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

GISELLE ALVES FREIRE

**UM TEXTO QUE “CABE NA BOCA DO ATOR”:
DESCRIÇÃO DO PROCESSO TRADUTÓRIO DAS PEÇAS EM UM ATO DE
TENNESSEE WILLIAMS REALIZADO PELO GRUPO TAPA
(versão corrigida)**

**São Paulo
2019**

GISELLE ALVES FREIRE

**UM TEXTO QUE “CABE NA BOCA DO ATOR”:
DESCRIÇÃO DO PROCESSO TRADUTÓRIO DAS PEÇAS EM UM ATO DE
TENNESSEE WILLIAMS REALIZADO PELO GRUPO TAPA**

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

Orientador: Prof. Dr. John Milton

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

FF849t Freire, Giselle Alves
Um texto que "cabe na boca do ator": descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa / Giselle Alves Freire ; orientador John Milton. - São Paulo, 2019. 290 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. TRADUÇÃO. 2. TEATRO. 3. DRAMATURGIA. I. Milton, John, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

FREIRE, Giselle Alves. **Um Texto Que “Cabe Na Boca Do Ator”**: Descrição do Processo Tradutório das Peças em Um Ato de Tennessee Williams Realizado Pelo Grupo Tapa. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Às mulheres mais importantes da minha vida: minha mãe, Maria dos Prazeres Freire, e minhas irmãs, Lucianna Alves Freire e Rafaella Alves Freire, pelo amor, incentivo e acolhida; e ao meu pai, Antonio Alves Freire (*in memoriam*), que ainda me inspira a “ser” arte mesmo quando a vida diz “não”.

AGRADECIMENTOS

Durante o processo de criação deste trabalho nunca deixei de agradecer ao meu professor e orientador, Dr. John Milton, e à professora Dra. Livre-docente Maria Silvia Betti, por me inspirarem e por serem tão generosos. Sem vocês, este trabalho não existiria. Gratidão. Um agradecimento especial à equipe da DLM e à coordenadora do curso de Estudos da Tradução, Profa. Dra. Angela Maria Tenório Zucchi, por me auxiliarem e apoiarem em minha licença maternidade.

Esta dissertação é, portanto, plural, uma organização feita por mim, mas que contou com o olhar atento de outras pessoas as quais não posso deixar de agradecer.

Ao professor Dr. João Azenha, pelas pontuações precisas, as quais fizeram este trabalho tomar um novo fôlego após a qualificação.

A todos do grupo Tapa, por me acolherem durante o processo de tradução do *corpus* desta pesquisa e, especialmente, aos integrantes da equipe de tradução das peças aqui estudadas por se disponibilizarem a fornecer o material necessário para a pesquisa.

Aos meus amigos que sempre me deram apoio para superar cada pequeno obstáculo que surgia. Sem vocês, a vida não teria sentido: Aline Hisamoto, Cintia Saturdino, Eunice Vieira, Helensilvia Dutra, Janini Janeri, Paula Monzani, Renata Martins, Vanessa Gonçalves, Rita Giovanna, Deborah Scavone, Márcio Reiff, Marcio Cardoso, Marcio Mello, Sandra Martins, Cláudia Martins, Rose Martins, Simone Gomes de Sá, Sérgio Lessa, Guto Mendonça, Eliane Sombrio, Alan Brum, Silvia Garcia, Bruno Di Trento, Luciana Silveira, Victor Seixas e aos amigos do grupo de pesquisa em estudos da tradução: GREAT. Muitos outros amigos deveriam ter sido listados aqui, pois estiveram ao meu lado fornecendo ajudas pontuais e importantes para a conclusão deste trabalho, como Juliana Hass, Luíz Márcio Arnaut, Ricardo Hamad, Renata Oliveira, entre outros: gratidão e carinho por todos vocês.

Esta pesquisa “deu à luz” a dois sonhos: o primeiro vocês terão a oportunidade de ler no decorrer destas páginas; e o segundo é a minha filha, Antonella Freire Scarano. Agradeço a ela e ao seu pai, meu companheiro de alma, Daniel Alejandro Scarano, pelo amor incondicional que me fez focar e seguir em frente até a conclusão desta pesquisa. Obrigada pela paciência e pelos choros e gritos amorosos.

Ao meu padastro, José Divino de Lima, e à minha mãe, por cuidarem com tanto amor de minha filha enquanto eu focava nesta pesquisa.

Por fim, aos meus sobrinhos Joan D’Luca, Sarah Maria e Gabriella; e aos meus “sobrinhos de coração”: Allan Makoto, Alexandre Gael, Matheus, Francisco, Maya Sophia, Raphael, Thomas, Gustavo, Pedro, Juan Pablo, Laura, Henry, Marcela, Manuella, Luiza, Gabriel, Lucas, Thiago e Felipe por “traduzirem” a vida com leveza e me lembrarem de nunca deixar de ser criança.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte, linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
– que é uma questão de vida ou morte –
será arte?¹

¹ Poema de: GULLAR, Ferreira.

Fonte: SCHNAIDERMAN, 2015, p. 39 apud A. BOSI (Org.). **Os Melhores Poemas de Ferreira Gullar.**

RESUMO

FREIRE, Giselle Alves. **Um texto que “cabe na boca do ator”: descrição do processo tradutório das peças em uma ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa**. 2019. 290 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação objetivou apresentar a práxis de tradução desenvolvida pelo grupo Tapa de teatro, em São Paulo, ao realizar a tradução de algumas peças em um ato do autor norte-americano Tennessee Williams, publicadas pela editora É Realizações entre 2011 e 2012; entre elas se destacam, "*Why Do You Smoke So Much, Lily?*" e "*Something Unspoken*". Apesar do grande número de peças teatrais traduzidas no Brasil, falta material científico que descreva qual foi o processo desenvolvido para a realização da tradução dessas peças. Portanto, vimos que seria importante apresentar ao público interessado em tradução teatral uma práxis possível para se realizar um trabalho tradutório dessa natureza. Por meio da descrição da história do grupo Tapa com a tradução, o leitor verá como o grupo chegou a práxis aqui apresentada, cujo foco é fazer o texto “caber na boca do ator”. Esse material, somado aos rascunhos de tradução das peças e as entrevistas com os atores-tradutores, os diretores, Eduardo Tolentino e Brian Penido Ross, e a consultora, Maria Silvia Betti, nos permitiu compreender o passo a passo do grupo durante a execução dessas traduções. O resultado da pesquisa nos leva ao encontro de textos teatrais traduzidos e publicados sem a perda da essência do seu texto-fonte que consiste num material poético composto por uma estrutura narrativa com diversas linguagens estéticas de escrita --. O caminho para esse resultado foi descrito por meio de exemplos de problemáticas encontradas ao longo do processo tradutório. O intuito da organização desse material é o de promover o entendimento das dificuldades de tradução de uma obra dramática e mapear movimentos que possam servir como referências para outros trabalhos similares.

Palavras chave: (Re)tradução Teatral. Na boca do Ator. Trabalho de Mesa. (Re)criação. Dramaturgia.

ABSTRACT

FREIRE, Giselle Alves. **A text easy to be spoken by the actors on the stage (cabe na boca do ator): description of the theatre translation process of Tapa theatre group while translating some one-act plays of Tennessee Williams**. 2019. 290 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation aims to present the translation praxis developed by Tapa theatre group in São Paulo while making the translation of one-act plays by the North American author Tennessee Williams published by É Realizações in 2011 and 2012. The work focuses on two plays "Why Do You Smoke So Much, Lily?" and "Something Unspoken". Although there are a lot plays translated to Brazilian Portuguese, there is a lack of research into the development of their translation process. Consequently, it would be important to produce a viable praxis on the translation decisions made by describing the way a group carries out its translation work. Therefore, I organized the description of Tapa praxis, which aims to make the text easy to be spoken by the actors on the stage ("caber na boca dos atores"). This description, combined with the translation drafts of the plays, together with the interviews made with the actors-translators involved in the translation process, the directors, and the consultant of the plays (Eduardo Tolentino, Brian Penido Ross and Maria Silvia Betti), takes us through the process of the translation of the plays. The study shows the way the group managed to keep the poetic and aesthetic language presented by the author in the source text. In addition, the study analyzes theatre translating difficulties and map a process that can serve as reference for future theatre translators.

Key words: Theatre (Re)translation Loosely-targeted. To be Speakble. Table Reading. (Re)creation. Dramaturgy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O GRUPO TAPA E A TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA -- PASSANDO POR TENNESSEE WILLIAMS	18
1.1 O Grupo Tapa em meio à profissionalização do teatro brasileiro	18
1.2 O foco na dramaturgia	21
1.3 A dramaturgia, Tennessee Williams e as peças em um ato	22
1.4 A práxis de tradução do grupo Tapa: decorrência do aprimoramento de consecutivos processos de tradução dramatúrgica	30
2 ALGUMAS TEORIAS APLICADAS À TRADUÇÃO TEATRAL	32
2.1 A Ciência da Tradução e a Tradução da Dramaturgia – Ortrun Zuber-Skerritt	32
2.2 A tradução para o palco na Austrália – Louis Nowra	37
2.3 As duas versões de “ <i>The Glass Menagerie</i> ”: uma exploração dos efeitos dos significados da peça em uma montagem a partir do Texto escrito para Publicação (<i>Reading Edition</i>) se opondo àquelas a partir do Texto escrito para o Palco (<i>Acting Edition</i>). – Geoffrey Borny	41
2.4 A Performatividade na Tradução: A Tradução deve poder ser Dizível, Encenável ou Simplesmente Comercial? – Eva Espasa	44
2.5 Na tradução teatral não falta conflito – Phyllis Zatlin	47
3 O ESQUEMA DE SIRKKU AALTONEN PARA A TRADUÇÃO TEATRAL	50
3.1 Resumo do artigo: A (Re)tradução no Teatro Finlândes	50
3.2 O esquema de Aaltonen e a práxis de tradução do grupo Tapa	59
4 PASSO A PASSO: A DINÂMICA DO GRUPO TAPA AO TRADUZIR TENNESSEE WILLIAMS	65
4.1 Grupo de Estudos de Atores Profissionais e início do trabalho com as peças em um ato de Tennessee Williams: Início do Processo Tradutório	65
4.2 O Processo Tradutório dos livros Publicados: meta livre (<i>loosely-targeted</i>) – O texto que “Cabe na Boca do Ator”	73
4.3 Do Papel para o Palco: Algumas espetáculos produzidos a partir das peças em um ato traduzidas pelo grupo Tapa	84
5 DESCRIÇÃO DO PROCESSO TRADUTÓRIO DO GRUPO TAPA, A PARTIR DAS PEÇAS EM UM ATO: “POR QUE VOCÊ FUMA TANTO, LILY? E “ALGO NÃO DITO”	91

5.1 Instrução à Leitura dos Quadros Descritivos	91
5.2 O Passo a Passo do Processo Tradutório do Grupo Tapa: tópicos com comentários descritivos (Quadro 4 / Quadro 5)	95
5.2.1 Sobre “Algo Não Dito”: uma Introdução ao Processo Tradutório da peça	95
5.2.2 Sobre “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?": uma introdução ao processo tradutório da peça	99
5.2.3 “Sempre desconfie” -- Desvios de Entendimento	104
5.2.4 Desvios de Entendimento Nas Rubricas Descritivas	108
5.2.5 As Rubricas que Precedem Falas	118
5.2.6 Simbolismo Social nas falas das Personagens	119
5.2.7 A Busca Pelo Melhor Sinônimo	125
5.2.8 Notas de Rodapé – Rascunhos	132
5.2.9 Notas de Rodapé – Publicadas	135
5.2.10 A importância da Pontuação nas peças de Tennessee Williams	151
5.2.11 Modalidades Linguísticas na Tradução das peças em um ato de Tennessee Williams	163
5.2.12 Descrição do Processo de Tradução dos Títulos das peças de Tennessee Williams	183
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231
ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	243
APÊNDICE A – Traduzir e adaptar fazem parte da história do grupo Tapa	262
APÊNDICE B – Link de acesso para vídeo com entrevistas editadas	290

INTRODUÇÃO

O trabalho desenvolvido nesta pesquisa é fruto de uma vivência pessoal com o próprio objeto de estudo analisado. Minha história com o teatro e a tradução me levaram ao encontro do grupo Tapa e do processo de tradução das peças em um ato de Tennessee Williams. Portanto, acredito que seja necessário apresentar brevemente meu trabalho artístico e como, a partir dele, me aproximei do grupo e da tradução teatral.

Sou atriz profissional desde 2003, formada pelo INDAC-SP (Instituto de Arte e Ciência), uma escola técnica de teatro, cuja filosofia de ensino é pautada na conscientização física, mental e intelectual do ator – com o intuito de “preparar” artistas questionadores –, e cuja arte interaja de forma consciente com o meio em que vivem. Ao me profissionalizar como atriz, passei a usar o nome artístico “Gisele Freire”.

Ao longo da minha trajetória realizei, entre outros projetos artísticos, algumas produções teatrais. Entre elas, é importante destacar aquelas realizadas com Cia. Quase Nada de teatro, fundada em 2003 por mim, pelo diretor teatral Alan Brum e pela atriz Rubia Reame.

Os primeiros trabalhos da companhia foram: a peça Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès, com direção de Francisco de Assis, com estreia no teatro Plínio Marcos (2003); Combustão Espontânea, inspirada na obra de Sarah Kane, dirigida por Paula Coelho – a peça fez parte do Festival Fringe de Curitiba em 2004 --; o Projeto Sarah Kane, um ciclo de leituras dramáticas idealizado por Alan Brum e realizado no Teatro Augusta e Quase Nada, do dramaturgo cearense Marcos Barbosa. Em 2007, a convite da Secretaria da Cultura da Prefeitura de São Paulo, a peça Quase Nada ficou em cartaz no Teatro Cacilda Becker e logo em seguida realizou turnê em Porto Alegre, no Theatro São Pedro; em 2009 ela fez parte projeto Vitrine Cultural-Grupo Silvio Santos e cumpriu temporada na Sala Vitrine do Teatro Imprensa.

O último trabalho da companhia foi a peça Pânico na Cidade, uma junção de quatro textos curtos do autor espanhol Fernando Arrabal. O trabalho foi idealizado pelo cenógrafo, ator e diretor Sérgio Lessa a partir de seu estudo sobre o Teatro Pânico na FAU-USP. Contemplada pelo edital PROAC, montagem teatral inédita 2011, a peça realizou temporada em espaços públicos abertos da cidade de São Paulo e turnê nas cidades de Jundiaí, Piracicaba, Águas de São Pedro e Santos. As peças

curtas foram traduzidas para o português por minha irmã, Rafaella Alves Freire, são elas: “Pic-nic no Fronte”, “Oração”, “Striptease do Ciúmes” e “Uma Tartaruga Chamada Dostoiévski”. O desdobramento desse projeto nos levou a um novo espetáculo cuja pesquisa está em andamento: A Caminho de Tar, uma adaptação em cima da peça “Fando e Lis”, também de Arrabal.

Entre 2007 e o início de 2009 interrompi temporariamente os trabalhos artísticos com o grupo em São Paulo e fui viver em Londres. O intuito era aprimorar meu conhecimento da língua inglesa, porém, também me envolvi com projetos artísticos: atuei na peça Maresia, dirigida pela brasileira Janaína Tupan e produzida pela Cia. Latíssimus, e no curta-metragem “*The Father Who Cried Wolf*” (O Pai e o Lobo), dirigido por Estevão Prudêncio.

Voltei para o Brasil disposta a continuar meu processo de crescimento profissional como atriz; no entanto, com o intuito de não depender financeiramente somente do fazer teatral, continuei meus estudos da língua inglesa e me graduei em Estudos da Tradução. Estudei nas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) entre os anos de 2010 e 2013 e, paralelamente ao curso, trabalhava como atriz.

Nesse período voltei a fazer um treinamento como atriz no Grupo de Estudos de Atores Profissionais do Tapa – o qual eu havia participado durante um ano, antes de ir para o Reino Unido --. Meu contato com o Tapa existe desde 2001. Não somente simpatizava com o trabalho da companhia, como também fui aluna de uma das atrizes que passou pelo grupo, Inês Aranha, (cujos ensinamentos me guiam até hoje) e estreitei a amizade com Paulo Marcos, Brian Penido Ross e Guilherme Sant’Anna, integrantes da companhia.

Nesse contexto surgiu a oportunidade de trabalhar as peças de um ato do dramaturgo Tennessee Williams. À época existiam três turmas no Grupo de Estudos, cada uma estudando um dramaturgo diferente. Minha turma havia trabalhado com as peças dos dramaturgos brasileiros Nelson Rodrigues e Plínio Marcos ao longo de três anos. Os coordenadores desse grupo de estudos, Brian Penido Ross e Guilherme Sant’Anna, e o diretor Eduardo Tolentino, nos incitaram, assim, a buscar um novo autor. Foi quando decidimos estudar as obras de Tennessee Williams. Estive com a turma durante todo esse processo de pesquisa, desde quando começamos a trabalhar com traduções antigas, feitas por outros tradutores, até a publicação dos livros. Dessa forma, posso dizer que o resultado desta dissertação é fruto de uma pesquisa com intensa participação do pesquisadora. Como pontua Koskinen, ao tratar de pesquisas

etnográficas, fui uma “observadora participante”² (2008, p. 8).

Segundo a pesquisadora, na antropologia, a pesquisa etnográfica envolve uma observação atenta e detalhada em relação aos participantes de um grupo, por meio de um contato intensificado e longo. O fato de um pesquisador ser parte integrante do objeto pesquisado retira a possibilidade de uma imparcialidade na pesquisa (Ibidem). E esse é um aspecto importante com o qual tive de lidar durante o desenvolvimento da dissertação. Como resultado, temos uma sinfonia de vozes onde a minha voz tenta promover um “equilíbrio delicado” entre os pontos de vistas dos envolvidos no processo e daqueles distanciados dele, basicamente, o conteúdo das teorias aplicadas ao estudo aqui apresentado.

O *corpus* central desta pesquisa é formado pelas entrevistas realizadas com os participantes do processo de tradução e os rascunhos das traduções concedidos pelo grupo. As entrevistas foram realizadas individualmente e as perguntas giravam em torno de temas centrais, no entanto, o formato variava de acordo com minha relação com cada participante. A base das perguntas foram:

- Conte um pouco da história com a tradução e/ou com a língua inglesa.
- Como foi o processo de tradução das peças em um ato do Tennessee Williams com o grupo Tapa?
- Quais foram as maiores dificuldades? Pode dar exemplos específicos?
- De quem era a palavra final para resolver dilemas na tradução?
- Quando o grupo passou a traduzir as peças pressionado pelo prazo de publicação da editora isso mudou o processo que estava sendo desenvolvido?
- Qual foi o papel das Notas de Rodapé durante o processo de tradução?
- Como foi o processo para você? O que você tirou dessa experiência?
- Qual o legado essas traduções deixam para o cenário teatral brasileiro?

Os livros traduzidos pelo grupo nesse processo foram: “*Mister Paradise and*

² A autora usa o termo “*observant participation*” para descrever sua atuação enquanto tradutora e pesquisa no processo de tradução realizado pelos tradutores Filandeses da Comissão Europeia na União Europeia.

other one-act plays” (*Mister Paradise e outras peças em um ato*) e “*27 wagons full of Cotton and other one-act plays*” (*27 carros de algodão e outras peças de um ato*) ambos do dramaturgo Tennessee Williams. Os rascunhos desse material circularam pelos integrantes da equipe durante o trabalho, com isso, eu tinha armazenado em meu computador a maioria dos textos. O material faltante foi concedido pela Profa. Dra. Maria Silvia Betti³, que teve um papel importante no grupo, fornecendo uma consultoria histórico-cultural sobre o dramaturgo e o teatro norte-americano.

Estrutura dos capítulos

O escopo desta pesquisa concentrou-se na descrição dos procedimentos e estratégias de tradução utilizados durante a jornada de tradução desses livros realizada entre 2010 e 2012. John Milton e eu percebemos, por nossa experiência nas áreas de teatro e tradução teatral, que a estratégia organizacional utilizada pelo Tapa ao traduzir os livros supracitados foi bastante peculiar. A história do Tapa com a tradução de peças teatrais e a complexidade do material dramático produzido por Tennessee Williams parecem ter encaminhado o grupo para a criação de uma práxis de trabalho.

