Repeat. I believe in God Almighty

Ruth and Alistair :

We the women from the docks...

(Quietly)

UNTIL

Ruth+Alis : Receive the soul of a

Whore

Neigh'rs+fiancé : We beg you...

etc...

UNTIL

Niegh'b 1: Receive the soul of a

whore

ALL : pg 226

Chorus : We the women from the docks

Etc....

Ruth/Alistair/Patrick AVE MARIA

Moema : this isn't for Clarinha....

etc...

ALL STOP!!

Moema : NO!!!

CHORUS, RUTH ALISTAIR, PATRICK LEAVE STAGE

Our lady of the Drowned (StoneCrabs)

210

• NELSON RODRIGUES •

EDUARDA — (afraid) Me?

MOEMA — You know something I don't?

EDUARDA — (somewhat ashamed) Only as much as you.

MOEMA — (coming closer, with the expression of one who wants to extract some abominable secret) You must know more than I, it's impossible that you don't know! You used to like him, not so long ago ...

EDUARDA — (surprised) I liked him...

MOEMA — Then, you stopped liking him...

EDUARDA — (shouts) Call off your wedding, Moema!

MOEMA — I know you hate my fiancée. (holding her mother by the arms) Why?

EDUARDA — (imploring) Don't ask.

MOEMA — (obstinate) A minute ago, you wanted him here...

EDUARDA — If I could fill the house with people today, even with my enemies... just so long as I'm not alone, or only with you... (sobbing) Being with you is the worst way to be alone!

MOEMA — (implacable) I want you to tell me why should I call off the wedding.

EDUARDA — (vehement) I'll tell you... I'll show you this man's soul... He must be sent away, before it's too late. They're going to talk... (points to the group of neighbors)

MOEMA — Who?

EDUARDA — The neighbors.

The group of neighbors uncover their faces, come up close to the two of them. One of the neighbors steps forward.

MALE NEIGHBOR #1 — (with a bow) At your service.

EDUARDA — (pointing to the neighbor's face) But that isn't your face that's your mask. Put on your real face.

• LADY OF THE DROWNED •

211

MALE NEIGHBOR #1 — Just a moment. (He puts on a hideous mask which, in truth, is his authentic face.)

EDUARDA — Now, talk.

The other neighbors pass their hands across their faces, as if they were removing one mask. They put on ignoble masks.

EDUARDA — You, who know all wickedness, My daughter's fiancée does what? *what does he fiancée do? X*MALE NEIGHBOR #1 — He spends the day with three or four broads... *three or four 3 or 4 loose virtue!*MALE NEIGHBOR #2 — (exultant) Prostitutes. *Of the N. g. b. X*FEMALE NEIGHBOR — Whores. *Women of the Night X*

EDUARDA — (euphoric) Did you hear that?

MOEMA — (inscrutable) Go on.

(FN) MALE NEIGHBOR #3 — He's always drunk.

EDUARDA — (frantic) And his body. What does he have on his body?

→ MALE NEIGHBOR #1 — The names of prostitutes... On his chest, his back, all over his body. The names of the whores he has known. *the whole world*

EDUARDA — What does he say for everyone to hear?

MALE NEIGHBOR #2 — He says maybe he'll get married, but only to a prostitute.

(FN) That's the only kind of woman that turns him on. *X*

EDUARDA — (exasperated, to daughter) You want more?

MOEMA — That's enough.

The neighbors with the ignoble masks draw back. They turn their backs to the scene which is taking place. *No go to huddle around C2*

MOEMA — (in a reverie) He says he loves me... And he kisses my hands. He almost never looks at my face. As if he

PAULO — (*violent*) I'd like to pray, but I can't. I can't even think about my sister. Only about my father.

EDUARDA — Everybody forgets about Clarinha!

PAULO — For years, I've only thought about what they say about father. And I tell myself my father wouldn't kill anyone, much less a whore from the port docks. They say also he dirtied his hands with blood then dried them on a towel... (*whispering*) Moema, swear that my father didn't kill that prostitute. Swear that he didn't dry his hands on a towel. (*exhausted*) Swear, Moema.