Com a pesquisa, observamos que a relação do grupo com a tradução -- antes de Tennessee Williams -- contribuiu diretamente para a criação dessa práxis. Dessa forma, acreditamos ser importante descrever a relação do grupo com a tradução ao longo de sua história. Todavia, devido à grande quantidade de material encontrado, esse conteúdo foi incluído no **Apêndice A**. Com isso, restringimos o capítulo 1 a uma breve apresentação do grupo Tapa e sua relação com a dramaturgia. Além de uma introdução sobre a dramaturgia de Tennessee Williams -- com foco nas peças em um ato.

O capítulo 2 compreende o resumo de artigos descrevendo processos de tradução de peças teatrais análogos aos desenvolvidos pelo grupo Tapa ao longo da sua história. Esses artigos fazem parte dos livros “*Page to stage*” editado por Orton Zuber-Skerritt (1984), “*Stages of translation*” editado por David Johnston (1996) e

³ Maria Silvia Betti é professora livre-docente do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Uma das mais consagradas estudiosas brasileiras de dramaturgia norte-americana.

“*Theatrical translation and film adaptation*” editado por Phyllis Zatlin (2005).

No capítulo 3, destacamos a teoria base utilizada para emoldurar cientificamente a práxis “elaborada” pelo grupo ao traduzir as peças em um ato de Tennessee Williams. Esse material consiste em um artigo escrito pela pesquisadora da área de tradução, Sirkku Aaltonen, em que ela descreve alguns processos de tradução de peças teatrais dramáticas na Finlândia. O propósito de algumas dessas traduções é similar ao do Tapa, portanto, realizamos um resumo desse documento e um estudo sobre essa aproximação.

O encadeamento das etapas elaboradas pelo grupo e a função de cada integrante do processo foram detalhados no capítulo 4. Nele relatamos procedimentos realizados desde o início do trabalho, quando decidimos estudar Tennessee Williams, até a publicação do segundo livro de peças em um ato. Por fim, destacamos algumas produções teatrais do grupo e de artistas parceiros que utilizaram os textos traduzidos pelo Tapa em seus espetáculos.

No capítulo 5, temos a parte central desta pesquisa, o detalhamento dos problemas de tradução encontrados durante o trabalho do grupo. Escolhemos duas peças para descrever essas dificuldades: “*Why Do you Smoke so Much, Lily?*”⁴ (Por Que Você Fuma Tanto, Lily?), do primeiro livro traduzido, e “*Something Unspoken*” (Algo Não Dito), do segundo livro. A primeira peça está destacada num quadro chamado de **Quadro 4**. Cada página da peça está em uma linha do quadro, seguida de comentários sobre os problemas que surgiram durante o processo de tradução, e como eles foram resolvidos. Além dos exemplos retirados das peças “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?” e “Algo Não Dito” foram incluídas referências de outras peças da antologia de Tennessee Williams publicada pela editora É Realizações e (re)traduzida

⁴ Ao longo da dissertação temos em diversos momentos os nomes das peças (que ainda não foram encenadas) e essas peças já como “espetáculos”. Sugerimos uma marcação diferenciada do título de acordo com cada caso, conforme segue:

- Os nomes de peças em inglês foram destacados: em itálico e entre aspas, primeiras letras maiúsculas. Ex.: “*Something Unspoken*”.
- Os nomes de peças em português foram destacados: sem itálico e entre aspas, primeiras letras maiúsculas. Ex.: “Algo Não Dito”.
- Os nomes de “espetáculos” em português foram destacados: só com iniciais maiúsculas, sem aspas. Ex.: Alguns Blues de Tennessee Williams.
- Os nomes de “espetáculos” em inglês foram destacados: em itálico e com iniciais maiúsculas, sem aspas *Something Unspoken*.

pelo grupo Tapa. Não houve a necessidade de destacarmos todos os problemas das peças para que o leitor entendesse as problemáticas centrais enfrentadas pelo grupo. Dessa forma, a segunda peça destacada no **Quadro 5** contempla as nove primeiras páginas do texto, sem comentários.

Durante a dissertação utilizamos com frequência os nomes dos, aqui intitulados, “supervisores” do processo: a consultora Maria Silvia Betti, o coordenador Brian Penido Ross e o diretor Eduardo Tolentino. Dessa forma, optamos por abreviar seus nomes, respectivamente MSB, BPR e ETA.

Por fim, concluímos o trabalho apresentando o ponto de vista do grupo Tapa sobre o benefício dessas traduções publicadas para os estudos da tradução e do teatro brasileiro.

1 O GRUPO TAPA E A TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA – PASSANDO POR TENNESSEE WILLIAMS

1.1 O Grupo Tapa em meio à profissionalização do teatro brasileiro

O Grupo Tapa foi fundado em 1974 e entrou na cena teatral brasileira com a mesma despretensão que iniciou o processo tradutório das peças em um ato do autor Tennessee Williams trinta e cinco anos depois. À época, o grupo chamava-se Teatro Amador Produções Artísticas (T.A.P.A.) e era formado por alguns alunos de diversos cursos da PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Após realizar um curso com o Teatro dos 4, vários dos amadores decidiram seguir carreira profissional, assim, em 1979 o grupo se profissionalizou, deixando de ser uma sigla, e se tornando apenas: Tapa¹.

O curso que o grupo Tapa participou no Teatro dos 4 teve duração de um ano e não era um curso profissionalizante, mas influenciou de forma contundente a trajetória da companhia (TOLENTINO apud BERNARDES, 2013). O Tapa acompanhava o movimento de profissionalização do teatro brasileiro que vinha ocorrendo há poucas décadas. Havia uma campanha do Serviço Nacional de Teatro chamando o público para as salas de espetáculo e aferindo a importância da plateia no fazer teatral, pois, além do teatro existir para comunicar-se com outrem, sua sobrevivência dependia do dinheiro arrecadado nas bilheterias (CAMPOS, G., 1982, p. 3).

Eduardo Tolentino de Araújo (ETA)², diretor e um dos fundadores do grupo, ficou responsável por escrever o primeiro texto a ser encenado profissionalmente,

¹ Por meio da página de internet do CBTIJ (Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude) foi possível ter acesso a uma entrevista que o diretor Eduardo Tolentino forneceu à entidade, a qual complementou de forma significativa as informações fornecidas por ele durante a entrevista realizada para a pesquisa aqui apresentada. O CBTIJ é uma entidade sem fins lucrativos que visa realizar uma expansão do teatro brasileiro de qualidade para contribuir para a formação da infância e juventude brasileira. Seu *site* apresenta uma completa coletânea de matérias jornalísticas de espetáculos do grupo Tapa. Algumas informações de datas de estreias que não estavam corretas na página da CBTIJ foram corrigidas antes de serem inseridas nesta pesquisa.

² Eduardo Tolentino de Araújo, também conhecido como Eduardo Tolentino, nasceu em 1966 no Rio de Janeiro. O interesse pelo teatro surgiu por conta de um movimento pós-ditadura militar quando os jovens buscavam se engajar político, cultural e artisticamente. (TOLENTINO apud BERNARDES, 2013).

Apenas um Conto de Fadas. Em seguida, ETA e Renato Icarahy³, também integrante do grupo naquele momento, fizeram uma adaptação do romance *O anel e a rosa*, do romancista e poeta anglo-indiano William Makepeace Thackeray (1811-1864), crítico feroz da sociedade vitoriana. O texto adaptado teve boa repercussão no palco. As rimas criadas eram palatáveis para o ator e garantiam o fluxo da narrativa⁴.

O Tapa, inspirado pela própria trajetória do teatro brasileiro que vinha se estruturando há poucas décadas, começa a desenhar sua carreira como um grupo de repertório e passa a realizar diversas montagens teatrais de textos de grandes autores nacionais e internacionais (ROMEO, 2016, p. 45). Até os anos 1970, o teatro brasileiro trabalhava de forma pouco profissional, se comparado com o padrão do teatro europeu (SOUZA, C., 2015, p. 83). Desde o período elisabetano, o teatro na Europa contava com uma equipe de profissionais respeitada por seu trabalho artístico, já os artistas brasileiros eram vistos como marginais, e as mulheres atrizes como prostitutas. No Brasil, somente a partir de 1940, os artistas iniciam um trabalho para tirar o teatro dessa “marginalidade”⁵.

O teatro de repertório surge nesse momento em que as companhias brasileiras adquiriram independência econômica. As companhias buscam distinguir-se umas das outras por meio de um repertório que orienta o público sobre as características dos espetáculos que produzem. O trabalho de repertório realizado pelo Tapa com peças de autores brasileiros, além de ter-lhe rendido grande prestígio, colaborou de forma

³ Renato Icarahy fez parte do Tapa durante, aproximadamente, os dez primeiros anos de formação do grupo. Trabalhou como diretor, tradutor e colaborou com a tradução/adaptação de algumas peças encenadas pelo grupo. Hoje é professor, chefe do Departamento de Direção Teatral da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Informação disponível em: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/departamentos/departamento-de-direcao-teatral/professores>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

⁴ Para ver trechos do texto *O anel e a rosa* adaptados pelo grupo Tapa consultar a página do CBTIJ. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/1981-o-anel-e-rosa-direcao-eduardo-tolentino-de-araujo>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

⁵ Personagens importantes fizeram parte desse processo, como "o Grupo Universitário de Teatro de Décio de Almeida Prado, o TBC e o Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa" (VIANA, 2010). Também destacaram-se a atriz Dulcina de Moraes e seu marido, o ator Odilon de Azevedo, que em 1934 criaram a cia. Dulcina-Odilon. E nos anos 1950 criaram a Fundação Brasileira de Teatro no Rio de Janeiro e anos depois, em 1971, a mesma fundação foi criada em Brasília (SAI, 2001). Em 1979 surge a Cooperativa Paulista de Teatro, que exerceu um papel muito importante na regulamentação legal de grupos teatrais (VIANA, 2010). Nessa década o teatro começa a ter em um formato mais profissional e estável, com foco no lucro. As companhias passam a realizar temporadas teatrais para que pudessem se manter (SOUZA, C., 2015, p. 83).

significativa para a análise da linguagem do texto em cena das peças estrangeiras produzidas pelo grupo. Para ETA (2017)⁶ essas peças traduzidas precisaram ser “reescritas” (informação verbal). Se analisadas sobre o viés do estudo da tradução de poesia de Haroldo de Campos (2011 p. 21), vemos que essas peças estrangeiras passaram por um processo de (re)criação durante a tradução. ETA (2017) acredita que essa (re)criação é o meio pelo qual se chega ao objeto artístico, pois o “teatro é artifício” (Ibidem), segundo o diretor: “Essa sonoridade é artificialmente construída, não é uma reprodução da fala cotidiana. Se você pegar Nelson Rodrigues, por exemplo, ele tem uma métrica. Uma métrica, às vezes, tão forte quanto um pentâmetro iâmbico” (Ibidem).

Apesar de uma considerável influência do estudo de peças brasileiras no aprimoramento da práxis de tradução desenvolvida pelo grupo, a criação desse mecanismo partiu da necessidade do grupo realizar suas próprias traduções de obras estrangeiras escritas em outras línguas. Dessa forma, incluímos no **Apêndice A** a descrição sobre como ocorreu o processo tradutório das peças estrangeiras encenadas pelo grupo até o início do trabalho com as peças em um ato de Tennessee Williams.

O estudo desse material nos levou a percepção de que o percurso do grupo com a tradução foi conduzido pelo seguinte olhar: fazer o texto caber na boca do ator.

O termo “caber na boca do ator” foi cunhado pelo Tapa para destacar, entre outros aspectos, se o texto é possível de ser dito como se fosse de fato um “texto falado”, sem perder a essência do texto-fonte. Essa percepção do texto traduzido foi aos poucos sendo utilizada pelo grupo para garantir a qualidade das futuras traduções. E se tornou a característica mais relevante do trabalho realizado com as (re)traduções das peças em um ato de Tennessee Williams anos depois, conforme veremos no capítulo quatro. Segundo ETA (2017)⁷, esse conceito não prega a naturalidade do texto, mas sim um conjunto de ferramentas que permitam que se expresse a poesia do texto do autor com a maior fidelidade possível (informação verbal).

⁶ Cf. TOLENTINO, Eduardo. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [54:01:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KyD1MI>>.

⁷ Ibidem. Tempo aproximado na entrevista: [00:16:00].

1.2 O foco na dramaturgia

A história do Tapa apresenta uma evidente escolha do grupo, desde o seu surgimento, em trabalhar a linguagem do drama, a qual se apoia na dramaturgia. O Tapa surge num momento de profissionalização do teatro brasileiro. Seguindo os passos dos grupos já existentes, o grupo passa a se arriscar no trabalho de encenação de autores ditos canônicos. Para tanto, criou uma trupe de artistas que estava disposta a se dedicar com seriedade ao trabalho diário de pesquisa do complexo ofício do artista teatral.

O grupo buscou profissionais de voz, corpo, luz, cenografia e figurino para dar o suporte técnico para a exploração da sua criatividade. O texto dramático é utilizado pelo Tapa como pretexto para dialogar com a sociedade de seu tempo, ele sempre foi o ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho do grupo. Por meio dos espetáculos destacados no apêndice A, vemos um evidente respeito do grupo pelos textos dos dramaturgos encenados. Entretanto, a autoridade exercida por esses escritores nunca limitou a criatividade do grupo enquanto artistas-tradutores em busca de criar um equilíbrio entre o que o texto dizia no tempo e espaço em que foi escrito e o que ele diz no tempo e espaço da cultura que será transposto.

Algumas peças estrangeiras encenadas pelo grupo costumam ser apresentadas concomitantemente. Essa simultaneidade parece possível porque os integrantes do grupo dividem-se num primeiro momento do trabalho. Aquele que tem disponibilidade para executar uma tradução prévia inicia o processo e depois o trabalho é realizado em grupo, com modificações feitas no trabalho de mesa realizado durante os ensaios da peça a ser encenada.

O trabalho de mesa, segundo o pesquisador Ricardo Kosovski (2015, p. 62), é um “exercício” em que o texto é sujeito a uma análise coletiva feita pelos artistas por meio de tentativas de vocalização, antes de se propor uma entonação ou marcação cênica. Nesse momento, os artistas usam a imaginação para visualizar as situações enunciadas. Esse trabalho tem sido feito pelo grupo Tapa há muitos anos, como vimos nos exemplos apresentados no apêndice A.

O agrupamento dos atores para cada trabalho do Tapa é sujeito a uma série de fatores: depende da escolha do diretor, da predisposição de cada um e do seu conhecimento da língua de partida do texto. Essa forma de trabalho permite que todos os projetos almejados pelo grupo possam ser realizados.

A preocupação e disciplina do grupo ao transpor um texto dramático do papel para o palco permitem que seus espetáculos não caiam no clichê, no superficial, considerado por Peter Brook (1970) como sendo um teatro morto. O grupo busca a espinha dorsal do texto e realiza as modificações necessárias para sua encenação -- sem ignorar as restrições impostas pela obra criativa do autor, cujo conteúdo e narrativa inspiraram a encenação (MCCARTHY, 1984, p. 56).

Para o grupo, antes do texto vem o autor. Segundo ETA (2017)⁸, a maioria dos grandes autores percorre um caminho de experimentação enquanto constrói sua obra (informação verbal). Esses autores estão conectados com as transformações que ocorrem no tempo e espaço em que vivem; suas peças refletem os seres humanos que os circundam.

Dessa forma, apesar da essência adaptável de uma obra teatral, como ela surge da ideia de alguém (autor) sobre algo, o Tapa valoriza o entendimento desse processo criativo e se aprofunda, antes de tudo, no entendimento das estratégias de linguagem utilizadas pelo autor. Com isso, o grupo pode compreender o que está por trás do texto escrito e, a partir daí, apresentar sua visão sobre aquela obra.

Para compreender o dramaturgo, o escritor e, sobretudo, poeta Tennessee Williams, o Tapa se aproximou de sua obra da mesma forma que fez com a dramaturgia de Luigi Pirandello, por meio das peças em um ato -- chamadas pelo grupo de peças curtas --; pois, segundo ETA (2017)⁹, é por meio das obras menos conhecidas que se conhece um autor (informação verbal).

1.3 A dramaturgia, Tennessee Williams e as peças em um ato

Durante a pesquisa percebemos que o uso da palavra “dramaturgia” pode gerar confusão entre os leitores, assim, gostaríamos de destacar alguns conceitos

⁸ Cf. nota 6 deste capítulo.

⁹ Ibidem.

atribuídos à palavra e como ela é utilizada nesta dissertação.

O termo dramaturgia, na sua forma clássica, era utilizado para designar a arte da composição de uma obra teatral (PALLOTINI, 1988, p. 70). Essa ideia pressupõe a existência de um conjunto de regras especialmente teatrais cujo conhecimento seria indispensável para se escrever uma obra e analisá-la corretamente. Na dramaturgia clássica buscam-se elementos constitutivos da edificação dramática aristotélica em um texto, por exemplo, a composição de um mito, o respeito à unidade de ação e poética, o conflito, o final, o epílogo (PALLOTINI, 1988). A dramaturgia, constitui, assim, o trabalho do autor de uma obra para o palco, mas não a forma como ela será realizada no palco. Nesse contexto, a dramaturgia evoluiu até o drama moderno – que surge no século XIII -- com a necessidade da exploração do “eu” como foco da ação (SZONDI, 2001, p. 46-61).

A partir de Brecht (1898-1956) e sua teorização classificando o teatro épico – estabelecido até meados do século XX – a noção de dramaturgia foi dilatada. Na forma épica, temos: a narração de um acontecimento; o espectador é testemunha de uma ação e é forçado a agir; o homem é objeto de análise; há uma tensão no decurso da ação, cada cena acontece em função de si mesma; mostra-se o mundo como será, o homem tem um dever e motivos; e o seu ser social determina seu pensamento (BRECHT apud SOBRINHO, 2016).

O efeito dessa obra no público é aqui levado em conta. Brecht utiliza o distanciamento narrativo para descrever melhor uma realidade social e produzir um efeito no espectador, com o intuito de contribuir para a transformação desse indivíduo.

A dramaturgia épica trata do texto-fonte e como ele é posto em cena. Nessa concepção, estudar a dramaturgia em um espetáculo seria descrever sua representação concreta, especificar a forma teatral e narrar um acontecimento.

Paralelo a esse movimento surge uma outra corrente dramática, o Expressionismo Alemão. Na dramaturgia expressionista, segundo Peter Zondi, o homem é um indivíduo isolado “cujo caminho por um mundo alienado ele busca configurar, colocando-o no lugar das ações intersubjetivas. [Esta seria a] linguagem do subjetivismo extremo” (2001, p. 123-125). Para o estudioso do expressimismo, Edschmid, nessa corrente artística não há mais:

[...] nenhuma relação que vale a imagem do humano. Nenhuma história

conjugal, nenhuma tragédia que resulte do choque entre as convenções e a carência de liberdade, nenhuma peça sobre o meio, nenhum chefe severo, oficiais prazenteiros, nenhuma marionete que, pendurada pelos fios das visões de mundo psicológicas, jogue, ria e sofra com leis, pontos de vista, erros e vícios dessa existência social construída e feita pelos homens (1919, p. 57 apud ZONDI, 2001, p. 126).

Anos depois, na França dos anos 1960, Martin Esslin apresenta a teoria do movimento artístico Teatro do Absurdo – nome cunhado por ele – onde a expressão artística no palco é feita de forma similar ao conceito filosófico de Albert Camus, que destaca o fato da vida não carregar por excelência um significado (apud ESSLIN, 1968). Não haveria, nesse contexto, a necessidade de sentido na vida humana e, portanto, os textos teatrais não carecem de um sentido. Esslin enquadra a obra de diversos dramaturgos dentro dessa vertente artística, na qual muitas vezes o figurino, a cenografia e a direção prevalecem em relação ao texto.

Muitas outras formas de linguagem, que influenciaram a contextualização da produção de dramaturgia, foram criadas no século XX, mas a que mais mexe com o conceito da forma de escrita dramática é a “dramaturgia” chamada de pós-dramática. Proposta por Hans-Thies Lehmann, ela anuncia a morte do drama (1999)¹⁰ e propõe uma nova forma de olhar as produções teatrais feitas a partir dos anos 1970; um olhar mais ligado à performatividade, à roteirização, à representação da “vida real”, à criação coletiva sem textualidade, sem que haja um dramaturgo, abandonando, assim, os conceitos de dramaturgia clássica (aristotélica) e épica (brechtiana). Há aqui um discurso desdramatizado (LEHMANN, 2007, p. 31 apud GOENZBURGER, 2011, p. 144).

O pesquisador Paulo Ricardo Berton (2010, p. 74), no entanto, defende a ideia de que o olhar de Lehmann – que hoje prevalece na América Latina e na América do Norte – não contextualiza toda produção artística contemporânea. O pós-dramático rejeita, de certa forma, certas produções de dramaturgia e propõe um olhar estético de autoabsorção. Ao tratar a dramaturgia alemã dentro do conceito do pós-dramático,

¹⁰ Anos depois Lehmann desfaz essa declaração ao dizer que: “a importância cada vez maior atribuída ao performativo e a todas as formas de jogo de modo algum implica a morte do texto ou do teatro.” LEHMANN, Hans-Thies. **Notas sobre o reconhecimento** – reflexões sobre o espectador no teatro pré e pós-dramático. Tradução de Matheus Cosmo, Paula Bellaguarda e Sofia Vilas-boas. [Tradução não publicada.]

Berton diz:

[...] os dramaturgos pós-1989 tratam de um mundo que se tornou globalizado, mas o qual, paradoxalmente, também viu emergir micronações, como a que devastou a antiga Iugoslávia, e as violentamente fundamentalistas como a que levou ao ato terrorista de 11 de setembro. A meu ver, a arte pós-moderna não foi criada para atender a essas necessidades. (Ibidem, tradução nossa).¹¹

Berton apresenta em sua tese a peça “*Despoiled Shore Medeamaterial Landscape with Argonauts*”, de Heiner Müller, para demonstrar que, apesar dela se enquadrar em certas categorias do dito teatro pós-dramático, é repleta de elementos dramáticos tradicionais (2010, p. 177).

Tennessee Williams também sofreu com essa falta de contextualização de sua obra. Os críticos americanos sempre tiveram dificuldades em classificar o tipo de dramaturgia proposta pelo autor, pois sua obra nunca obedeceu ao padrão convencional que orientava os críticos e historiadores do teatro (COSTA, 2001, p. 132). Para representar as mudanças sociais de seu tempo, o autor usou recursos criativos que fugiam do entendimento da crítica convencional (BETTI, 2011, p. 8). Um dos únicos fatores que ligava a obra do autor às estruturas tradicionais do drama era o fato de os textos trazerem à tona memórias sensíveis de um tempo distante e esquecido (COSTA, 2001, p.131-136).

Apesar do trabalho de tradução estar intrinsecamente ligado à forma com a qual o texto-fonte é concebido, o foco desta pesquisa não recai sobre a classificação estética das peças de Tennessee Williams. Dessa forma, não nos aprofundaremos mais na discussão sobre essas categorizações estéticas que dizem respeito à produção de textos escritos para o teatro, pois hoje existe um número considerável de pesquisas acadêmicas que tratam do tema. No entanto, vale ressaltar que utilizaremos o termo dramaturgia para designar um texto escrito para o palco teatral, ou seja, como sinônimo de uma escrita dramatúrgica/teatral, sem, portanto, considerar as “regras” que classificam o drama e evitando ao máximo utilizar esse termo.

¹¹ “[...] post-1989 playwrights comment on a world which became globalized but which, paradoxically, also saw the emergence of micro-nationalisms, such as the one that devastated the former Yugoslavia, and violent fundamentalisms like the one that led to the terrorist acts of September 11th. In my view, postmodern art is not built to respond to these social needs”.

Segundo Maria Silvia Betti (MSB) (2011, p. 8-9), a tentativa de categorizar a escrita dramaturgical de Tennessee Williams gerou muitos desvios de entendimento com respeito à sua obra. Seus textos não se enquadravam nos padrões da coloquialidade do realismo psicológico vigente nos Estados Unidos no século XX. Para ela, o autor apresentava uma inegável quebra dos padrões dramáticos, transgredindo até mesmo o teatro do absurdo. E completa dizendo que, mesmo fazendo uso do expressionismo em vários momentos, logo um forte lirismo e uma ironia sutil aparecem para romper qualquer convencionalidade na estrutura de suas peças.

O autor declara que em sua obra “o expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama têm [um] único objetivo válido: uma maior aproximação da verdade” (2014, p. 25 tradução Clara Carvalho/Grupo Tapa).

MSB (2011, p.9) relata que o autor era aberto às experimentações nos diálogos e nas estruturas da composição das personagens. Ele expunha com clareza suas escolhas, principalmente nas rubricas dos textos. Essas rubricas eram verdadeiros direcionamentos para a montagem do texto. O autor ilustrava para o artista exatamente as intenções que ele gostaria que as cenas e as personagens tivessem.

O autor sugere uma quebra do padrão clássico de dramaturgia em vários momentos de sua obra, por exemplo, por meio da inclusão de um narrador apresentado em uma rubrica da peça “*The Glass Menagerie*” (O Zoológico de Vidro), conforme segue: “O narrador deve ser uma convenção assumida da peça. Ele tem liberdade para transgredir as convenções dramáticas sempre que julgar conveniente para seus objetivos” (WILLIAMS, 2014, p. 31, tradução Clara Carvalho/Grupo Tapa).

Na primeira produção da peça supra citada dirigida por Eddie Dowling em 1944, o autor escreve um texto explicitando que o uso de linguagens não convencionais na montagem dessa peça era necessário devido à natureza tênue das cenas (Ibidem, p. 25).

A carreira de Tennessee Williams foi marcada especialmente pelo sucesso de sua escrita dramaturgical, mesmo tendo escrito em outros estilos literários. O autor se

destacou na Broadway com peças em três atos “modificadas” por ele para acompanhar os padrões estéticos daquele contexto comercial, além disso muitas peças em três atos escritas por ele foram adaptadas para o cinema clássico hollywoodiano. Porém, mesmo após se tornar uma grande celebridade, ele nunca deixou de escrever peças em um ato, onde testava as mais diversas formas de linguagem.

Peter Zondi diferencia a peça em um ato do tradicional drama em três atos da seguinte forma:

[...] a peça em um só ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade [...], partilha com o drama [...] a situação, mas não a ação, [...] a peça de um só ato não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve estar ancorada na situação. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequência. A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino [...]. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver, [...] se confirma como o drama do homem sem liberdade (2001, p. 110).

De acordo com MSB (2011, p. 18), a concisão inerente dessa forma de escrita dramática garante um alto rendimento expressivo e abre espaço para a criação dos diálogos líricos que Tennessee Williams insere numa estrutura irônica em seu trabalho. Em muitas peças em um ato do autor, o simbolismo é construído em cima dessas estruturas que revelam sua forte linguagem poética (Ibidem, p. 27).

Para ela, muitos enredos das peças de Tennessee Williams apresentam elementos autobiográficos, no entanto, estudar sua obra sob esse viés empobreceria o conteúdo que de fato importa: o caráter crítico inserido nos textos, o qual revela questões ligadas às diferenciações de “classe, condições de vida e trabalho, representações de gênero e ideologia” (Ibidem, p. 22). A maioria das situações das peças são localizadas no Sul dos Estados Unidos com o intuito de criticar os valores ligados ao “*american way of life*” (Ibidem, p. 32).

Grande parte das peças em um ato inseridas na coletânea publicada pela É Realizações foram encenadas pela primeira vez muito depois da morte do autor, o que revela um interesse tardio dos profissionais da arte por esse material. MSB relata que essas peças pertencem a dois períodos da carreira do autor: antes do seu

sucesso na Broadway – entre os anos de 1930 e metade de 1940 – e após seu período de ascensão – depois de 1953 – (BETTI, 2012a, p. 8).

Muitos contos escritos por Tennessee Williams se transformaram em peças em um ato. “A Dama da Loção Antipiolho”, por exemplo, tem elementos do conto “O anjo na alcova” (1943); “27 Carros de Algodão”, remete a um conto homônimo (1935); “Algo Não Dito”, assemelha-se ao conto “Feliz 10 de agosto” (1971) (Ibidem, p. 8). E algumas peças em um ato deram origem a certas estruturas narrativas das peças em três atos. “O Zoológico de Vidro” (“*The Glass Menagerie*”), por exemplo, se relaciona com as peças em um ato “*If You Breathe, It Breaks*”, “*Daughter of Revolution*” e “*Portrait of a Girl in Glass*”, escritas entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940 (GUSSOW et al, 2000, p. 1031).

BPR (2017)¹² acredita que o autor utilizava as peças em um ato para explorar toda a sua potencialidade como dramaturgo, a qual foi sendo aprofundada por meio de um árduo trabalho ao longo de sua carreira (informação verbal). Segundo ele, Tennessee Williams ainda está sendo descoberto e redescoberto nos Estados Unidos e conseqüentemente no Brasil. Algumas de suas peças em um ato foram encenadas depois dos anos 2000, mais de vinte anos após sua morte, e há peças que ainda não foram encenadas. Para BPR, existe muito material para ser descoberto, portanto, seria impossível falar de obras completas do autor, nesse momento (Ibidem). Para MSB (2017)¹³, a dificuldade de registrar toda a obra dele se dá devido ao fato de não haver um acervo centralizado do autor, pois existe material espalhado em diferentes partes dos Estados Unidos (informação verbal).

Em 2009, a editora *Scarecrow Press* lançou um livro intitulado “*The late plays of Tennessee Williams*”, um trabalho totalmente inédito, com algumas peças que marcam um novo período da carreira dele, muito tempo depois do seu declínio como dramaturgo de prestígio. Essas peças nunca haviam sido editadas até aquele momento e tampouco encenadas.

¹² Cf. ROSS, Brian Penido. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [43:50:00]. Tempo aproximado na entrevista: [00:41:00]/[00:14:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2J0xqLr>>

¹³ BETTI, Maria Silvia. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [01:46:24]. Tempo aproximado na entrevista: [00:32:44]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IZi5L8>>.

Alguns dessas e outras “*late plays*” (obras tardias) foram estudadas pelo pesquisador Luis Márcio Arnaut de Toledo de forma inédita no Brasil sob orientação de MSB na tese “O Tennessee Williams Desconhecido e Experimental de Seis Peças em Um Ato das Décadas de 1960 a 1980: Abordagem, Análise e Contexto das Personagens Femininas”. Essas peças são carregadas do lirismo simbólico e expressionista do autor, o qual é explorado nas peças em um ato aqui analisadas, porém com uma dose a mais de radicalidade.

O grande público no Brasil carrega consigo uma imagem do autor, que aos poucos está sendo dismistificada, àquela associada às peças em três atos que foram adaptadas para o cinema clássico americano. A referência do público, e de muitos artistas, continua sendo as estrelas do cinema hollywoodiano, como Marlon Brando e Vivien Leigh, vivendo grandes papéis escritos pelo autor.

Obviamente, o forte movimento teatral existente nas grandes capitais brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, sempre se dedicou a conhecer mais profundamente a obra do autor.

No Teatro Municipal de São Paulo estreou em 1947, dirigido por Alfredo Mesquita, o primeiro grande sucesso do dramaturgo na Broadway, “*The Glass Menagerie*”, que naquele momento foi traduzido por Esther Mesquita como “À Margem da Vida”, e seguiu temporada, em 1948, no TBC. No Teatro de Arena (1950-1960), José Renato dirige, em 1953, a peça em um ato “O Longo Adeus” (“*The Long Goodby*”), também traduzida por Esther Mesquita (BETTI, 2012b, p. 12). Todavia, desde esse primeiro momento da chegada do autor no Brasil, o estudo sobre sua obra aconteceu de forma discreta. No capítulo cinco veremos que as poucas traduções que sobreviveram até hoje não representavam a essência dos textos-fonte, pois, entre outros aspectos, contêm incorreções, o que dificulta o trabalho de pesquisa.

Há muito o que se estudar sobre a obra de Tennessee Williams. As traduções realizadas pelo grupo Tapa colaboram para que o leitor tenha um entendimento mais aprofundado sobre a dramaturgia tennesseana. No entanto, BPR (2017)¹⁴ sugere que muitas outras traduções sejam realizadas ainda, pois Tennessee Williams trata de assuntos completamente atemporais, com diálogos que fogem do tradicional realismo (informação verbal).

¹⁴ Cf. nota 12 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:19:00].

Ele completa dizendo que as peças curtas são feitas com poucos personagens, tratando assuntos profundos de forma rápida e sucinta -- o que é ideal para um teatro em crise, como é caso do teatro brasileiro, onde há pouquíssima verba do Estado para o auxílio de montagens teatrais de grupos de pesquisa.

Há um pequeno número de patrocinadores interessados em investir nos espetáculos teatrais que não tenham no elenco artistas famosos (globais). Isso faz com que a maioria dos grupos teatrais não divulguem seu trabalho, e, portanto, não consigam contar com uma grande bilheteria para pagar os custos de investimentos de um projeto. A maioria dos artistas brasileiros realizam seus espetáculos com poucos recursos de cenografia e de atores, pois, assim, podem levar o trabalho para vários lugares com baixo custo, e não ficam limitados a uma pauta num teatro tradicional, o que inviabilizaria a execução de um espetáculo devido ao alto valor da locação e da divulgação.

As peças em um ato de Tennessee Williams são, portanto, perfeitas para esses artistas que buscam expressão num país onde a arte está em segundo plano. Faltaria aos artistas brasileiros “apenas” resolver a questão dos direitos autorais, os quais, no caso desse autor, são defendidos por um grupo de advogados totalmente inserido no sistema capitalista americano dos direitos autorais cobrados por publicações ou encenações de uma obra. Sendo assim, para iniciar a produção de uma peça do autor, o artista deve ter pelo menos dois mil dólares disponíveis para obter os direitos de encenação por um ano. Quanto aos direitos autorais do tradutor, esse pode ser negociado diretamente com esse profissional.

1.4 A práxis de tradução do grupo Tapa: decorrência do aprimoramento de consecutivos processos de tradução dramatúrgica

Pelo percurso de trabalho do grupo Tapa com a tradução, destacado no apêndice A, observa-se que todas as peças traduzidas tinham como objetivo cumprir temporada em um espaço teatral e destinavam-se a um público específico. Contudo, as peças em um ato de Tennessee Williams haviam sido escolhidas para que o grupo conhecesse mais o autor, o foco era o estudo das peças dele na sala de ensaio. Essa dissemelhança de foco apresenta algumas diferenças no resultado final da tradução.

Para se entender o processo desenvolvido pelo grupo dentro dos estudos da tradução é importante estabelecer uma linha de raciocínio baseada em estudos que vêm sendo realizados na área de tradução teatral ao longo das últimas três décadas.

Ortrun Zuber-Skerritt (1984), Anne Upton (2000) e Phyllis Zatlin (2005) foram responsáveis pela organização de livros contendo artigos importantes para os estudos da tradução da dramaturgia teatral desde os anos de 1980.

Entre outros estudiosos, Susan Bassnett (1978, apud ZARDO, 2012, p. 122) também apresentou contribuições bastante esclarecedoras, estabelecendo conceitos significativos para um processo de tradução aparentemente impossível da poética teatral. Sirkku Aaltonen, embuída desse conhecimento, escreve em 2003 um artigo contando a evolução da história da tradução da dramaturgia na Finlândia. A estratégia de análise da autora divide a tradução teatral em categorias importantes para o entendimento do propósito final de um texto teatral traduzido. Essa análise dialoga com a trajetória de tradução realizada pelo grupo Tapa, a qual culminou no processo desenvolvido com as peças em um ato de Tennessee Williams.

Dessa forma, os próximos capítulos dois e três são dedicados, respectivamente: à apresentação de alguns conceitos teóricos acerca da tradução teatral e explanação do conceito de Sirkku Aaltonen, incluindo sua relação com o processo tradutório do Tapa.

2 ALGUMAS TEORIAS APLICADAS À TRADUÇÃO TEATRAL

A maior dificuldade ao se analisar o processo de tradução teatral é a categorização de procedimentos que determinam uma práxis.

A efemeridade do fazer teatral muitas vezes dificulta o desenvolvimento de uma teoria que possa ser aplicada de forma generalizada à dramaturgia, e, segundo Susan Bassnett (2005, p. 123-124), isso se soma ao fato de haver pouco material bibliográfico de apoio para essa pesquisa.

Os livros disponíveis, em grande parte, são uma coletânea de artigos apresentando processos individuais de como tradutores teatrais ou tradutores-diretores teatrais desenvolveram um processo único de tradução para uma determinada montagem de um espetáculo; ou ainda teorias que usam a mesma metodologia de tradução de prosa para tradução do drama (BASSNET, Ibidem).

Neste capítulo apresentamos resumos de alguns artigos que podem colaborar tanto para o entendimento do leitor em relação ao processo de tradução desenvolvido pelo grupo Tapa, quanto para ilustração das possibilidades de procedimentos que podem ser utilizados por um tradutor que se arrisque a realizar a tradução de um texto de teatro.

2.1 A ciência da tradução e a tradução da dramaturgia¹ – Ortrun Zuber-Skerritt

O processo de tradução da dramaturgia é bem diferente da tradução da poesia ou da prosa narrativa, e, portanto, merece uma atenção especial dos estudiosos da tradução. A pesquisadora Zuber-Skerritt propõe, no artigo aqui resumido, examinar a tradução de peças teatrais como um processo de “transposição” tanto do texto-fonte quanto do texto de chegada (traduzido) para o palco. O artigo faz parte do livro *“Page to Stage: Theatre as Translation”* (Do Papel para o Palco: A Tradução no Teatro), organizado pela autora.

Os artigos encontrados no livro apresentam possibilidades de processos tradutórios aos interessados em tradução de dramaturgia, assim como exemplos de processos que pontuam escolhas importantes na transposição intralingual de um texto do papel para o palco.

¹ “*Translation Science And Drama Translation*”

O foco da discussão na pesquisa de Zuber-Skerritt recai sobre a produção final da peça no palco (após ser traduzido), sua autenticidade e o efeito que ela produz na plateia. Para a autora esses são pontos cruciais a serem discutidos, pois, apesar do texto dramático publicado ser permanente e imutável, cada montagem teatral é única e diferente, mesmo baseada no mesmo texto escrito.

Segundo Schadewaldt, a partir dos anos 1960, a tradução passou a ser vista como algo vivo, em movimento, um organismo pelo qual o intelecto de diferentes culturas se comunica entre si (1960, p. 528 apud ZUBER-SKERRITT, 1984, p.3, tradução nossa)². Para Zuber-Skerritt, apesar da impossibilidade de se realizar uma tradução literária, ela não pode deixar de existir, ao contrário, deve se fazer uma análise das dificuldades. Em se tratando de dramaturgia é necessário que haja, em princípio, uma avaliação do texto dramático a ser traduzido. O “esquema de análise” abaixo apresentado por Zuber-Skerritt foi desenvolvido por Marilyn Gaddis Rose com o intuito de propor uma abordagem linguística da tradução do texto-fonte de uma peça para a língua e cultura de chegada (1981 apud ZUBER-SKERRITT, 1984 p. 5):

- **1º Passo:** análise preliminar do texto, com o intuito de se decidir se ele merece ser traduzido.
- **2º Passo:** exaustiva análise do estilo e conteúdo para se estabelecer o que em um texto literário o faz ser de fato literário ou o que dá autoridade a um texto acadêmico³.
- **3º Passo:** aclimação do texto externando a tradução a partir do entendimento intrínseco do texto-fonte.
- **4º Passo:** reformulação do texto e verbalização na língua de chegada, avançando de sentença a sentença e modificando as análises anteriores.
- **5º Passo:** análise da tradução, com revisão do próprio tradutor, que, por meio das suas próprias críticas e edição, avalia sua tradução em contraste

² “[...] translation is like a living, interacting organ by which the intellects of differing cultures communicate with one another.”

³ “exhaustive style and content analysis to establish what makes a literary text literary or what makes a scholarly text authoritative.”

com um amplo contexto cultural, necessidades do público ou ainda com a função visada pelo texto. Devem ser feitas, no mínimo três revisões, com intervalos de tempo entre elas.

- **6º Passo:** revisão e comparação feita por outra pessoa que tenha familiaridade com o texto original e seja capaz de julgar se os efeitos e funções comparadas foram alcançados e, se não foram, se são necessários.