MOEMA — I swear.

PAULO — (*in a stronger plea*) — to God!

MOEMA — To God...

EDUARDA — To God, no! Not to God!

PAULO — (*looking around terrified*) You don't know the worst, neither does mom. It's nineteen years ago today, that woman was killed...

EDUARDA — (*crisp*) Today is also our wedding anniversary.

MOEMA — (*in sudden terror*) I didn't know on this day, nineteen years ago... I didn't know...

PAULO — Can't you hear that racket?...

MOEMA — No!

PAULO — (*beside himself*) ...those voices? those moans? The women from the docks... They're crying and praying for the one killed nineteen years ago... Now you hear it?

→ **LOWEST**
There really is a clamor, a funeral chorus, which beginning low, gradually grows louder until it fills the stage.

EDUARDA — (*covering her ears*) Stop that! For the love of God, stop.

The noise diminishes until it becomes an almost sweet harmonious background.

PAULO — (*laughing and sobbing*) Today the women from the docks won't service their customers. They keep looking towards here, pointing in this direction, as if the murderer lives here in this house. Do you understand why I can't pray for my sister?

The grandmother appears, very excited.

GRANDMOTHER — Why don't you scare this light away from here? Why don't you send it away... Paulo, send this light away... Or, maybe, wait (with an ax) for it to come back and hit it. Hit it without pity. Kill it, son.

The neighbors intervene. The grandmother disappears with the dynamism of a crazy woman. One of the neighbors approaches Eduarda who covers her face with her hands.

PAULO — I'm afraid of this grandmother!

MOEMA — I'm embarrassed! A Drummond should never go insane.

PAULO — Moema, madness is in our blood, madness and death. I lay awake every night, thinking that we are walking towards death...

MOEMA — (*briefly euphoric*) I will not die...

PAULO — I don't want you to die. Neither you nor mother!

MOEMA — Why do you put me with mother?

PAULO — You were given birth by our mother! She's in you!

MOEMA — (*violently*) No!

PAULO — You are as alike as two flames.

MOEMA — That's a lie! She and I are not the same person... Only our hands are alike! They're so much alike! I didn't want these hands. I didn't want them to be mine! (*holds out her hands and looks at them with deep hatred; suddenly violent*) They tie me to my mother. As long as they exist, I'll be the daughter of her flesh.

(k)

234

• NELSON RODRIGUES •

Misael

turns

on
Eduarda*Before Eduarda can guess his move, he grabs her by the hair.*

EDUARDA — No.

MISAEI — (possessed) You are the one who shall drink, not me. Drink, now! If you die, I will also say that it was your heart.

Eduarda drinks.

MISAEI (con't) — All of it!

*Eduarda finishes drinking. She let the glass fall.
Misael looks at his wife's face, waiting for a reaction
to the medicine.*MISAEI — (con't) (fascinated) You didn't die you are alive...
(Nothing happened... (shaking and stuttering like an old
sayer) You're so beautiful. Your body, which I have never
seen, must be very fair. (looks at his wife's face; begins to
become exasperated) Yet... This face isn't yours... It's the
dead woman's. And if I tear off your dress, her breast
will appear... not yours...

END OF THE FIRST ACT

*Eduarda facing audience
Misael behind Eduarda*ACT II "FIANCEE SEEKS
SCENE I REVENGE"*(Only the spectral neighbors are on stage. They whisper
among themselves. The scene is still the Drummond's house,
always the Drummond house. The light from the light-house
alternately illumines and darkens the scene. The neighbors
decide to take off their faces and put on masks.)*

MALE NEIGHBOR #1 — Let's take off the faces.

MALE NEIGHBOR #2 — And put on the masks!

FEMALE NEIGHBOR — Great!

MALE NEIGHBOR #3 — Now?

MALE NEIGHBOR #2 — Right now.