Para Zuber-Skerritt, essa estratégia é muito útil num processo de tradução teatral, todavia falta nela a análise da transposição do papel para o palco, o que para ela é tão importante quanto os passos anteriores, pois o drama só acontece na performance, na experiência total do verbal com o não verbal percebida pelas sensações físicas, assim como pelo intelecto e pelas emoções. Depois de realizado o primeiro passo, a avaliação preliminar do texto, com o intuito de decidir se este merece ser transposto para o teatro, o próximo passo da tradução pode ser dado: decidir quais bases serão usadas para realizar a tradução do papel para o palco. A autora descreve alguns passos possíveis:

1º: utilizar uma edição já publicada do texto dramático.

2º: produzir sua própria edição do texto dramático.

3º: optar por não usar um roteiro e sim deixar que esse texto surja num processo, em discussões nos ensaios, experimentações, ideias que surjam espontaneamente e na interação com a plateia; ou, ainda:

4º: juntar o 3º passo com o 1º ou o 2º.

Zuber-Skerritt coloca que essas decisões devem ser tomadas depois de se fazer uma escolha de como esse texto dramático será examinado: como um gênero literário, uma criação artística ou uma “autoridade” performática.

Segundo ela, ao considerar o texto uma “autoridade”, ele se torna uma camisa de força que não permite aos atores serem espontâneos e reagirem à plateia ou interagirem com ela; não sendo esse o ideal de trabalho para a autora. Todavia, a criação teatral navega por esses três patamares, podendo, às vezes, estar mais livre ou mais aprisionada dependendo, por exemplo, de como o diretor conduz o processo criativo da montagem de um espetáculo.

O diretor ETA (2017)⁴, ao comentar os diversos processos de tradução e/ou adaptação até se chegar espetáculo no palco, diz que no teatro tudo é possível, a questão é apenas se o produto final é “bom” (informação verbal).

Pesquisadores da área de estudos da tradução fizeram algumas propostas de “classificações” para a tradução teatral navegando por dois conceitos: “Literal vs. Livre” ou “Literárias vs. Não-Literárias” (ZUBER-SKERRITT, 1984, p. 7-8).

- House (1977): diferencia “*overt translations*” de “*covert translations*”, no primeiro tipo enquadram-se os textos facilmente identificados como traduzidos; e o segundo, são aqueles textos genuínos, plenamente entendidos em qualquer língua.

- Reiss (1976) distingue as traduções entre informativa, expressiva ou operativa, dependendo da função de cada uma: se elas têm como objetivo, respectivamente, instruir, afetar ou persuadir o leitor.

- Lefevere (1977) diferencia a tradução como orientada pelo leitor ou orientada pelo texto.

- Rose (1981) faz uma categorização similar, classificando a tradução como sendo adaptável para o público ou sendo um texto autônomo.

Nesse sentido, Zuber-Skerritt (1984, p. 8) reforça a ideia de que uma possível “Ciência da Tradução de Dramaturgia” seria pautada pela ideia de “transposição” ou “transferência”, pois “uma peça é escrita para ser encenada e deve ser possível de ser interpretada e falada” (Ibidem). Na linguagem do grupo Tapa, essa seria uma peça que cabe na boca do ator.

Assim, aspectos não verbais e culturais devem ser levados em consideração. A autora cita o exemplo do dramaturgo Tennessee Williams que usa complexos sistemas de signos alusivos para transmitir sua mensagem ao público, não somente utilizando ação dramática e diálogos, mas também por meio de signos não verbais de acentuação e associação; ele leva a plateia a vários níveis de percepção com o objetivo de expressar e imprimir uma ideia ou mensagem.

⁴ Cf. TOLENTINO, Eduardo. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [54:01:00]. Tempo aproximado na entrevista: [00:35:46]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KyD1MI>>.

Zuber-Skerritt ressalta que o tradutor poderia realizar a versão de uma peça somente para leitura com notas explicativas, expressando a ambiguidade do verbal e do não verbal contidas no texto-fonte, e deixar o difícil trabalho de transposição dos signos alusivos para o produtor, os atores e os leitores da peça.

Esse tradutor poderia agir somente como um mediador, mas, idealmente, deveria estar presente nos ensaios, participar das discussões e trabalhar na transferência da tradução escrita para o palco, pois, segundo a autora, somente o tradutor da peça em questão tem um entendimento sensível do texto-fonte e seria o único qualificado para aconselhar o encenador da peça no que tange a modificações e adaptações do texto ou direções para o palco; com a presença do tradutor, talvez as intenções dramáticas do texto-fonte fossem mantidas.

No processo tradutório desenvolvido pelo grupo Tapa, os supervisores do processo tradutório tinham, justamente, essa função de mediadores.

Apesar da opinião dos atores-tradutores ter sido considerada, a hierarquia estabelecida no grupo fazia com que as escolhas finais das traduções publicadas fossem direcionadas pelos supervisores, como veremos em exemplos dados no capítulo cinco. Já as peças encenadas a partir dos textos publicados sofriam alterações de acordo com a escolha dos atores, atores-tradutores ou diretor de cada peça em questão.

Para Zuber-Skerritt, a ciência dos estudos da tradução de dramaturgia deve considerar a etapa final da produção da peça no palco, sua autenticidade e sua eficácia em relação ao público. Apesar de o texto dramaturgico publicado ser irrevogavelmente permanente, cada encenação de uma peça baseada nesse texto publicado é diferente e única. Dessa modo, segundo Susan Bassnett (2002, p. 126), essa ciência deve levar em consideração o texto traduzido isoladamente, com base em cada montagem teatral, pois o critério da “*playability*” é fundamental na criação de uma metodologia de tradução teatral. Ainda neste capítulo esse conceito será aprofundado e discutido por Eva Espasa.

Com o texto já no palco, o ideal é manter essa estrutura durante a temporada do espetáculo. Segundo Zuber-Skerritt, uma maneira de se fazer isso é gravar o espetáculo e depois fazer o grupo assistir à gravação exaustivamente, evitando, assim, a instabilidade gerada em cada dia de apresentação. Para Lefevere, uma

evolução do processo de pesquisa da tradução de dramaturgia seria considerar a forma como uma peça foi encenada e, possivelmente, incluir no texto as transformações ocorridas no palco; e perceber como dada montagem teatral influenciou a literatura dramática de onde foi encenada (1980, p. 150 apud ZUBER-SKERRITT, 1984, p. 10).

Hoje o foco de muitos grupos teatrais paulistanos recai sobre a efemeridade das ações: um roteiro deve ser seguido, mas não necessariamente o texto repetido. O grupo Tapa é um grupo que ainda preserva a estabilidade do texto teatral no palco durante um temporada.

Em 1984, quando Zuber-Skerritt organizou os artigos no livro aqui comentado, alguns grupos eram chamados de inovadores na Europa por realizarem discussões entre a plateia, o grupo teatral, o autor e o tradutor, imediatamente após a encenação de uma peça, propondo um bate-papo informal com um café ou queijos e vinhos, para fomentar a ciência da tradução teatral. No eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo, alguns grupos teatrais têm essa prática. As discussões giram em torno de diversos aspectos e, às vezes, tratam sobre o processo tradutório da peça.

2.2 A tradução para o palco na Austrália⁵ – Louis Nowra

O pesquisador e dramaturgo australiano Louis Nowra acredita que o tradutor é aquele que “imita” o texto fonte. O tradutor apenas reflete uma caricatura desse texto; como se ele produzisse uma imagem refletida no espelho. A partir dessa ideia, Nowra explora diferentes tipos de processos que ajudariam a levar um texto de uma língua para outra com foco no palco. E ressalta que a tradução teatral para o palco é algo muito peculiar.

Em princípio, ele distingue o que constitui uma **tradução** e uma **adaptação**. Para ele, essa separação é necessária para auxiliar o público a entender o quanto da peça original (texto-fonte) chega até ele, além de ajudar a analisar qual a contribuição de cada um desses processos para o texto. Nowra propõe um olhar sobre três categorias dissonantes nesse processo:

- **1ª categoria: TRADUÇÃO** – que pode ser realizada de três formas diferentes:

⁵ “*Translating for The Australian Stage: A Personal Viewpoint*”

A - Tradução literal: não tem muita relevância para o teatro, porque não é “*speakable*”.

B - Tradução direta: foca em se traduzir como se o texto-fonte tivesse sido escrito na língua traduzida, mas mesmo com isso a estrutura da peça não é alterada, assim como o sentido das palavras.

C - Tradução livre: aproxima-se da adaptação. Tenta captar o que o autor quis dizer no texto-fonte; nesse processo é comum o conteúdo ser distorcido. As palavras não são traduzidas e sim seus sentidos.

- **2ª categoria: ADAPTAÇÃO** – são propostos dois olhares:

A - Onde o texto teatral é adaptado porque, geralmente, quem adapta gosta da história, mas quer fazer sua própria versão dela por achar que assim a plateia vai entender melhor a peça. Isso altera o foco que foi dado originalmente à peça na esperança de que a plateia aproveite mais.

B - A adaptação de romances ou histórias para peças teatrais.

- **3ª categoria: VERSÃO** – o autor deixa claro que, nessa categoria, o “produtor” do texto de chegada não deveria ser chamado de tradutor, pois esse profissional normalmente não conhece a língua de partida utilizada pelo dramaturgo da peça e, portanto, monta um texto usando outras traduções já existentes. O autor cita Chekhov como sendo um dramaturgo cuja obra frequentemente sofre esse tipo de interferência.

O diretor ETA do Tapa, ao traduzir “*Ivanov*”, do Chekhov, realizou um processo de tradução que se assemelharia a uma Tradução Direta, na categorização de Nowra.

Para Nowra, as peças teatrais não são facilmente enquadradas numa teoria particular da tradução, pois cada peça tem uma gama específica de problemas que giram em torno da forma como se realiza a montagem ou a “*stageworthiness*” (adequação da peça para o palco), já que um texto teatral precisa mais do que uma tradução, necessita ser reconstituído na tentativa de fazer com que seja possível ser encenado. A tradução deve ser “*speakable*”, porque um diálogo que pareça algo traduzido pode destruir o interesse da plateia pela peça (1984, grifo do autor).

A título de exemplo, comenta-se a tradução da peça *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, feita pelo autor. O texto foi escrito em 1890 e se tratava de um pastiche de 1640. Nowra realizou a tradução da peça nos anos de 1980; ela seria interpretada por atores australianos e para uma plateia australiana. Suas dúvidas ao traduzir o texto giraram em torno das seguintes questões: a peça deveria ser simulada em que tempo? Ela deveria ser escrita em verso? Caso contrário, isso prejudicaria a qualidade do texto-fonte?

Nowra resolveu as questões da seguinte maneira: não traduziu em rima a maior parte do texto, pois acreditava que isso deformaria o conteúdo original e poderia alterar drasticamente o significado. Manteve as rimas dos versos alexandrinos somente em momentos indispensáveis, como na “*fencing ballade*”, onde a rima é uma parte intrínseca, e nas recitações de Cyrano no primeiro ato, onde ele tem que parecer inteligente e esperto. Nowra fez uma **livre tradução** do texto-fonte, colocando até gírias.

O autor não se arrepende dessa escolha, pois acredita que o critério de tradução no teatro deve ser feito a partir do “*stageworthiness*”.

Outro exemplo comentado foi a tradução que ele realizou de *The Prince of Hamburg*, de Kleist. Nesse caso, Nowra foi bastante fiel ao texto, pois o dramaturgo era um romancista e, segundo ele, tinha um estilo de escrita característico e pessoal; não o manter faria com que sua obra perdesse a razão de existir.

Quando esse artigo foi escrito, nos anos 1980, muitos tradutores ingleses estavam modificando completamente as peças traduzidas por uma questão cultural, gerando diversos casos de **versões e adaptações**. Nowra entende esses trabalhos como sendo o texto-fonte visto por meio da tela translúcida de adaptadores indiferentes a esse material; no entanto acredita que, às vezes, uma adaptação permite que se vejam outros aspectos do texto, não percebidos numa tradução direta.

Ocasionalmente a adaptação de uma peça pode promover uma simbiose benéfica para o dramaturgo, o texto e o tradutor, se os temperamentos dos profissionais forem similares.

Na Austrália dos anos de 1980, o público estava pouco aberto ao que vinha de fora do país, não permitindo que processos como esses fossem muito comuns. Nowra atribui esse fato às seguintes razões:

- **1º:** autoconfiança dos australianos;

- **2º:** os próprios escritores australianos não tinham interesse em culturas estrangeiras;
- **3ª:** faltava na Austrália bons profissionais buscando boas obras estrangeiras.

Todavia, para o autor, peças aparentemente fora do comum, que não se relacionem diretamente com a cultura do público australiano, podem enriquecer enormemente sua cultura e teatro, o que, para ele, a cultura dos colonizadores ingleses não pode fazer. Para os australianos ultrapassarem seu senso nacionalista, caracterizado por uma mistura de influências e, como ele diz, “ladainhas” inglesas, precisará se abrir a influências das culturas de povos vizinhos.

Para o diretor ETA (2017)⁶, no teatro brasileiro também ocorre algo muito peculiar quando se trata da visão dos artistas em relação à encenação de uma peça teatral. Esses artistas são levados por modismos. Segundo ele:

[...] No Brasil você está sempre incorporando o último grito europeu ou americano. Então, enquanto você vai para fora, para Europa, e você vê todo tipo de teatro sendo feito, o teatro tradicional, vanguarda, a pós-vanguarda, a pós-verdade, a pós-tudo (As coisas convivem) aqui no Brasil, parece que o último grito tem que virar a moda e tudo tem que virar aquele último grito. Essa é a nossa deformação, como se as outras coisas não tivessem a menor importância. Você vai, por exemplo, em Buenos Aires é o oposto disso. Você vê uma cena tradicional na *Corrientes* e vê uma cena alternativa maravilhosa em *Boedo*, *Almagro*, *Abasto*. No mundo inteiro eu vejo isso, já viajei muito, e mais de uma vez para os mesmos lugares. Se faz tudo. Se você chegar na Polônia e falar de Kantor e Grotowski eles acham muito legal, mas é o trabalho do Kantor e do Grotowski, as pessoas fazem outras coisas. Então, quando eu ouço... ‘não, porque o Kantor..., Porque o Grotowski’... Não. O teatro polonês não tem nada a ver com Kantor e com Grotowski, eles são uma parte do teatro polonês. [...] As pessoas não querem fazer Kantor e Grotowski. Isso é uma coisa tão original e tão deles que ninguém vai repetir. Aliás, é quase impossível repetir; é como você fazer um filme do Fellini. O Fellini é o Fellini. Se você quiser ser o Fellini! (informação verbal).

⁶ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:35:00].

2.3 As duas versões de “*The Glass Menagerie*”: uma exploração dos efeitos dos significados da peça em uma montagem a partir do Texto escrito para Publicação (*Reading Edition*) se opondo àquelas a partir do Texto escrito para o Palco (*Acting Edition*). – Geoffrey Borny.⁷

No final dos anos de 1970, o diretor de teatro Geoffrey Borny realizou uma montagem da peça “*The Glass Menagerie*” focada na primeira versão do texto, escrita pelo autor Tennessee Williams. Essa versão ficou conhecida como “*reading edition*” e não foi utilizada na primeira produção, a que lançou a peça na Broadway em 1945 e trouxe sucesso ao dramaturgo. Essa segunda versão, chamada de “*acting edition*”, foi feita pelo próprio autor com o intuito de se encaixar nos padrões do teatro realista da época. Porém, Borny acreditava que a “*acting edition*” empobrecia o texto de Tennessee Williams, por suprimir muitos dos seus significados.

Borny aponta no artigo as vantagens e desvantagens de se transpor para o palco uma peça a partir dessas duas versões da peça. O estudo não tangencia a tradução entre duas línguas, mas sim uma tradução intralingual, onde ocorre uma “transposição” (1984, p.2) da linguagem utilizada.

O artigo, escrito em 1984, revela que as modificações realizadas na “*acting edition*” suprimiram a plasticidade proposta por Tennessee Williams na “*reading edition*”. A peça, que se tornou um clássico do dramaturgo nos Estados Unidos, foi entendida de forma errônea pelos produtores da Broadway.

Tennessee Williams deixa claro, em muitas inserções feitas no texto, seu desejo por representar algo mais expressionista e não tão realista. Todavia o olhar realista foi impresso de forma avassaladora pelos diretores teatrais dessas montagens. Isso levou a uma desvalorização estética da peça, repleta de elementos expressionistas. Para Borny, esse desvio de entendimento deixou a peça trivial. O teatro antirrealista, chamado de “plástico” por Tennessee Williams, foi desconsiderado (LARSON, 1977, p. 416 apud BORN, 1984, p. 118);

A plasticidade é um elemento essencial de ser trabalhado nas encenações dessa peça. Todavia o trabalho não realista de Tennessee Williams era rechaçado naquele momento pela crítica teatral. Borny não se ateve a esse padrão que

⁷ “*The Two Glass Menageries: An Examination of the Effects on Meaning that Result from Directing the Reading Edition as opposed to the Acting Edition of the play*”

mercantilizava a arte e, assim, explorou em sua encenação do texto todos os elementos não realistas, plásticos e/ou expressionistas. O autor estava convencido de que Tennessee Williams só havia escrito uma versão da peça “mais aceitável” dentro dos padrões do teatro realista para que ela pudesse ser encenada.

Na “*acting edition*” não há descrição de como as personagens agem na peça; os artifícios/dispositivos expressionistas são dispensados; a sugestão de uma iluminação mais expressionista é convertida em uma mais realista; a transição entre as cenas é feita de forma menos artificial; além disso há mais de 1100 mudanças de falas das personagens (BEAURLINE, 1965, p. 142 apud BORN, 1984 p. 121).

Na “*reading edition*” o dramaturgo se afasta da verossimilhança com a vida real. Para Born, o intuito de Tennessee Williams era dramatizar a vida real e não falsificar uma visão da realidade. O dramaturgo defendia abertamente o expressionismo e atacava o realismo, como vemos nesta passagem: [...] a realidade é algo orgânico que pode ser representado pela imaginação poética, essencialmente só através da transformação, por meio de uma mudança em formas diferentes daquelas que foram apresentadas simplesmente na sua aparência” (WILLIAMS, 1971, p. 131 apud BORN, 1984, p. 122, tradução nossa)⁸.

O poético do dramaturgo lida com verdades universais, ele usa estratégias não realistas para quebrar a ilusão da realidade, comum no realismo americano da época. Williams trata de conceitos plurais e não singulares. Todavia, por escrever diálogos realistas, criando personagens bem convincentes e reais, diretores e atores sempre pecaram ao enfatizarem os elementos realistas negligenciando os elementos não realistas das peças.

Born acredita que, ao produzir essa peça, os artistas devem ter em mente que estão lidando com arte e não com uma fatia da vida real. O que existe é uma representação simbólica de um indivíduo agindo em relação a um sistema. Em peças como essas, em que o realismo e o não realismo estão misturados, ocorrem os problemas de interpretação da obra do dramaturgo.

A versão cinematográfica da peça também foca no realismo e utilizou como base para o roteiro a “*acting edition*”. Já as produções teatrais que utilizaram a

⁸ “*reality is an organic thing which the poetic imagination can represent, in essence only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance.*”

“*reading edition*” cortaram as indicações plásticas/expressionistas do texto. Para Borny, como resultado dessas escolhas temos encenações do retrato real de uma família em particular, uma representação patética de indivíduos isolados. Para ele isso deprecia o trabalho do autor. A versão não realista da peça permite que a plateia perceba que não há uma realidade absoluta a qual as personagens podem ser encaixadas. O dramaturgo apresenta um “*universal statement*” sobre como ele vê a condição humana.

Esse foi o motivo principal para Borny escolher a “*reading edition*” da peça para encenar. Apesar dessa versão conter uma história realista, ela aparece por meio de um filtro não realista com mais evidência. Esse filtro ativa elementos metaficcionais os quais nos levam a perceber que a peça é de fato uma peça e não uma fatia da vida real. A história real é construída a partir de um significado simbólico, o que propõe uma visão universal e não singular, filosófica e não histórica, a partir da representação de uma ação e não a representação do homem em si.

Mesmo utilizando essa versão da peça, o diretor não desvalorizou suas características realistas para não fazer caricaturas das personagens “*Amanda*”, “*Tom*” e “*Laura*”. No entanto, buscou não deixar a humanidade tridimensional delas mascarar a importância filosófica da peça.

Na prática, ao verticalizar a peça no palco, o diretor focou no direcionamento dado por Tennessee Williams quanto ao uso do narrador como uma ferramenta de convenção para distanciar a plateia. Ou seja, ao contrário das outras montagens realizadas, Borny não buscou a empatia do público, nem sua identificação com o herói e a heroína, para ele isso seria inapropriado. O distanciamento com a plateia indicado pelo autor permite que ela veja por trás dos problemas particulares de cada personagem para conseguir visualizar a verdade simbólica das ações da peça. Até mesmo na “*acting edition*” o autor pontua que “*The narrator is an undisguised convention of the play. He takes whatever licence with dramatic convention in conveniente to his purposes*” (1971, p. 144 apud BORNBY, 1984, p. 123).

Na produção de Borny, o narrador demonstrava logo no início do espetáculo que não estava na história: por meio de um estalar de dedos o narrador comandava a abertura das cortinas e pontuava o tempo todo para plateia que eles estavam num teatro. Além disso, havia um telão com fotos das personagens representando alguns momentos descritos nas rubricas. Com isso o diretor propunha uma ironização das

situações e provocava riso na plateia. Outra estratégia foi trabalhar os atores para não dizerem os diálogos de forma psicologizante.

Todos esses elementos foram símbolos incluídos pelo diretor com o intuito de afastar o espetáculo de uma percepção guiada pela ideia de que há uma realidade única e absoluta.

Em “*The Glass Menagerie*” cada personagem cria sua própria realidade subjetiva como forma de defesa ao “[...] horror que existe no cerne da falta de significado da existência” (WILLIAMS, 1971b, p. 262 apud BORN, 1984, p. 134, tradução nossa)⁹.

Para Born só há uma coisa que pode ser considerada absoluta nas peças do dramaturgo: a morte. O “não ser” na obra de Tennessee Williams é uma salvação para aqueles que são obrigados a viver a “realidade” que lhes é imposta. E a realidade também é muito relativa. Nessa peça, a realidade está fora do apartamento, nos becos daquela vizinhança. E a fuga dessa realidade dá-se por meio da coleção de animais de vidro.

A propósito, becos são bem comuns nas peças em um ato de Tennessee Williams, eles servem como a base da peça, onde uma situação é desenvolvida. Logo no início do trabalho do Tapa com as peças em um ato desse autor, o grupo percebeu a importância do entendimento do espaço físico onde decorre a história para, conseqüentemente, entender quem são as personagens que habitam esse local e como elas se manifestam na trama. O grupo consultou diversos contos que deram origem às peças e nesse material encontraram informações importantes para entender a plasticidade dos textos do autor.

2.4 A Performatividade na Tradução: A Tradução deve poder ser Dizível, Encenável ou Simplesmente Comercial?¹⁰ – Eva Espasa

Eva Espasa propõe um olhar simples sobre a tradução do que é levado à cena, para tanto prefere utilizar o termo “*performability*” (performatividade) no lugar de “*theatricality*” (teatralidade) para evitar questões essenciais sobre o que é

⁹ “[...] horror at the heart of the meaninglessness of existence.”

¹⁰ “*Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?*”

intrinsecamente teatral e o que é teatro. Até mesmo o convencional termo “*theatrical*” (teatral) não poderia ser utilizado para expressar seu olhar, por ter uma conotação negativa. Conforme salienta Pavis (1983, p.468 apud Espasa, 2000, p. 49), o termo normalmente faz referência a algo que é artificial.

O artigo destaca que o conceito de teatralidade é de alguma forma muito generalista e até mesmo idealístico. Numa incursão nas origens conceituais do termo, observa-se que na Grécia antiga “*theatron*” era entendido como “ponto de vista”, um lugar de onde a plateia observa uma ação que ocorre em outro lugar. Já na linguagem clássica dos séculos XVI e XVII, o termo “*theatre*” (teatro) se refere à cena propriamente. Mesclando esses conceitos, “*theatre*” acabou se transformando num sinônimo de gênero dramático, instituição, repertório e os trabalhos feitos por um autor específico (Ibidem).

Qualquer coisa que possa ser colocada em cena é, sob a ótica da autora, “performável”, até mesmo uma lista telefônica. Há nessa proposta de análise uma visão aberta sobre o que é “*performability*” e outros termos relacionados, como “*speakability*” e “*playability*”.

A partir dessas considerações, o termo “*performability*” é usado para explorar a tradução teatral tanto do ponto de vista textual quanto teatral, relacionando-se à “*mise en scène*”. Assim, do ponto de vista textual, destaca-se a fluência do texto traduzido, associando-o aos conceitos de “*speakability*” ou de “*breathability*”¹¹. Já do ponto de vista da “*mise en scène*”, uma série de estratégias de adaptação cultural são possíveis, como a troca de elementos dialéticos da língua-fonte por outros da língua para qual está sendo feita a tradução, ou a omissão de partes que sejam consideradas muito associadas à raiz cultural que envolveu o texto-fonte. Na prática teatral, “*playability*” ou “*actability*” são sinônimos de “*performability*”, portanto:

O que é importante no teatro não é a exatidão das palavras, mas o efeito que elas criam no contexto em que são colocadas. Se um ator deve sustentar uma intenção ou mudá-la, eu prefiro que a palavra seja mais forte do que

¹¹ No artigo “*Breathability*” diz respeito ao modo como o ator “respira o texto”. Não encontramos nenhuma tradução literal. Pelo contexto, o termo trata de como o texto flui “na boca do ator”, no que tange ao processo de transformar o ar em voz e, conseqüente, palavra por meio da fisiologia do sistema respiratório e vocal do homem.

Significado de “*breathability*” (,bri:ðə'bilɪtɪ) n: 1. (Chemistry) fitness to be breathed; 2. (Textiles) textiles ability to let air to pass through so that perspiration can evaporate. Fonte: Disponível em: <<https://www.thefreedictionary.com/breathability>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

exata, mais vívida do que correta (PELLETIER , 1988, p. 32 apud ESPASA, 2000, p. 55, tradução nossa).¹²

Segundo Espasa, a artificialidade ou naturalidade de um texto no palco, quando se pensa na fluência de um texto traduzido, é relacionada à qualidade do texto por críticos de teatro na Europa. Ela cita o pesquisador Laurence Venuti (1995) que diz que se valoriza uma tradução fluida, transparente, invisível, onde praticamente desapareça a percepção de que se trata de uma tradução.

A adequação do tamanho da peça para o tempo que o espetáculo deve ter, a partir de determinado padrão comercial, também influencia no processo de tradução. Peças muito longas podem sofrer cortes para se ajustarem aos padrões comerciais do lugar onde serão representadas.

Todos esses fatores devem ser levados em conta numa tradução teatral e podem comprometer o processo de trabalho do tradutor.

Susan Bassnett (1980) denunciou nos anos oitenta o baixo prestígio associado à tradução, que era vista como algo mecânico e não criativo. Na prática do teatro, as consequências desse baixo prestígio dado à tradução fez com que ela fosse subordinada a outros fatores relativos à produção teatral. Com isso surge a pergunta: quem decide o que é “*performable*”? Na pesquisa de Espasa, considerando diversos pesquisadores de tradução teatral na Europa, a resposta imediata apresentada foi: “quem tem mais poder na companhia de teatro” (ESPASA, 2000).

Há pouco registro no Brasil sobre processos tradutórios de peças teatrais, dessa forma, nesse momento não seria possível realizar um estudo comparativo focando essa questão. Todavia, ao nos restringirmos à observação dos processos tradutórios realizados pelo grupo Tapa a partir dos anos 1980, vemos que, para o grupo chegar a uma tradução “*performable*”, possível de ser encenada, normalmente realizava sua própria (re)tradução, guiada pelo olhar do diretor ETA.

Para Espasa, a tradução teatral se relaciona intimamente com o termo “*playability*”: como todos os jogos, a tradução teatral permite, no mínimo, tanto prazer

¹² “*What is important in the theatre 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 rather than exact, vivid rather than correct.*”

com o aprendizado das regras do jogo quanto com o que experimentamos ao subvertê-las.

Para o grupo Tapa (2017)¹³, as questões relacionadas à “*performability*”, “*speakability*” e “*playability*” do texto teatral são trabalhadas dentro do conceito de que um texto deve caber na boca do ator (informação verbal).

2.5 Na tradução teatral não falta conflito¹⁴ – Phyllis Zatlin

Phyllis Zatlin faz um paralelo entre o conceito de conflito que permeia toda ação dramática e a própria atuação de um tradutor de texto teatral, pois acredita que esse tradutor certamente passará por muitos “conflitos” durante sua jornada de tradução.

Nesse sentido, Zatlin propõe que algum tipo de “traição” é necessária quando se trata de uma tradução para o teatro. Ajustes devem ser feitos para que o texto seja imediatamente entendido pela plateia, diferente de uma obra literária em que os ajustes podem ser referenciados em notas de rodapé. Os atores devem ser capazes de “entregar as linhas escritas para a plateia de uma maneira convincente e natural”¹⁵ (LANDERS, 2001, p.104 apud ZATLIN, 2005, p.1), assim, a tradução teatral pode e deve sofrer adaptações.

Esse posicionamento quanto à forma de como um processo de tradução teatral deve ser realizado tem se repetido há algum tempo em países onde há uma grande demanda de tradução de peças teatrais e, para tanto, esses tradutores, assim como os dramaturgos, devem conhecer a dinâmica do teatro, porque só assim as peças poderão ser levadas à cena com sucesso (CORRIGAN, 1961, p. 100 apud ZATLIN, 2005, p.2).

No início do século XX, os estadunidenses aceitavam melhor textos que não fluíssem, artificiais, empolados – como ainda ocorre, segundo o autor, na Bélgica, Alemanha e Escandinávia –. No início do século XXI, especialmente na América do Norte, aceita-se em maior escala a ideia de que os textos-fonte merecem uma tradução mais dinâmica. Hoje somos mais conscientes de que cada língua tem seu próprio estilo e que as convenções teatrais mudam de país para país. Um tradutor

¹³ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:16:00].

¹⁴ “*In Theatrical Translation, There is No Lack of Conflict*”

¹⁵ “[...] actors have to be able to deliver the lines in a convincing and natural manner.”

consciente deve, portanto, levar todas essas variáveis em consideração na hora de fazer a tradução (ZATLIN, 2005, p. 2).

Os tradutores, assim como os dramaturgos, devem escrever para atores. Num modelo ideal, o manuscrito do tradutor deveria ser antes experimentado no palco para, em seguida, ser discutido e adaptado nos ensaios, e somente depois ser publicado para leitura ou futuras interpretações (ZUBER, 1980, p.93 apud ZATLIN, 2005, p.4).

Os textos de Shakespeare podem ser mais facilmente entendidos pelo público francês e alemão, por exemplo, especialmente porque as traduções têm buscado uma modernização da linguagem, fazendo com que o texto flua melhor e seja entendido pela plateia (PAVIS, 1989, p. 27 apud ZATLIN, 2005, p.5).

“O tradutor é um dramaturgo que precisa primeiro fazer uma análise dramatúrgica da história ficcional proposta pelo texto”¹⁶ (PAVIS, 1989, p. 27 apud ZATLIN, 2005, p.5, tradução nossa). Até mesmo o nome da peça merece ser repensado para que seja ajustado ao tempo e ao espaço do público para o qual se está propondo um espetáculo em dado momento.

No capítulo quatro desta dissertação, onde se descreve o passo a passo da tradução realizada pelo grupo Tapa, vemos a semelhança do processo do grupo com esse descrito por Zatin, já que todos os textos traduzidos foram testados “no palco” da sala de ensaio pelos atores.

Como temos visto ao longo desta pesquisa, o processo descrito acima, de ajuste dos diálogos e a desconstrução de um texto para que flua no palco, é chamado pelo grupo Tapa de um texto que cabe na boca do ator. Para que isso ocorra, o grupo viu como algo fundamental experimentar o texto com os atores, na sala de ensaio.

Outro ponto interessante levantado por Zatin é a questão dos direitos autorais. Segundo ele, os autores podem exigir a manutenção da integridade da obra, como um direito intelectual de propriedade. Nesse caso, os tradutores devem atuar em conformidade com as solicitações do autor, desde que a obra não esteja em domínio público.

¹⁶ “The translator is a dramaturg who must first of all effect a macrotextual translation, that is, a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text.”

O autor diz que o medo das más traduções tem levado as grandes livrarias dos Estados Unidos e da Inglaterra a trabalharem com uma esmagadora maioria de autores da língua inglesa, reservando um espaço muito pequeno aos autores de outras línguas.

Para Zatlin, talvez a solução mercadológica para isso seja o *website Babel Guides*, uma plataforma que difunde o material feito por pequenas editoras, sem acesso ao mercado dos grandes distribuidores. O *website* apresenta resenhas de obras de diversas nacionalidades que estejam vertidas para o inglês. Segundo Zatlin, não fica clara a forma de seleção desse material, mas o intuito é difundir obras estrangeiras em livrarias universitárias e para o público em geral interessado em abrir seus horizontes literários.

A pesquisadora Sirkku Aaltonen comenta no artigo discutido no próximo capítulo a relevância comercial das peças teatrais publicadas em inglês. Os dramaturgos que produzem em língua inglesa conseguem disseminar com mais facilidade suas produções. Assim, os autores de língua estrangeira que desejam atingir esse mercado precisam traduzir a própria obra, portanto, o estudo da tradução teatral deve crescer, para possibilitar o surgimento de traduções melhores no mercado.

Por fim, Zatlin esclarece que, apesar das tantas frustrações e conflitos que possam estar presentes nessa jornada, traduzir peças pode trazer uma boa dose de satisfação.

3 O ESQUEMA DE SIRKKU AALTONEN PARA A TRADUÇÃO TEATRAL

Sirkku Aaltonen propõe no artigo “*Retranslation In The Finnish Theatre*” uma categorização dos processos de (re)tradução no teatro finlandês. A reflexão da autora também diz respeito à tradução teatral no ocidente de forma geral, assim, é possível inserir nesse esquema o trabalho desenvolvido pelo Tapa. Para que as devidas correlações sejam feitas, será apresentado a seguir um resumo do artigo e, no subcapítulo seguinte, será traçado um paralelo da proposta de análise da autora com a prática desenvolvida pelo grupo Tapa.

3.1 Resumo do artigo: A (Re)tradução no Teatro Finlandês¹

Sirkku Aaltonen propõe nesse artigo a descrição de categorias de tradução da peça teatral no teatro finlandês ao longo da história. Os principais apontamentos feitos pela autora em relação ao estudo da tradução teatral são:

- a escassez de pesquisa na área de tradução teatral;
- o fato do texto dramaturgico não ser tratado como literatura;
- a dificuldade de se estudar tradução teatral devido à efemeridade da peça teatral (por haver uma grande diferença da peça escrita no **papel** e dessa mesma peça no **palco**);
- a existência de três categorias de (re)tradução-alvo de peças teatrais no ocidente: *loosely targeted*; *English-speaking theatre target*; *precise target*;
- a escolha de uma estratégia de (re)tradução pode refletir numa maior reverência ou total subversão da alteridade do texto em relação a dado objetivo.

Para Aaltonen, não só é possível como também essencial utilizar o teatro como meio para se estudar tradução, pois um texto teatral percorre diversas culturas desde a antiguidade e cumpre um importante papel no emergir das nações e na incorporação de novas ideologias.

Apesar dessa relevância, durante muito tempo houve uma escassez de pesquisas na área de tradução teatral. Mas, mesmo com a falta de interesse acadêmico nesse estudo, nos últimos anos muitos esforços têm sido feitos para melhorar essa situação por meio do encorajamento de diversos projetos individuais

¹ Texto-fonte: “*Retranslation in the Finnish theatre*”.

ou em parceria, como a organização de conferências onde pesquisadores podem se encontrar e unir forças.

No estudo apresentado, a autora utiliza a palavra retradução como sendo uma nova tradução – mais atualizada – de dado texto. Apesar do foco desse trabalho ser a investigação de diversas formas de perceber-se o processo de retradução de um texto, ela considera as traduções de textos inéditos também nas categorias propostas.

Para abranger esses dois tipos de texto, ela utiliza a grafia da palavra da seguinte forma: (re)tradução. O estudo analisa especificamente a (re)tradução da dramaturgia teatral e com qual objetivo essa (re)tradução é realizada.

Nesse contexto, quanto mais o texto de chegada for destinado a um receptor específico, mais ele se afastará das estratégias de tradução literária. E quanto mais independente for uma (re)tradução enquanto texto escrito, mais ela segue as práticas da tradução literária.

Questiona-se no artigo, inclusive, se é possível ser feita uma distinção da dramaturgia literária (*drama as literature*) e da dramaturgia teatral (*drama as theatre*). Para a autora a peça teatral navega o tempo todo nessas duas áreas, apesar de cada um dos processos de trabalho seguirem suas próprias convenções. Além disso há o fato de a peça teatral se relacionar com outros gêneros literários. E, quando esse texto é encenado, conta ainda com outros fatores:

- apoia-se em várias inter-relações para fazer um espetáculo;
- não usa necessariamente um componente verbal numa encenação;
- usa coisas além do texto dramático;
- inclui poesia, cartas, textos curtos e romances;
- o texto escrito se apoia na relação com a encenação.

O texto escrito para o teatro tem sua outra parte: o texto falado. Nesse aspecto, as (re)traduções podem ser colocadas dentro do seguinte guarda-chuva: tradução para o palco, tradução indireta e a versão da tradução revisada, e editada, pelo diretor (tradução nossa)². No entanto, esses trabalhos têm pouco em comum entre si.

Cada (re)tradução ainda está sujeita às seguintes avaliações de diversidade: cultural, nacional, geográfica e histórica, entre outras – que podem variar muito fora do teatro feito no ocidente, pois dependem das convenções existentes em cada localidade. Mesmo no teatro ocidental, essas convenções podem ser díspares, pois

² “*Stage translation, Indirect translation, director edited version of the translation.*”

variam de acordo com a circunstância cultural a qual o texto é submetido: **teatro alternativo** (muitas vezes marginal) ou **teatro convencional** (muitas vezes comercial).

Apesar de haver diferenças na (re)tradução teatral, devido aos indicadores expostos acima, e de existir pouca pesquisa acerca dessas desconformidades, os pesquisadores concordam que a tradução teatral tem caráter único dentro da tradução em geral e difere da tradução literária. O teatro requer outras estratégias diferentes de outros tipos de tradução.

Às vezes, o texto-fonte e sua tradução se assemelham de forma vaga, por isso há uma persistência em empregar o termo *adaptação* ou *versão* com o objetivo de pontuar a diferença de uma tradução propriamente dita, embora as diferenças dessas estratégias não sejam fáceis de serem explicadas. Os próprios pesquisadores se confundem no uso dessas terminologias e acabam variando a utilização dentro de um próprio texto, como ocorreu com David Hare (JOHNSTON, 1996, p. 143 apud AALTONEN, 2003, p. 157) que em uma de suas traduções utilizou na primeira página do texto os termos “traduzido e adaptado por” e dentro do texto utilizou “versão de”.

Para entendermos quais são as categorias possíveis de enquadramento das (re)traduções teatrais é preciso saber a quem se destina o texto, sendo esse o foco principal do artigo da autora. A primeira diferenciação percebida nesse tipo de processo tradutório está no receptor final do texto literário ou teatral, conforme exposto no quadro a seguir:

Quadro 1 – Diferenças entre os receptores de textos (re)traduzidos: Leitores X Espectadores

Leitor de Literatura	Espectador de Teatro
<ul style="list-style-type: none"> - escolhe o local e a hora que querem ler; - tem sua própria imagem do texto. 	<p>Está confinado a circunstâncias controladas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - tipo de local (país, cidade, espaço físico) onde está tendo contato com a obra-prima; - esse local é específico, num horário específico; - a imagem é dada pela atuação dos atores, luz, música, figurinos, maquiagem, adereços e cenário (que suportam ou contradizem o elemento verbal de uma obra); - o texto numa produção é o elemento mais importante; - a produção do significado no texto é única em seu imediatismo; - a dramaturgia no teatro é escrita ao vento e a reconstrução do seu significado resiste à documentação (a gravação de vídeo consegue apenas sugerir como alguns elementos se integram em dada encenação).

Fonte: AALTONEN, Sirkku Retranslation in the Finnish Theatre.

Susan Bassnett (1985) foi uma das estudiosas pioneiras na procura de padrões ou reguladores no que ela chamou de “labirinto” da tradução teatral. Dando sequência a essa investigação, Aaltonen propõe buscar padrões ou reguladores que dizem respeito ao objetivo final (*targeting*) – de um processo e às escolhas por determinadas estratégias de (re)tradução – (*the choice of (re)translation strategies*) – na prática teatral finlandesa.