*(They pull off their masks simultaneously. They show their
real faces. Moema's fiancée enters. He no longer is a naval
officer; he's a bum from the docks. There's no trace of his
naval discipline, but there is a continuous tension from an
unstoppable drunkenness. He comes in yelling.)*

276

• NELSON RODRIGUES •

The fiancée falls down the ramp. Everything is absolutely still. Paulo is petrified. Moema with her cruel face. Eduarda comes out, slowly and erratic. She passes by her daughter as if she didn't see anyone. They open a way for her. The fiancée is dead. Eduarda comes up to the body; kneels and kisses it, sobbing. She stops her despair abruptly, gets up and screams at Moema.

(g)

Eduarda defies Moema

EDUARDA — (her face is hard like a mask) God has done your will! I betrayed my husband!

Moema is immobile.

EDUARDA — (screaming louder) Come down here and call your mother a prostitute!

There is silence. Moema comes down slowly. Mother and daughter are face to face.

Moema triumphs over Eduarda

MOEMA — Prostitute!

Moema passes in front of her. Eduarda falls to her knees and cries over her lover's body.

END OF SCENE I

ACT II !!

1) FX: SEA / ...?

2) Moema DS2 stand

Paulo DS3 stand

Eduarda VS3 sit

Fiancée DS4

MN 1	SE
MN 2	GR
FN	MM
MN 3	RP

STAND from kneeling me by one and say your line then exit

FX: Requiem

THE FUNERAL

Laying of white cloth: Eduarda's coffin!!

ACT III "MOEMA LOSES SCENE II HER SOUL"

Moema Maria? Eduarda - black dress

Again, the setting is the Drummonds' house. Just as Eduarda's coffin has been carried out; we don't know by whom. Misael, Paulo and Moema say their good-byes to the departed. They employ conventional expressions often found pinned to the crown. Misael, Paulo, even the neighbors are dressed in mourning; only Moema wears a marvelous white dress. As the neighbors talk, they blow out the candles and dismantle the funeral chamber. There is a large mirror with a strange, funeral frame in the middle of the stage. The background is a violent twilight sky. It gradually will become night and at the end of the act, the light from the offstage lighthouse will be present.

MM FEMALE NEIGHBOR — To the unforgettable Miss Eduarda, eternal loneliness from Cecilia.

* Translator's note: Brazilian funerals use the convention of a flower arrangement in the shape of a crown; attached to this crown is a sash, to which mourners affix small notes containing the usual expressions of condolence

Waltz # 6 (StoneCrabs)

WALTZ No.6

By Nelson Rodrigues

Translated and adapted by Franko Figueiredo

Produced By StoneCrabs Theatre

@ Greenwich Playhouse

Characters:

A Young Woman – Najlla Kay

Directed by Franko Figueiredo

Set Design by Richard Andrzejewski

Costume Design by Lu Firth

Lighting Design by Lucy Hansom

Production Management by Jaz Sandalli and Jaz Suraj for Amalgam

Illustrations by Chuffi

Photography by Elena Machado & Marian Alonson

First performed in the UK in LONDON at the Greenwich Playhouse

28 June – 24 July 2005

TRACK 1: Opening number... fades down slowly when it reaches 6.42 seconds the track is 7minutes long.

Set with no furniture. Only a white piano. Background of red curtains. A young girl is seated at the piano, dressed as if going to her first dance. Her tormented face remind us of certain antique masks. Her hands rest upon the keyboard of the piano. In the background is the rumble of a bassdrum which will accompany the whole action. As the stage curtain opens, the stage is plunged in shadow. Just one beam of light strikes the face of the young girl. And then se plays a passage of Chopin's Waltz #6. Her face starts to express passion, almost the ecstasy of love. She abruptly cuts off the music. The rest of the stage is now fully illuminated. The young girl stands up, doesn't move. Terror.

Young Girl – Sonia! Sonia! Sonia! Who is Sonia? And where is Sonia?

Sonia is here, there, everywhere! Sonia, always Sonia... A face follows me... And one dress... And the underwear... Underwear, that's right! Flimsy, transparent... The dress hounds me... Whose it, my God? But I'm not insane!

Naturally. On the contrary. I've always been afraid of crazy people! In my family, thank God, we never had a case of insanity... Loony relatives I don't have!

I just don't know what I'm doing in here I don't even know what place this is...

There are people looking at me. My, God why do so many eyes exist in the world? Later, I'll remember everything I was, everything I am. Then Dr Junqueira called my mother and said... In my mother's time women wore rose coloured corsets. Mum is crying... Father, at her side, is extremely nervous! What did happen? My God? Dr Junqueira says... Mentally unbalanced, eh, eh! Mentally unbalanced! Who? Mentally unbalanced, not me! I don't want to be the first nutcase of the family! I know why Dr Junqueira discovered I was crazy. Who? Dr Junqueira? Dr Junqueira, our doctor, you know? He always scared me, Dr Junqueira! How old are you? Eh, eh? Already fourteen years old, yes? No! No!

Don't touch me! He said I was crazy because I started seeing things... And hearing voices... voices walking in the air... I was seeing hands... faces and feet floating in the air. One night, it was really quite interesting. Suddenly, I discovered on the wall of my room, a face, always the same. A face which wouldn't leave! I went to awake mother. Mother, mother! What's the matter my daughter? You are scaring me! Can't you see it? Oh Mother! But she couldn't see it. Nothing, nothing. And then my mother turned to me. She wanted to scream. Why doesn't she scream? Scream, mother, scream! She stepped back.

Mother, where are you going? Come back! A mist, a kind of cloud enveloped her! She struggled inside the mist! I felt a pain engraved on my forehead!

TRACK 2

Call an ambulance

Doctor!

Ambulance!

Doctor Junqueira!

Mother of God!

Dr Junqueira, come right away!

He's coming! He's coming!

I screamed! Me screams spread everywhere. Me screams struck the walls, the furniture, like blind birds. People were running inside the house.

TRACK 3

Washbasin!

Why, for what, a washbasin?

Of course!

Washbasin!

Track 3 needs to be cut after the above is said

After all, is this Dr Junqueira coming or not coming? I don't want Dr Junqueira! I won't let him look down my throat. I won't allow any man to see my tonsils! There comes Dr Junqueira... His footsteps on the sidewalk... then in the living room... Now on the stairs... He wants to see my tonsils! Mum grabs Dr Junqueira My daughter is dying Doctor! Save my daughter for the love of God, save her!

Calma no Brasil! Calma minha senhora, calm yourself! A real piece of work, Dr Junqueira, a real number! Does anybody here know Dr Junqueira? Because I, can you believe, I kept the name but I don't remember the face... Could he be younger? This is why, sometimes, I myself think I am crazy... Because things and people slither and run away from me like snakes... That night, Dr Junqueira attended to me wearing pajamas and on top of that a rubber overcoat... But I only see pajamas, the overcoat and nothing else... You, over there... Yes, you! I see your coat... and your shoes I can touch them... but I see nothing else... As if there were no feet inside the shoes... But you must have a face! I know that people wear faces... Every profile has two sides and... So, why don't you wear two faces? Let's save the child, doctor? Now the Doctor is going to apply an intramuscular injection, in the buttocks... bingo... God is great, eh, eh, God is great! Sedol. My family's favourite tranquiliser, works quick. Now everybody out of the room! Let's go! Now! Sonia! The only woman's name I have kept. All the others disappeared from my life... Sonia – a name I find beautiful, almost pure...

But me, Sonia, me, you won't deceive! I know you're in the house, somewhere in the house... Maybe in my own room...

I bet Dr Junqueira is old. One of those friendly old guys, who wears a vest. And use pince-nez. And has asthma. Ah, and only examines women, dirty old man! Just young girls, ladies or little girls. On the streetcar, he pays the fare for girls he's never met before. Even school

girls imagine! Everybody's left the room... Daddy, you know...About Daddy – funny – I only remember the moustache... Well, mother is crying, poor thing! Daddy finally had to scold her. But it's my daughter! A girl with such nice manners! You are making a circus out of this! A goddamn circus! What the hell for! So Doctor, the bottom line... This is a tough one How's that? You are frightening me! It's the devil. What are you insinuating?

I think, well, it looks to me... On the other hand, I could be mistaken... What else? It was the age? It was what? The age? The girl is 14 years old? Fifteen.