A autora classifica tanto as traduções como as retraduições dentro de três distintas **categorias de tradução teatral**, descritas no quadro a seguir. A precisão do texto meta em cada uma dessas categorias depende do cuidado com o qual a recepção do texto pode ser monitorada. As chances de haver uma precisão no resultado final do texto meta são maiores quando é possível monitorar os seguintes índices: plateia (homogeneidade e tamanho); tempo; espaço; modo; e quando se pode presumir a vida útil do texto. Com base nisso são apresentadas três categorias:

Quadro 2 – Categorias de (Re)tradução Teatral

1 Loosely-targeted: (Meta: livre)	2 English-speaking theatre target (New Source Texts) (Meta: profissionais de teatro no Reino Unido, textos de partida inéditos)	3 Precise target: controlled Viewing (Meta: precisa, com público controlado)
<p>a) o disparador comum/geral para o processo de tradução é encontrado, de modo geral, fora do teatro (da produção da peça);</p> <p>b) tem conexão concreta com uma produção teatral em especial (não necessariamente com o teatro em si):</p> <p>b.1) espectadores (<i>viewers</i>);</p> <p>b.2) profissionais do teatro (<i>theatre practioners</i>);</p> <p>c) tem amplo e diverso público de leitores;</p> <p>d) os textos são vistos como literatura;</p> <p>e) não enfatizam nenhuma leitura temática dos textos-fonte, ao invés disso encorajam a percepção um texto em aberto;</p> <p>f) sua vida útil é longa.</p>	<p>a) diz respeito excepcionalmente ao teatro finlandês;</p> <p>b) restrita à dramaturgia (vendida para o teatro inglês);</p> <p>c) destinada mais precisamente a um grupo de receptores (autores ingleses com experiência nas convenções do teatro inglês);</p> <p>d) a amplitude de leituras é estendida a um nível linguístico; a escolha final da forma de expressão é feita pelo profissional do teatro, pois será retrabalhado para atingir um alvo preciso (uma plateia com espectadores específicos);</p> <p>e) é feita com a intenção de ser recebida como texto para ser lido, primeiramente;</p> <p>f) vida útil estimada é a mais curta de todas.</p>	<p>a) feita para ser recebida de forma controlada no palco com:</p> <p>a.1) local específico,</p> <p>a.2) momento específico,</p> <p>a.3) plateia precisamente definida;</p> <p>b) tem a intenção de ser transmitida oralmente;</p> <p>c) vida útil: varia de uma montagem a várias montagens, eventualmente tem uma vida póstuma enquanto texto dramaturgico.</p>

Fonte: AALTONEN, Sirkku. Retranslation in the Finnish Theatre. 2003.

A. (Re)tradução meta: livre

Aaltonen utiliza seu conceito dentro da descrição de Susan Bassnett (1990, p. 79 apud Aaltonen, 2003 p. 149) sobre os tipos de traduções de textos teatrais que vêm sendo realizadas na Europa desde século XIX:

- tradução comercial – em que é fundamental haver a encenação da peça;
- tradução com caráter estético – de textos clássicos para leitores.

Esses dois tipos de tradução surgem como consequência da divisão de duas modalidades de dramaturgia: a escrita (*written drama*) e a dramaturgia enquanto texto teatral (*drama as theatre text*). Apresentadas anteriormente neste resumo como **dramaturgia literária** e **dramaturgia teatral**.

Tratando da recepção do texto, o primeiro tipo apresentado por Bassnett se enquadraria na categoria de (re)tradução chamada **meta precisa: com público controlado** (*precise target: controlled viewing*), já o segundo tipo seria a (re)tradução chamada **meta: livre** (*loosely targeted*), destinada a um grupo variado de leitores na sociedade atual. Esse segundo tipo de processo tradutório tem as seguintes características: maior mobilidade de circulação entre as distintas formas de se fazer teatro que surgiram ao longo dos dois últimos séculos; não é ajustado a nenhum espaço físico específico ou em determinado momento (hora específica).

O tradutor de teatro com o objetivo de realizar uma tradução para uma montagem específica tem mais flexibilidade, sendo mais fácil cometer abusos na tradução, apresentando um número maior de traduções desiguais.

A tradução **meta: livre** tem sido, historicamente, imprescindível na introdução da dramaturgia canônica de outras culturas. Na sociedade contemporânea esses são elementos importantes, especialmente em culturas que têm tradição de publicar peças teatrais em forma de literatura. A política de publicação de peças de teatro varia de país para país. Enquanto em alguns países não há publicações, em outros a seção de peças de teatro nas livrarias é bem significativa (AALTONEN, 2000, p. 38-39 apud AALTONEN, 2003, p. 150). Na Finlândia ocorrem muitas publicações, sendo que poucas são (re)traduções.

Na Finlândia também houve uma mudança na forma de se traduzir literatura no período do romantismo: passou a ser fundamental se glorificar a genialidade dos escritores. Com isso, imitavam-se as características do texto de partida o máximo possível.

Esse fato mobilizou uma série de (re)traduções de peças teatrais naquele país. Uma (re)tradução de *Macbeth*, em 1865, por exemplo, foi feita dentro dos moldes da (re)tradução **meta: livre**, não foi feita para nenhum receptor em especial. Ela foi realizada para se enquadrar no novo modelo de tradução que havia sido imposto à época; a peça foi primeiro escrita e publicada, somente depois foi utilizada numa montagem teatral. A vida útil de retraduições como essa é provavelmente longa, considerando-se que não há uma perspectiva de mudança da estratégia de tradução.

B. (Re)tradução meta: profissionais de teatro no Reino Unido, textos de partida inéditos

A (re)tradução meta voltada a **profissionais de teatro no Reino Unido** (*English-speaking theatre target*) acontece somente com textos de partida inéditos na Finlândia.

Antes de tratar sobre a práxis dessa categoria, a autora explora num contexto geral como acontece e para quem são destinadas as traduções de textos inéditos em algumas culturas – a autora não deixa claro quais localidades são essas.

Normalmente os textos-fonte dessas traduções foram encomendados e serão retrabalhados para a versão final que irá ao palco. O grupo de receptores desses textos é uniforme: são escritores com experiência em uma determinada linguagem teatral e suas convenções.

Espera-se do tradutor que – mesmo sem ser um tradutor profissional – tenha experiência com a língua e cultura do texto de partida. Esse tradutor deve copiar no texto de chegada tanto os aspectos linguísticos como conceituais da língua do texto-fonte. Ele não deve fazer as escolhas e sim mapeá-las no texto de chegada. Essa é, portanto, uma tradução literal, com vantagens e desvantagens. Ela funciona como uma ponte entre uma língua menos conhecida e o palco ao qual se destina. O texto será reescrito para ser levado ao palco.

Na Finlândia é raro acontecer esse processo. Os tradutores de teatro finlandeses são profissionais com experiência e familiares com as convenções do teatro. No entanto, em alguns musicais o tradutor faz a primeira versão da tradução e um compositor ou um dramaturgo faz a versão final para o palco.

Um processo parecido ocorre, às vezes, com peças de teatro finlandesas que são traduzidas para o inglês. Nesse caso, os profissionais de teatro haviam tido contato com uma versão da tradução feita na categoria de (re)tradução **meta: livre**, e

a tradução literal feita posteriormente seria uma (re)tradução encomendada. Entretanto, traduções literais de peças teatrais finlandesas são raras.

Até o momento da publicação do artigo, em 2003, 110 peças teatrais finlandesas haviam sido traduzidas para o inglês. O objetivo dessas traduções é vender o texto para profissionais de teatro estrangeiros. Quando uma peça finlandesa é escolhida para ser encenada, essa tradução **meta: livre** às vezes não é mais suficiente e, assim, se faz necessária uma tradução literal com o intuito de prestar atenção no estrangeirismo do texto e suas múltiplas opções de tradução.

A autora dá o exemplo da peça finlandesa “*Olga*”, de Laura Ruohonen, que foi encenada pela primeira vez na Finlândia em 1995. Um grupo de profissionais da área teatral, ao visitarem o país em 1999, descobriram a peça e resolveram encená-la na Escócia. A peça havia sido traduzida por “*Anselm Hollo*” na categoria de tradução **meta: livre** e foi retraduzida numa versão literal por Angela Landon, integrante do grupo de teatro que iria encená-la (*Traverse Theatre*). O grupo contratou a dramaturga Linda McLean para fazer uma versão da peça para o palco. A retradução literal foi utilizada para fazer uma ponte entre as opções da primeira tradução **meta: livre** e a versão final para o palco. Essa versão final da peça foi publicada depois pela *Traverse Publishing* como uma extensão do projeto original de encenação do espetáculo.

A versão literal tinha 120 comentários. Em dois casos foram propostas alternativas linguísticas e em três casos foram feitas notas. 89 observações propunham uma nova tradução com uma aproximação maior em relação ao emprego dessas expressões na língua finlandesa. Em 11 casos a versão literal oferecia um esclarecimento ou explicação sobre o emprego de algo incomum em finlandês – algumas vezes o próprio idioleto da autora –. Em 12 casos foram comentados os conceitos ou aplicações das expressões em finlandês. As observações mapeadas na versão literal serviram para a tradutora da versão final do palco poder, conscientemente, apresentar uma forma de expressão própria do vernáculo escocês.

A tradução literal não é tratada pelos especialistas da linguagem teatral como dramaturgia escrita (*written drama*) e nem como dramaturgia enquanto texto teatral (*drama as theatre text*). Essa estratégia de tradução tem um único objetivo: explicar as diferenças entre as duas línguas (de partida e de chegada) e os costumes culturais. Ela só é útil até que a versão da peça para o palco seja completada e não tem vida após a realização da produção teatral para a qual foi criada.

C. (Re)tradução meta: precisa, com público controlado

Uma peça teatral na Finlândia normalmente é (re)traduzida dentro da categoria meta precisa, **com público controlado** (*precise target: controlled viewing*), quando ela é encomendada, pois será encenada em determinada produção teatral. Nesse caso, a plateia, o teatro, a localização e o horário são previamente especificados.

O motivo principal que leva a encomenda de uma (re)tradução na Finlândia é a necessidade da atualização da linguagem, o que é feito a cada vinte ou trinta anos, em média (JÄNIS, 1991 apud AALTONEN, 2003 p. 154). Outro fator se deve ao desejo de um diretor em propor uma leitura em particular de uma peça, ou até mesmo uma estratégia de tradução em especial. Questões funcionais também podem dar origem a uma (re)tradução. Esse trabalho é feito por especialistas em idiomas; contudo, é muito comum a existência de diretores-tradutores realizando traduções intralinguais de textos clássicos estrangeiros.

A autora cita o exemplo da retradução de “*Macbeth*” realizada por Matti Rossi em 1972, encenada na Finlândia no mesmo ano. A retradução utilizou uma linguagem mais coloquial e a trama criava um paralelo com um golpe militar, não especificado pela autora.

Dez anos depois, a tradutora revisou o texto para uma nova montagem em Helsinki e depois, em 1997, fez uma nova revisão para a encenação do diretor Kama Ginkas. Para essa nova versão, a tradutora seguiu algumas exigências do diretor, formado pela escola dramática russa, entre elas, manter a métrica dos versos. A interpretação, cenografia e música dessa encenação eram inusitadas: os atores, muitas vezes, se comunicavam com o público e faziam uma coreografia ritualística; além disso, uma música tradicional fino-úgrica ³ era tocada ao fundo com instrumentos.

Houve ainda uma quarta retradução baseada na retradução de Rossi. Ela foi realizada pelo diretor Jotaarkka Pennanen, que reescreveu o texto para uma montagem encenada em um teatro na cidade de Vaasa. Pennanen mudou a ordem das cenas e diminuiu o número de personagens com o intuito de estabelecer um paralelo entre a obra de Shakespeare e a luta pelo poder no mundo contemporâneo.

³ No texto-fonte *Finno-Ugric*: grupos linguísticos de falantes das línguas provenientes dos fincos (finlandeses e estonianos) e os úgricos (húngaros).

Tratando sobre (re)tradução dentro da categoria meta precisa de uma peça finlandesa em inglês, a autora volta a dar o exemplo da peça “*Olga*”. A peça foi retraduzida mais uma vez na Escócia. Os detalhes linguísticos e conceituais apontados na versão literal da retradução interferiram na versão final para o palco. Essa versão omitiu alguns detalhes, inseriu diálogos e modificou outros. As alterações feitas afastaram um pouco o texto final da história original. O espetáculo continha mais detalhes do que havia no texto-fonte e, conscientemente, também optou-se por uma forma de expressão própria do vernáculo escocês, assim como a encenação anterior.

A partir das reflexões expostas, a autora conclui que as estratégias de (re)tradução de um texto podem variar, sendo que as limitações impostas dizem respeito apenas às leis dos direitos autorais sobre o texto-fonte. De forma geral, um texto teatral, embora possa ter uma vida útil para além de dada montagem teatral, é visto como um material exclusivo para dada encenação. Por sua vez, o sucesso de uma montagem pode convergir em uma publicação da (re)tradução realizada; porém, esse fato é raro no teatro finlandês.

O modo de publicação de um texto pode ser decidido depois da sua tradução ou retradução. Podendo ele ser primeiramente um texto destinado para a leitura (publicado) e somente depois virar um texto a ser utilizado numa montagem teatral.

A (re)tradução do texto dramaturgico não é algo estático, ela depende da convenção estabelecida em cada país e/ou modalidade teatral no que diz respeito à forma de separação da peça teatral escrita (*written drama*): se texto teatral (*theatre text*) ou texto retrabalhado para uma montagem teatral (*rework text for a theatrical production*).

A autora finaliza o artigo considerando ser sempre possível classificar um processo de (re)tradução dentro de uma das três categorias de (re)tradução evidenciadas por ela nesse artigo, variando apenas sua frequência num âmbito histórico e cultural.

3.2 O esquema de Aaltonen e a práxis de tradução do grupo Tapa

O grupo Tapa realizou um trabalho coletivo de tradução em quase todas as peças teatrais dos autores estrangeiros que encenou. Cada processo serviu de aprendizagem para o próximo trabalho. A cada texto (re)traduzido surgiam práticas

que eram incorporadas no trabalho seguinte. Sem a intenção de criar uma práxis de tradução de peças teatrais, o grupo desenvolveu um processo que pôde ser aplicado com a obra de Tennessee Williams quando surgiu a necessidade de se (re)traduzir um grande número de peças em um curto espaço de tempo. No entanto, o Tapa trabalhou sem deixar de lado a principal qualidade do texto teatral: sua verticalização no palco de forma tal que não se perceba que o texto foi escrito no papel.

A “verticalização” do texto é um termo utilizado nesta pesquisa para caracterizar a transposição do texto no palco através do corpo, voz e espírito do ator.

A seguir, relacionaremos as categorias de processo de tradução de Aaltonen com o trajeto percorrido pelo Tapa em seus processos de tradução até atingir determinada meta de tradução.

A maioria dos processos desenvolvidos pelo grupo enquadram-se na terceira categoria de (re)tradução **meta: precisa, com público controlado**. Até o momento, somente os processos tradutórios das peças em um ato de Tennessee Williams e dos dois livros de peças em três atos do mesmo autor foram feitos de acordo com a primeira categoria de (re)tradução **meta: livre**.

- (re)tradução **meta: precisa, com público controlado**

Entre os anos de 1979 e 2010, o grupo produziu vinte e quatro espetáculos de autores estrangeiros: quatro adaptações de textos não necessariamente teatrais, dezesseis retraduições de peças e quatro adaptações.

Cinco processos de retradução partiram de uma tradução feita anteriormente por um tradutor profissional não integrante do grupo. E essas peças foram inteiramente retraduzidas por meio de um processo colaborativo com os integrantes do grupo.

Todas as peças citadas no primeiro capítulo foram encenadas em local específico, com hora determinada e com uma escolha clara de qual seria o público-alvo. A vida útil delas durou o período que ficaram em cartaz.

- (re)tradução **meta: profissionais de teatro no Reino Unido, textos de partida inéditos**.

Três dos espetáculos citados acima foram remontados anos depois de terem sido encenados pela primeira vez. Nesses casos, algumas etapas do processo tradutório foram revisitadas, possibilitando uma atualização dos textos. Esse fato enquadra as peças produzidas pelo grupo na segunda categoria de (re)tradução descrita por Aaltonen, **meta: profissionais de teatro no Reino Unido, textos de partida inéditos**.

Por meio do resumo apresentado no subcapítulo anterior, verificamos que, apesar de a autora restringir esse tipo de prática somente ao circuito teatral Finlândia-Reino Unido, as características dessa categoria também podem ser aplicadas fora desse contexto. Uma delas **tradução literal** durante o processo de (re)tradução (existe a possibilidade de se fazer uma tradução literal ou visitar uma tradução literal já existente).

Essa revisão ao texto permite a atualização da peça em um outro tempo. Como visto, Senhora Klein estreou em 1993 e depois em 2003 com o título de Melanie Klein; A Mandrágora estreou em 1988 e teve remontagem em 2004, sendo que até hoje é apresentada pelo grupo; Uma peça por Outra volta aos palcos em 2017, trinta anos após sua estreia.

A autora, quando direciona sua análise ao eixo Finlândia-Reino Unido, coloca que normalmente os textos-fonte que se enquadram nessa categoria são textos inéditos. No entanto, ela diz que há exceções, como ocorreu no exemplo citado por ela, a peça “*Olga*”.

É importante destacar que praticamente todos os processos de (re)tradução do Tapa passaram pela fase da tradução literal, feita por um ator-tradutor, pelo diretor ou pelos dois juntos. E, somente num segundo momento, esse texto passava por um trabalho de mesa e começava a ser testado na boca do ator. Após algumas idas e vindas dos textos entre os atores-tradutores e supervisores, eles começavam a ser testados na boca dos atores do grupo de estudos de atores profissionais.

- (re)tradução **meta: livre**:

Sem dúvida os textos (re)traduzidos no último processo realizado pelo grupo com a obra de Tennessee Williams são os que têm uma vida útil maior, não só por terem sido publicados, mas por terem sido traduzidos sem o propósito de serem encenados pelo Tapa.

Não havia a intenção de se realizar adaptações para que o texto correspondesse à imagem que o diretor possivelmente empregaria em sua encenação pessoal, o intuito era experimentar o texto na boca do ator. Esse tipo de processo tradutório permite maior mobilidade de circulação entre as distintas formas de se fazer teatro que vêm surgindo ao longo dos dois últimos séculos (AALTONEN, 2003, p. 150).

Somente dois dos textos (re)traduzidos nesse processo foram utilizados em um espetáculo realizado pelo grupo (“Verão no Lago” e “A Dama da Loção Antipiolho”). O espetáculo, intitulado *Alguns Blues de Tennessee Williams*, surgiu a partir do processo tradutório onde se experimentava o texto verticalizado na sala de ensaio (na oficina de atores profissionais do Tapa onde se estudava Tennessee Williams). No processo de encenação, essas peças sofreram pequenas modificações para se adequarem à versão da peça criada pelo diretor para o palco.

Assim como na Finlândia, no Brasil a (re)tradução **meta: livre** não é algo frequente. O trabalho do grupo Tapa com as peças em um ato do autor norte-americano foi algo único, com o objetivo primeiro de pesquisar uma linguagem de tradução que melhor estabelecesse a comunicação entre essas peças de Tennessee Williams e o público brasileiro. Felizmente esse trabalho contou com o interesse de publicação de uma editora, o que pôde aumentar sua abrangência.

Segundo Aaltonen (2003, p. 146), a tradução **meta: livre** tem sido importante ao longo da história na introdução da dramaturgia canônica de outras culturas. Na sociedade contemporânea, esses são elementos significativos, especialmente em culturas que têm tradição de publicar peças teatrais em forma de literatura. No Brasil há uma tímida trajetória de publicações de peças teatrais, porém, existe um público cativo de profissionais de teatro que movimenta esse mercado. Esse público normalmente busca esse material quando tem um interesse específico: a montagem de um espetáculo, um estudo acadêmico, uma pesquisa de grupo teatral, etc.

As traduções realizadas hoje na Finlândia são feitas por profissionais com muito conhecimento (especialistas) em ambas as línguas. Há também diretores-tradutores que realizam uma tradução intralingual (AALTONEN, 2003, p. 150).

O grupo Tapa estaria também nesse patamar de tradutor intralingual, pois muitas vezes é esse ajuste que precisa ser feito da tradução do papel para o palco, a mudança de algumas palavras para deixar o texto palatável. Aaltonen (Ibidem) ressalta que nesse processo em que o diretor traduz pensando na sua montagem, há mais possibilidades para um trabalho irregular de tradução (que foge muito do texto-fonte). O Tapa, por ser um grupo que valoriza o texto e seu autor, procura não cometer tal digressão. Em trabalhos que se distanciaram muito do texto-fonte, o grupo sempre os apresentou como “adaptações”.

Além dos fatores comentados acima, Aaltonen (2003, p.155) ressalta a importância das notas de rodapé num trabalho de (re)tradução teatral. Para a autora, essas notas dão liberdade ao leitor que for encenar a peça de (re)criar o texto a partir de comentários em cima do texto-fonte, por meio de uma nova proposta de tradução.

Em obras com tantas inter-relações como são as de Tennessee Williams, os atores-tradutores sentiam a necessidade de explicar as descobertas que tinham encontrado em cada desafio superado. A solução para isso foi dada pela utilização de notas de rodapé de rascunho. Esse processo será detalhado no capítulo cinco. Essas notas comentavam algumas referências de Tennessee Williams inseridas nas peças, às vezes, bem claras no texto em inglês destinado à plateia americana, mas difíceis de serem entendidas por uma plateia brasileira. Algumas dessas notas foram mantidas no texto final publicado, justamente para auxiliar a leitura das peças em português.

Como vimos, as categorias de (re)traduções apresentadas por Aaltonen permitem que visualizemos quais caminhos o Tapa percorreu ao longo de sua história com a tradução, cujo propósito é fazer trabalhos de qualidade.

O grupo não realizou processos de (re)traduções pautados em teorias ou estratégias de tradução literária, a liberdade de (re)criar a obra esteve muito presente em todos os processos a partir de "*Ivanov*", como pode ser visto no Apêndice A.

A teoria da transcrição de Haroldo de Campos (2011, 2013) parece inconscientemente estar presente em todo esse processo criativo do grupo. No entanto, é perceptível que, a partir do olhar de que o texto deve caber na boca do ator, o grupo passa por um processo de análise sobre qual é de fato a “meta final” da sua

tradução e, para tanto, considera aspectos culturais, geográficos e históricos, fatores também importantes para Aaltonen (2003, p. 145).

4 PASSO A PASSO: A DINÂMICA DO GRUPO TAPA AO TRADUZIR TENNESSEE WILLIAMS

4.1 Grupo de Estudos de Atores Profissionais e início do trabalho com as peças em um ato de Tennessee Williams: Início do Processo Tradutório

Desde 1997 o Tapa desenvolve um trabalho de pesquisa teatral com atores profissionais que simpatizam com o trabalho do grupo, mas não necessariamente são atores da companhia. Os atores pagam uma pequena taxa mensal para os ministrantes das oficinas e para a manutenção do espaço e podem estudar com o grupo os conceitos de atuação que vêm sendo desenvolvidos por ele durante sua trajetória. Em geral o trabalho parte do aprofundamento do estudo de peças teatrais de dramaturgos que o grupo já trabalhou ou tem interesse em trabalhar. Também há grupos formados para explorar pontos específicos necessários para o trabalho do ator: voz, corpo, dramaturgia, etc.

Os grupos de estudo são dirigidos por um ou dois atores veteranos da companhia. Alguns grupos contam com um profissional convidado, um *expert* em uma área específica, que divide com os atores o conhecimento de algo que o Tapa não se sente habilitado em disseminar.

Nos grupos onde são estudados os textos de autores já conhecidos pelo Tapa, os atores são preparados para trabalhar a obra sob a ótica do Tapa. De acordo com BPR (2017)¹, nos grupos onde se estudam autores que o grupo não domina a linguagem, o aprendizado é mútuo e os atores são incitados a descobrirem a melhor maneira de trabalhar esse autor (informação verbal) – guiados pela experiência e método de pesquisa que vem sendo desenvolvido há quarenta anos pelo Tapa.

Nesses grupos, os atores são livres para criarem suas cenas com base em textos sugeridos pelos diretores, que trabalham os atores a partir do que é proposto nessas cenas. O Tapa divide com esses atores um conjunto de ferramentas e conceitos desenvolvidos pelo grupo ao longo da sua bem edificada história no teatro brasileiro.

¹ Cf. ROSS, Brian Penido. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista [43:50:00]. Tempo aproximado na entrevista: [00:04:28]. Disponível em: <https://bit.ly/2J0xqLr>.

Há cerca de um ano, ETA passou a ministrar alguns “workshops”. No primeiro semestre de 2019 o tema do estudo foi: “A constituição da Personagem”, estudou-se a dramaturgia russa e houve uma introdução ao teatro norte-americano. Nesse semestre tiveram ainda outros quatro grupos: “Universo Pinter”, dirigido por Clara Carvalho e Guilherme Sant’Anna; “A Construção da Fala do Ator no Teatro”, dirigido por BPR; “Realismo Britânico” e “Nelson Rodrigues”, ambos dirigidos por BPR e Guilherme Sant’Anna.

Hoje os grupos de estudo são semestrais, com um total de dezesseis encontros, no entanto, até poucos anos atrás os grupos eram anuais e muitos atores faziam parte de um mesmo grupo de estudos por anos seguidos. Alguns atores usavam as oficinas como um treinamento contínuo do seu trabalho; eles paravam por algum período, quando tinham muito trabalho, mas logo retornavam.

Tennessee Williams começou a ser estudado no Tapa em 2010 pelo grupo de estudos “mais antigo”, formado por atores que faziam parte do grupo há alguns anos, como mencionado anteriormente.

De acordo com Rita Giovanna (2017)², ETA e BPR sugeriram para esse grupo iniciar uma pesquisa com as peças em um ato de Tennessee Williams. ETA (2017)³ diz que o Tapa queria se aproximar do dramaturgo até então conhecido pelo grande público apenas por suas obras encapsuladas pelo cinema clássico americano (informação verbal). A ideia surtiu efeito positivo imediato, todos os atores quiseram entender aquele dramaturgo pouco estudado no Brasil nas últimas décadas.

O trabalho inicial, com as peças em um ato ou peças curtas, permitiria a melhor compreensão da linguagem criativa do autor e evitaria que os atores trabalhassem em cima de estereótipos de personagens como a Blanche DuBois hollywoodiana (Ibidem). Para MSB (2017)⁴, esse *insight* do diretor abriu a perspectiva de como

² Cf. GIOVANNA, Rita. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:31:28]. Tempo aproximado na entrevista: [00:07:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IANaWm>>.

³ Cf. TOLENTINO, Eduardo. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [54:01:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KyD1MI>>.

⁴ Cf. BETTI, Maria Silvia. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [01:46:23]. Tempo aproximado na entrevista: [01:10:35]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IZi5L8>>.

deveria ser encaminhado todo o trabalho de tradução que se seguiu (informação verbal).

O primeiro contato com essas obras do autor ocorreu por meio de traduções que o diretor BPR conseguiu com seus amigos da classe teatral. Os diretores Nelson Baskerville e Marco Antônio Braz tinham algumas traduções, outras foram conseguidas na escola Célia Helena e os próprios atores trouxeram traduções que haviam conseguido em bibliotecas ou com amigos. Algumas traduções encontradas foram: “Lembranças de Bertha”, “Fala Comigo Doce como a Chuva e me Deixa Ouvir”, “Quarto Rosa”, “A Dama da Vaselina”, “*Cocaloony City*”, “Quarto Escuro”, “Algo que Não é Falado”, entre outras. Segundo BPR (2017)⁵ a maioria dessas traduções não continha o nome do tradutor (informação verbal).

BPR e Guilherme Sant’Anna eram os diretores (coordenadores) do grupo de estudos de Tennessee Williams. Os atores se dividiram em pequenos grupos e iniciaram o estudo sobre o autor e o texto fora do horário do encontro. Na primeira hora da oficina havia um aquecimento físico, vocal e sensorial. De acordo com Rita Giovanna (2017)⁶, normalmente esse treinamento era feito por Guilherme Sant’Anna e, às vezes, por algum profissional convidado. Em seguida os atores apresentavam as cenas que haviam elaborado e os diretores trabalhavam em cima desse material.

Ao final de cada ano de oficina havia o *Caqui*, uma apresentação com as melhores cenas trabalhadas ao longo desse período. As cenas eram assistidas pelos integrantes dos outros grupos de estudos, pelos atores veteranos da companhia e outros convidados dos diretores e dos atores. Todavia, o *Caqui* de 2010 não pôde ser realizado. Uma semana antes da data da apresentação, os diretores assistiram às cenas e verificaram que não havia nada a ser apresentado. Segundo BPR (2017)⁷, as cenas estavam “horríveis”, para ele não parecia lógico que aquele material representasse a aclamada obra daquele que era considerado um dos melhores dramaturgos do século XX. Tudo estava melodramático demais (informação verbal).

Havia naquele grupo de estudos um grande número de atores profissionais com experiência em diversas linguagens cênicas. Entre eles, Augusto César, Camila Turin, Carolina Manika, Déborah Scavone, Fernanda Viacava, Isabela Lemos, Mariana Hein, Rita Giovanna e Ricardo Dantas. Esses atores tinham trabalhado em

⁵ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:03:00].

⁶ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:16:00].

⁷ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:05:00].

peças do grupo Tapa e vieram a trabalhar em montagens futuras, assim, não parecia coerente que a mediocridade do resultado final daquele período fosse fruto de má qualidade de interpretação dos atores.

Segundo a atriz-tradutora, Isabella Lemos (2017)⁸, os atores ficaram muito decepcionados com o fato de terem trabalhado o ano todo e não terem avançado na pesquisa (informação verbal). Mas, naquele momento não puderam fazer nada. Os diretores perceberam que o grupo ainda não havia compreendido a essência do autor e, portanto precisava de ajuda para entender o que estava por trás daquele material.

Segundo Rita Giovanna (2017)⁹, os atores tinham dificuldade com a linguagem do autor, talvez por estarem estudando dramaturgos brasileiros já há algum tempo. Para ela, ninguém entendia do que se tratavam aquelas histórias de uma cultura completamente diferente; havia um estranhamento coletivo, mas, além disso, havia algo mais que lhes faltava a compreensão (informação verbal).

À vista dessa situação, ETA entrou em contato com MSB, uma das figuras de maior destaque no estudo de dramaturgia norte-americana no Brasil.

De acordo com Mariana Hein (2017)¹⁰, MSB se disponibilizou a ajudar o grupo de forma tal que sua colaboração foi basal para garantir o sucesso do trabalho que veio a ser realizado nos anos seguintes. Ela compareceu em alguns encontros com os atores e comentou sobre as características estéticas da obra do dramaturgo, contextualizando o trabalho dele social e historicamente (informação verbal). MSB afastou o grupo de uma interpretação errônea que, segundo ela, seria uma visão psicologizante sobre as peças do autor (2007, p. 263); indicou filmes, livros e, principalmente, despertou no grupo o desejo por saber mais sobre o trabalho do dramaturgo.

A partir desse momento os atores daquele grupo mergulharam no estudo sobre a obra do autor, agora sob o direcionamento de MSB. Estimulados pelo desafio de superar o frustrado *Caqui Tennesiano*, alguns atores iniciaram o ano de 2011 se

⁸ Cf. LEMOS, Isabella. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:27:39]. Tempo aproximado na entrevista: [00:05:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2YdrTYw>>.

⁹ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:07:00].

¹⁰ Cf. HEIN, Mariana. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:15:09]. Tempo aproximado na entrevista: [00:09:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IBULEf>>.

lançando às primeiras traduções de pequenos trechos das peças a partir dos textos-fonte que haviam sido trazidos dos Estados Unidos por algumas atrizes do grupo.

Aquele grupo de estudos era composto por aproximadamente trinta atores, por volta de dez deles dominavam a língua inglesa, mas nem todos tinham disponibilidade de agenda para se dedicarem à tradução do material e menos da metade tinha experiência com tradução. Porém, o grupo percebeu que não seria possível avançar o estudo sem acessar os textos-fonte.

Segundo Rita Giovanna (2017)¹¹, esses atores fizeram um multirão e se esforçaram para traduzir pequenos trechos de algumas peças em um ato (informação verbal).

A tabela abaixo apresenta os nomes dos atores e as primeiras traduções realizadas por eles.

Quadro 3 – Primeiras Traduções Grupo de Estudos 2010.

Nome do ator (a) / tradutor (a)	Título do texto fonte
Kadi Moreno	<i>Mister Paradise</i>
Rita Giovanna e Carolina Manica	<i>Why do you smoke so much, Lily?</i>
Isabella Lemos e Rita Giovanna	<i>Lade of Larkspur Lotion</i>
Sabrina Lavelle e Mariana Hein	<i>Hello from Bertha</i>
Deborah Scavone e Gisele Freire	<i>Something Unspoken</i>
Augusto César	<i>The case of the Crushed Petunias</i>
Isabella Lemos e Rita Giovanna	<i>The Dark Room</i>
Gisele Freire e Camila Turim	<i>The Gnädiges Fräulein</i>

Fonte: quadro baseado em rascunho dos textos arquivados por esses atores-tradutores.

¹¹ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:15:00].

A atriz-tradutora Rita Giovanna (2017)¹², por exemplo, relata que já estava trabalhando a peça em um ato “*The Dark Room*” (O Quarto Escuro) com o ator Reinaldo Rodrigues utilizando uma tradução antiga, quando Isabella Lemas trouxe dos EUA o texto-fonte da peça que faz parte do livro “*American Blues*”, de Tennessee Williams.

Rita Giovanna (2017) diz ser fascinada por fazer personagens de origem italiana, pois é filha de italianos, e estava decepcionada por não ter conseguido evoluir na construção da personagem italiana que havia nessa peça. Porém, após ler o texto-fonte, conseguiu entender onde estava o maior problema: na tradução. Ela percebeu que a personagem em questão, ao se comunicar, fazia desvios de linguagem na sua fala, no entanto, na tradução que estava sendo usada para construir a cena essa personagem falava utilizando a norma culta do português. Isso, a seu ver, seria impossível, pois essa mulher mora, segundo a rubrica do autor, em um *project* — que são prédios similares aos BNH brasileiros —, além disso a personagem é uma imigrante que foi em idade adulta para os Estados Unidos e tinha pouca instrução. Uma pessoa que vive nessa situação social e que se comunica por meio de um inglês básico, não estaria falando corretamente com a outra personagem da peça que é uma assistente social nascida e criada nos Estados Unidos, ou seja, elas não fariam de igual para igual (Ibidem).

No texto-fonte o autor havia escrito as falas da personagem de origem italiana com desvio na grafia. Por exemplo, ao invés de responder negativamente para uma pergunta da assistente social com “*I don’t know*”, ela dizia “*don know*”. Para a atriz-tradutora, essa seria a indicação do autor de que essa personagem tem sotaque italiano.

Rita Giovanna (2017) se lembrou de primos seus que são italianos e que mudaram adultos para os Estados Unidos e falavam daquela forma (Ibidem). Tal característica estava presente na maior parte do texto. Esse desvio na linguagem leva o leitor a ter um outro entendimento sobre a personagem: ela poderia estar realmente não entendendo o que a assistente social dizia ou estar fingindo não entender. Essa percepção sobre o texto fez a atriz-tradutora abordar a personagem por um viés totalmente diferente e, com isso, ela conseguiu mergulhar em camadas mais profundas de entendimento sobre as relações estabelecidas na peça.

¹² Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:10:00].

Rita Giovanna e Isabella Lemos iniciaram, assim, sua própria tradução da peça mantendo os desvios de linguagem propostos pelo autor no texto-fonte e deixando a dubiedade das respostas da personagem, marcadas por um linguajar que foge do *Standard English* (inglês padrão). A partir daí elas perceberam que a verticalização da cena começou a fluir.

Nesse processo foi possível descobrir o humor tennesiano inserido nos diálogos e entender o texto. A peça, que antes parecia chata e sem vida, passou a despertar o interesse das atrizes-tradutoras, dos colegas que assistiam às cenas no grupo de estudos e dos diretores. Por fim, essa peça foi traduzida e encenada na íntegra e fez parte do espetáculo *Alguns Blues de Tennessee*.

Concomitantemente, outros atores-tradutores estavam fazendo suas próprias traduções e com descobertas similares a de Rita Giovanna. MSB (2017)¹³ relata que “havia muitas incorreções nas traduções que circulavam”, assim, ETA e BPR perceberam que seria necessário que todas as peças em um ato trabalhadas no grupo de estudos fossem (re)traduzidas (informação verbal).

Com traduções mais fiéis aos textos de partida, os atores passaram a entender a proposta estética do autor e a trajetória das personagens. Logo os atores conseguiram um número maior de textos-fonte e passaram trabalhar na sala de ensaio a tradução de termos mais difíceis.

Iniciou-se um real estudo de texto, ou trabalho de mesa, que buscava a compreensão da linguagem escrita do texto-fonte. Linguagem essa escrita com marcações gráficas e pontuações que caracterizavam uma linguagem oral proposta pelo autor.

Segundo BPR (2017)¹⁴, Tennessee Williams imprimia graficamente o jeito que ele imaginava a forma de expressão de cada personagem (informação verbal), e essa sutileza havia sido perdida nas traduções anteriores, como observado no exemplo da tradução de “*The Dark Room*”.

Partindo do texto-fonte o grupo pôde trabalhar detalhes importantes colocados pelo dramaturgo nas rubricas e expressos nos diálogos. A partir dessa compreensão foi possível dar um segundo passo em relação a qual seria a melhor tradução de tal

¹³ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:00:44].

¹⁴ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:34:00].

palavra ou expressão idiomática dita por uma personagem em dada época e contexto social, claramente marcados pelo dramaturgo, mas que estavam sendo traduzidos em outra língua, em outra sociedade, em outro tempo.

O grupo passou o ano de 2011 imerso nesse trabalho. Nesse mesmo ano, o Tapa foi convidado pelo editor Edson Filho da editora É Realizações para realizar a tradução de 26 peças em um ato de Tennessee Williams, as quais seriam publicadas em dois volumes pela editora, além de outros dois volumes contendo seis peças em três atos. MSB (2017)¹⁵ descreve o primeiro contato entre a editora e o Tapa da seguinte forma:

[...] Por algum canal – que eu não sei qual é –, o editor Edson Filho ficou sabendo que essas traduções estavam sendo realizadas dentro do Tapa. E quando ele [...] comprou os direitos das peças do Tennessee, ele se dirigiu ao Tapa e perguntou se o Tapa não queria fazer o restante das traduções para ele. Na verdade, o que estava sendo feito era para a sala de ensaio, não era para edição. Quando ele se dirigiu ao Tapa, ele marcou um encontro; esse encontro foi lá na sede da editora, compareceram o Eduardo, o Brian e eu, e passamos uma manhã conversando com ele e ele conversou sobre tudo o que você possa imaginar, menos sobre Tennessee Williams, menos sobre teatro americano. Contou sobre a vida dele; ele é uma pessoa que tem um status financeiro invejável, que passou três anos na Europa, unicamente, estudando teatro, percorrendo os grandes teatros, os grandes espetáculos; e o Eduardo, sendo um grande conhecedor dos grandes teatros e das grandes escolas de interpretação internacionais, dialogou com ele, e eu e o Brian ficamos, um pouco, na expectativa de que o assunto que nos tinha levado ali acontecesse, ou viesse à pauta. [...] Quando nós saímos, o Brian e eu, particularmente, ficamos bastante decepcionados porque... Eu, particularmente, tinha ido para falar sobre o Tennessee [...] O que eu pude perceber na conversa com Edson Filho é que ele, sem dúvida, sempre foi um grande apaixonado, interessado por teatro; havia estudado na Escola Macunaíma, no início da Escola Macunaíma; passou vários anos na Europa, acompanhava; lia, enfim. Mas isso não incluía o teatro e nem a dramaturgia dos Estados Unidos (informação verbal).

Para MSB existem editoras que teriam mais perfil e interesse em publicar peças traduzidas de Tennessee Williams, como a Companhia das Letras, porém nenhuma mostrou interesse no projeto. Para ela, o interesse da É Realizações pelas traduções do Tapa se deve por dois motivos:

[...] Nós estávamos entre 2010 e 2011. Em 2011, havia uma efeméride do Tennessee, que era o centenário de nascimento. E, em 2013, haveria uma outra efeméride, que era o aniversário do falecimento, porque o Tennessee nasceu em 1911 e morreu em 1983. Então, 2011 e 2013 eram duas datas que, para quem trabalha com editora, são interessantes porque são trabalháveis comercialmente (Ibidem).