Or fifteen. It's the passage... The transition... Your daughter was a young girl. He turned into a woman...

After Doroteia (StoneCrabs)

D^{♀♂}ROTEIA

After Doroteia by Nelson Rodrigues

In a version by Franko Figueiredo

Dramaturgy by Corinne Furness & Tanja Pagnuco

Dona Flavia, Carmelita, Maura

All cousins, all in mourning, wearing long and chaste dresses.

None of them ever sleeps so as not to dream.

Maria da Dores.

Doroteia (to be played by a male actor in his mid/late 20s)

Projection: Opening Aria with credits.

Prologue

Doroteia in mourning. Neighbours leaving the house complaining. Doroteia starts packing.

Doroteia: For a while I shall still be leaving looking back at you as you slip away into the magic islands of the mind. But for a while now all alive, believing that in a single poignant hour we did say all that we could ever say in a great flowing out of radiant power, it was like seeing and then going blind. After a while we shall be cut in two between real islands where you live and a far shore where I'll no longer keep the haunting image of your eyes, and you, as pupils widen, widen deep black and I am able neither to love or grieve between fulfilment and heartbreak. The time will come when I can go to sleep. But for a while still, centered at last, contemplate a brief amazing reunion, then watch you leave and then let you go. I must not go back to the murderous past.

She finishes packing. Hesitates. Leaves.

Scene 1

Someone knocks at the door.

Doroteia I'm a relative

D Flavia Relatives have name!

Doroteia Doroteia!

Carmelita Isn't Doroteia the one who died?

Maura Doroteia died.

Carmelita Drowned.

Maura Drowned. Doroteia killed herself.

Doroteia Open up! For God's sake, open the door!

D Flavia Have you had the nausea?

Doroteia Sorry? I didn't hear that.

D Flavia I said: ha-ve-you-had-the-nau-sea?

Silence

Maura No answer.

Carmelita Hmmm.

D Flavia If you were really part of our family...

Doroteia I am.

D Flavia Then you would know, you would have to know.

Doroteia I had it, yes, I did!

D Flavia pulls the door wide open. Doroteia comes in with an expression of fright. Doroteia is dressed in red and has a beautiful face.

Doroteia Thank you.

Maura Is it really Doroteia?

Carmelita No –

Doroteia They're after me.

D Flavia You?

Doroteia *(combing her hair)* Yes! What am I doing?

D Flavia Combing your hair.

Doroteia It's my movements combing my hair...I swear.

D Flavia What I said was right - your hair should be dead!

Doroteia Perhaps...I'm smiling, aren't I? But it's against my will. And now, I'm sure, I'm going to put some powder on my shoulders, on my neck...The sores aren't coming. They never will. My skin is marvellous. Even my shadow has perfume... I am beautiful...

(D Assunta enters, she does not see either D Flavia or Doroteia who lean against a wall)

D Assunta Quiet my son, don't make any noise, so you won't disturb anyone, I know already, no need to tell me anything, because I have already imagined everything, every little bit. At a certain point, your bride had the nausea.... But you see, in this family, that's the way it is, that's the way it always was, end of story. Let's get going, now, it's already dawn and I have plenty to do at home.

(D Assunta leaves with the boots)

Doroteia What will become of us?

D FLAVIA – I don't know... No one explained to me when I was young. "Hold your tongue" was what they said when I asked them about the Universe and such; and why we can't do all that much about it when we make a mess of things. Why is God always punishing us...

(Silence)

If only a mistake could be corrected. If only we could wind life back and start again. The second time we'd know the art of living. But we only get one go...this is it!

DOROTEIA – I don't see the rhyme or reason in all this... but then I don't believe, I mean, there is no sign of him (or her) up there as far as I'm concerned.

D FLAVIA – I... I admit it too... I doubted it.

DOROTEIA - See, one thing that I think I have learned it's this... it's down to me... and you, of course... Each one of us is IT. WE are the source of all the bad ...and of the good things too.

Doroteia smiles....

they sit down... D Flavia offers her companion her free hands... Eternal solidarity

D FLAVIA - It's only common sense I suppose.

End