¹⁵ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempos aproximados na entrevista: [00:03:00]/ [00:10:00].

O encontro entre grupo Tapa e É Realizações foi bastante promissor para ambos. A editora se associou a um grupo que estava realizando um trabalho especial de tradução de peças teatrais, e o grupo Tapa poderia tornar esse trabalho público, evitando que aquelas traduções caíssem no esquecimento.

Até receber o convite da editora, o grupo estava mergulhado num trabalho de pesquisa no qual foi possível realizar uma etapa introdutória em direção a uma práxis tradutológica.

Conforme coloca Rose no esquema de processo tradutório apresentado no capítulo dois, o grupo estava realizando em 2010 a **análise preliminar** dos textos. Isso ocorreu quando os diretores e os atores do grupo de estudos optaram por experimentar possíveis formas de interpretar cenicamente as obras de Tennessee Williams, partindo das escolhas dos textos que seriam traduzidos – as peças de um ato.

A **exaustiva análise do estilo e conteúdo**, que seria o segundo passo do esquema de Rose, foi feita pelo grupo de forma tímida no mesmo ano, quando eles ainda trabalhavam as cenas com textos traduzidos por outros tradutores. Para MSB (2017)¹⁶, esse processo veio sendo aprofundado durante todo o desenvolvimento da (re)tradução dos textos e contou com a junção de diversos materiais que eram trazidos principalmente por ela e pelos atores-tradutores que tinham a possibilidade de viajar para os Estados Unidos (informação verbal).

No próximo subcapítulo descreveremos o passo a passo desse processo que culminou na práxis tradutológica realizada pelo grupo a partir de 2011, com foco na publicação.

4.2 O Processo Tradutório dos livros Publicados: meta livre (*loosely-targeted*) – O texto que “Cabe na Boca do Ator”

Com a publicação dos livros, aquele trabalho seria acessado por diferentes artistas (e leitores em geral) que, na impossibilidade de se comunicarem com a obra

¹⁶ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:03:00].

no texto-fonte, poderiam entrar em contato com um material que estava sendo testado na boca do ator, para que fosse *actable and speakable*.

Nesse novo processo, os atores-tradutores tinham que se concentrar num prazo para entrega das traduções. Dessa forma, foi montada uma estratégia de trabalho. Segundo MSB (2017), foram reunidos inicialmente os atores que estavam mais envolvidos no processo de tradução, que fizessem uma primeira tradução do texto em gabinete (Ibidem) -- sozinhos ou em pequenos grupos.

A equipe montada para essa empreitada de tradução das peças em um ato era composta pelos atores do Grupo de Estudos de Atores Profissionais, com exceção de MSB, que vinha prestando uma espécie de consultoria sobre o autor e sua obra para grupo de estudos. Ela está ligada ao grupo Tapa de uma maneira não direta há muitos anos, apesar de não fazer parte do grupo de atores, sempre acompanhou a trajetória do Tapa e dividiu com o grupo a paixão pela dramaturgia, além de ter realizado outros projetos com o grupo.

Gisele Freire, Isabela Lemos, Kadi Moreno e Rita Giovana estavam presentes na primeira etapa do processo. Logo em seguida juntaram-se a elas os atores-tradutores Augusto César, Mariana Hein e Sabrina Lavelle, que estavam fazendo a tradução de outras peças do Tennessee Williams – algumas delas não foram publicadas, embora tenham sido trabalhadas na sala de ensaio –. Como havia um grande número de textos e o prazo de entrega era curto, a jornalista Helena Dutt-Ross Cesar, filha de BPR, foi convidada para traduzir uma das peças.

A escolha de quem traduziria cada texto se deu de acordo com a preferência das atrizes-tradutoras. De forma espontânea, na primeira reunião, cada um escolheu os textos com os quais mais se identificou para realizar uma primeira versão da tradução. Os outros atores-tradutores que não estavam presentes também foram incluídos nessa divisão.

A atriz-tradutora Carolina Manica havia feito uma primeira versão da tradução de “*Why Do You Smoke So Much, Lily?*” com Rita Giovanna, em 2010, e essa tradução foi usada como base para o desenvolvimento do processo tradutório com foco na publicação dos livros, assim, apesar de Manica não ter feito parte de todo o processo, seu nome consta como tradutora da peça.

Isabella Lemos (2017)¹⁷ destaca que durante o trabalho de tradução com foco na publicação, as peças foram traduzidas por todos do grupo (informação verbal). Mesmo com isso, o nome do tradutor que consta no início de cada peça no livro impresso segue a divisão inicial da tradução feita em gabinete.

BPR foi o responsável por organizar a primeira reunião do projeto tradutório. Ao longo do trabalho ele cumpriu um papel do **coordenador** e aglutinador do grupo de tradução. Enquanto a **consultora** MSB ficou responsável pelas seguintes funções, que foram basais para o projeto:

- a) realizar a primeira revisão das peças em um ato após terem passado pela tradução dos atores-tradutores;
- b) escrever a apresentação dos dois livros de peças de um ato e realizar o prefácio de um dos livros de peças longas (peças em três atos).

Depois dessa revisão de MSB, os textos voltavam para os tradutores, que os revisavam e incluíam as alterações sugeridas, e/ou as levavam para discussão em grupo – que era realizada juntamente com o **diretor** ETA.

Logo em seguida eram feitas **leituras dramáticas** com atores do grupo de estudos para que fossem verificadas se as falas dos textos realmente cabiam na boca do ator.

Após esse processo, o grupo se reunia para realizar a revisão final, cujo desenlace a respeito de dúvidas acerca da tradução de certas palavras, termos ou expressões era feito por ETA, já que o mesmo se impunha como uma voz direcionadora do processo tradutório, o que, segundo MSB (2017)¹⁸ é algo natural em se tratando de um grupo com tantas pessoas (informação verbal).

Destacamos a seguir a primeira tabela feita em 2011 pelo grupo para realizar a divisão das traduções dos textos (Figura 1).

¹⁷ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:20:37].

¹⁸ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:38:33].

Figura 1 – Rascunho primeira divisão

Fonte: imagem digitalizada do rascunho dos atores-tradutores contendo a primeira divisão dos responsáveis pelas traduções no grupo, 2011.

Na figura a seguir (Figura 2) vemos como o grupo Tapa realizou sua primeira organização para criar um processo tradutório para a tradução dos livros “Mister Paradise e outras peças em um ato” e “27 Carros de Algodão e outras peças em um ato”.

Figura 2 – Rascunho Organização Processo Tradutório

Fonte: imagem digitalizada do rascunho dos atores-tradutores contendo as regras e contrapartidas da primeira reunião do grupo para definir o processo de tradução das peças, 2011.

Nessa figura verificamos que, em princípio, algumas regras foram determinadas pelo coordenador BPR e, logo em seguida, houve uma contrapartida dos atores-tradutores, o que permitiu uma pequena modificação no processo tradutório – conforme indicado na área após a palavra “contrapartida” na mesma figura.

As etapas de tradução do grupo nesse processo de trabalho ocorreram da seguinte forma:

1ª Etapa – (Re)tradução Literal: realizada em gabinete pelo(s) ator(res)-tradutor(res) responsável(is) pela peça escolhida.

Cada profissional realizou a tradução de acordo com o seu *background* e, com isso, essa primeira versão do texto era irregular (a maioria delas era um rascunho).

As características individuais dos tradutores eram evidenciadas em diversas passagens dos textos. Alguns tradutores optaram por realizar uma primeira versão literal, como é o caso de Augusto Cesar e Isabella Lemos. Kadi Moreno, por sua vez, optou por traduzir para a norma culta do português os pronomes, mesmo quando eles apareciam com incorreções na grafia em inglês. Rita Giovana, Gisele Freire, Sabrina Lavelle e Mariana Hein incluíam notas de rodapé explicativas com o resultado das pesquisas que haviam feito sobre determinadas terminologias. Alguns exemplos dessas características podem ser vistos no capítulo cinco.

Apesar da diversidade de estilos, segundo BPR (2017)¹⁹, esse processo individual de tradução é fundamental no trabalho da Tapa, especialmente quando o ator está trabalhando a cena na sala de ensaio, pois ao realizar sua própria tradução o ator faz “um trabalho de compreensão de personagem, da situação da cena -- mesmo que ele não saiba” que está fazendo isso (informação verbal).

2ª Etapa – Revisão consultora MSB, realizada por ela a distância: essa etapa foi fundamental para o entendimento do significado de cada detalhe do texto. MSB grifava em amarelo as alterações feitas por ela e colocava notas de rodapé com os porquês delas, com comentários que eram verdadeiras aulas sobre a cultura norte-americana e o teatro.

As correções das rubricas eram bastante assertivas e as explicações de terminologias e informações culturais eram tão bem colocadas por MSB que muitas entraram como notas de rodapé praticamente na íntegra. No entanto, segundo BPR (2017)²⁰, os diálogos eram corrigidos por ela, na maioria das vezes, para um linguajar muito formal, pois MSB tentava ser o mais fiel possível à estrutura gramatical proposta pelo autor (informação verbal). Mas BPR (2017) salienta que essa estrutura não funciona no texto de Tennessee Williams falado em português, e brinca dizendo que se uma personagem “falar no futuro do pretérito em português”, ela vai virar o Ruy Barbosa” (Ibidem).

¹⁹ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:06:00].

²⁰ Cf. nota 1 deste capítulo.

MSB (2017)²¹ diz que encontrar a tradução correta para o termo era importante, mas sabia que haveria outra etapa para eventuais alterações, para que a tradução ficasse audível, o que para ela é fundamental (informação verbal).

3ª Etapa – Revisão dos atores-tradutores após revisão de MSB: analisadas individualmente pelos atores-tradutores. Cada ator-tradutor tinha autonomia para incluir as alterações ou contestá-las.

Rita Giovanna (2017)²² relata que questionou algumas escolhas, mas respeitou a maioria delas, pois as justificativas de MSB eram muito querentes e normalmente apresentavam um *link* com a fonte da pesquisa, para que os atores-tradutores pudessem entender suas sugestões. As explicações faziam com que os atores-tradutores entendessem o contexto sociopolítico de cada peça (informação verbal). Os questionamentos que surgiam normalmente eram levados para serem discutidos em grupo na próxima etapa.

Segundo Sabrina Lavelle (2017)²³, após essa primeira revisão os atores-tradutores perceberam que realizaram muitos desvios; o processo de revisão os fez melhorar tanto as traduções quanto as cenas verticalizadas no palco da sala de ensaio (informação verbal).

4ª Etapa – Revisão em grupo com a presença de BPR e ETA: Essa foi a etapa de maior aprendizado para o grupo. Cada apontamento da consultora e/ou novas sugestões dos atores-tradutores eram discutidas incansavelmente até que o grupo encontrasse a tradução mais adequada. Segundo MSB (2017)²⁴:

[...] Todo mundo opinava, algumas pessoas gostavam de algumas soluções; outras, gostavam de outras. Eu acho que começou a haver, até, algumas vezes, certas brigas, disputas entre pessoas – que, até, o Eduardo apelidou as atrizes que brigavam de [...] ‘As Bruxas do Salém’ (informação verbal).

²¹ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:23:00].

²² Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:34:00].

²³ Cf. LAVELLE, Sabrina. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:30:26]. Tempo aproximado na entrevista: [00:27:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2XxD7cU>>. Por motivos técnicos a entrevista inicia após dois minutos do arquivo de áudio.

²⁴ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:32:00].

ETA e BPR eram mediadores de diversas situações, evitando desgastes entre os integrantes do grupo que, a certa altura, já estavam cansados, pois acumulavam seus trabalhos regulares com as intensivas horas do processo de tradução. Em entrevista para esta pesquisa, ETA (2017)²⁵ agradece o empenho dos atores-tradutores nesse longo trabalho de pesquisa (informação verbal).

Quando o grupo não entrava em acordo ou quando não havia uma conclusão possível, ETA tinha a palavra final, a tradução sugerida por ele prevalecia. Essa atitude de ETA parecia natural, todos consentiam, respeitava-se a hierarquia estabelecida no grupo, pois o trabalho tinha uma data limite para ser finalizado.

Segundo MSB (2017)²⁶, às vezes, mesmo sem o grupo acreditar que havia esgotado a discussão, era necessário realizar uma escolha, pois havia um prazo editorial (informação verbal). Em muitos desses casos, talvez sem solução, o grupo optava por utilizar notas de rodapé explicativas (muitas delas já sugeridas na etapa anterior do processo).

ETA (2017)²⁷ relata que nessa quarta etapa, longa e trabalhosa, o grupo consultava diversos dicionários, físicos e digitais, cotejava outras traduções e fazia pesquisas na internet e com parceiros que tinham conhecimento sobre as questões que eram levantadas (informação verbal). Foram exaustivas horas de pesquisa em busca da melhor expressão, termo, palavra, frase, rima, trocadilho, etc. Os encontros ocorriam sempre na sede do grupo Tapa e com presença do diretor ETA. Os integrantes do grupo variavam, pois eles se organizavam de acordo com a agenda de trabalho de cada um. Inicialmente, o ator-tradutor responsável pela peça revisada levava o texto no seu próprio *lap-top*, fazia as alterações discutidas e depois enviava o texto alterado por e-mail para os demais integrantes do grupo. Mas, logo as traduções passaram a ser concentradas no computador do Tapa e os textos alterados eram enviados por e-mail para todos os integrantes do grupo por ETA ou BPR.

5a Etapa – Leituras Dramáticas com Textos Traduzidos (o texto na boca do ator): nessa fase ocorria a tradução do papel para o palco. Sua importância é crucial no trabalho de tradução de dramaturgia, pois o drama não existe somente

²⁵ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:04:00].

²⁶ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:38:00].

²⁷ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:25:00].

como um trabalho literário expresso numa linguagem escrita, para ser apreciado por meio de uma leitura, pensando-o e discutindo-o.

Para Zuber-Skerritt (1984, p. 5), o drama vive na performance teatral, na experiência total expressa com linguagem verbal e não verbal e apreciada pelos sentidos físicos, assim como pelo intelecto e as emoções. Talvez essa seja a melhor definição do que seria o conceito do texto que cabe na boca do ator proposto pelo grupo Tapa.

No Apêndice A, ao descrevermos a trajetória do grupo com a tradução de outros textos, vemos como essa abordagem foi tomando corpo dentro do trabalho do grupo até se tornar algo vital dentro da práxis de tradução criada por ele para o processo de tradução aqui descrito. Esse processo foi realizado por meio de leituras dramáticas que ocorriam a cada nova modificação do texto escrito. As encenações, que estavam sendo realizadas no grupo de Estudos de Atores Profissionais, também foram fundamentais para esse processo de descoberta do texto na boca dos atores.

Sabrina Lavelle (2017)²⁸ relata que somente quando o texto era levado ao palco, na boca do ator, detalhes aparentemente insignificantes conseguiam ser corrigidos. Segundo ela, o diretor BPR costumava corrigir as traduções de respostas curtas em inglês, como “yes”, que às vezes não devem ser traduzidas por “sim”, pois normalmente em português responde-se a uma pergunta com o verbo em que ela foi feita (informação verbal). Por exemplo: “Você quer bolo?”, em português, na maioria das vezes, a resposta seria: “quero”; e não: “sim”.

Essa etapa ocorreu concomitantemente com a etapa quatro. Todo o material revisto nas leituras dramáticas ou cenas apresentadas era sempre discutido pela equipe de tradução e, posteriormente, utilizado no aperfeiçoamento das traduções. As modificações sofriam, como já mencionada, uma análise hierárquica em que o “primeiro” tradutor do texto fazia as alterações, porém, Rita Giovanna (2017)²⁹ reintera que na falta de uma solução acordada por todos, novamente prevalecia opinião de ETA, por sua experiência e por ser o diretor (informação verbal).

A longa experiência do diretor em outros processos de tradução treinou o olhar dele para escolhas mais assertivas. MSB (2017)³⁰ completa dizendo que o diretor dialogava bastante com o ator-tradutor Augusto Cesar para tomar a decisão final

²⁸ Cf. nota 23 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:10:00].

²⁹ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:24:00].

³⁰ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:38:00].

(informação verbal). Como Augusto Cesar estava atuando com BPR no espetáculo “12 Homens e uma Sentença”, dirigido por ETA, os três se encontravam com frequência, formando um grupo de discussão somente de homens.

Para ETA (2017)³¹, a maior preocupação no grupo era realizar uma tradução compatível com o texto-fonte e não enquadrada num padrão de tradução da norma culta (informação verbal), comum nas traduções brasileiras tanto de prosa quanto de verso. Cada personagem tem uma característica de fala de acordo com sua classe social e esse fator foi respeitado. Augusto Cesar (2017)³² reforça esse ponto empregando o seguinte exemplo:

‘Um Bonde Chamado Desejo’. Blanche tem cultura, Blanche estudou, Blanche era professora. Então, Blanche fala de um jeito. Kowalski não tem. Kowalski é um operário. Kowalski fala de um outro jeito. Quando você for escrever, essa diferença tem que aparecer — ela aparece, em inglês. Mas, às vezes, se você não estiver atento a isso, quando você pega as palavras, você começa a colocar os dois falando da mesma forma, como se os dois fossem da mesma classe social. Entende? Isso é importantíssimo. Um tradutor de teatro está sempre de olho na classe social. E se a pessoa não souber disso, ele bate o olho nas palavras e traduz as palavras. Aí, o Kowalski começa a falar igual a Blanche. Se o ator não estiver atento... O ator, lendo na língua dele, se não estiver atento, os dois falam da mesma forma (informação verbal).

Nesse cenário, as (re)traduções foram sendo equilibradas a cada etapa do processo, buscando-se a linearidade nas escolhas, de acordo com o contexto social das personagens e dos enredos das peças.

6a Etapa – Revisão Final: segundo a equipe de atores-tradutores essa foi uma fase frustrante, pois o prazo de entrega do texto final impossibilitou que o grupo fizesse ajustes que julgava importantes para o trabalho. A revisão final era feita por ETA e mais alguns integrantes do grupo, que variavam de acordo com a agenda de cada um. De acordo com MSB (2017)³³

[...] Determinadas coisas [...] não foram resolvidas — pelo menos, não naquele momento —, e algumas coisas que não foram recuperáveis, no

³¹ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:19:00].

³² Cf. CESAR, Augusto. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:29:42]. Tempo aproximado na entrevista: [00:24:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KvtYvv>>. Por motivos técnicos a entrevista inicia após cinquenta segundos do arquivo de áudio.

³³ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:35:00].

sentido de que peças do Tennessee, escritas entre as décadas de 30 e 40 e, principalmente, contextualizadas no Sul dos Estados Unidos daquele período, elas nos deixam com algumas dúvidas muito específicas que não são sanáveis. Por exemplo, no caso do *'This Property is Condemned'*, quando a personagem falava: 'Aquela professora vai ficar lecionando o *'five A'* para o resto da vida.' E não se conseguiu chegar a um correlato, né? Porque não se trata de você pesquisar como funciona o sistema educacional do Sul dos Estados Unidos, trata-se de você pesquisar como funcionava o sistema educacional do Sul dos Estados Unidos na década de 30 (informação verbal).

Para a consultora, a falta de informações disponíveis sobre Tennessee Williams e sua obra prejudicou o trabalho de pesquisa realizado pelo grupo Tapa. Alguns autores, como Shakespeare, têm várias edições de textos que são *"annotated editions"*, o que facilita o trabalho de pesquisa, porém isso não ocorre com a obra de Tennessee Williams. Segundo ela, não há sequer cronologia exata, "tem peças que, numa edição, você encontra uma data; na outra edição [...] outra; tem edições diferentes da mesma peça que são textualmente diferentes" (Ibidem).

Segundo ETA (2017)³⁴, até esse momento final existiam termos e expressões que o grupo acreditava não ter encontrado uma tradução exímia – mas, talvez não houvesse mesmo uma tradução exata –, o grupo deixou para as próximas gerações que vierem a traduzir Tennessee Williams encontrarem outras soluções (informação verbal).

BPR (2017)³⁵ acredita que traduzir a narrativa poética desse autor é um processo infinito (informação verbal), e assim, mesmo um pouco decepcionado por ter que finalizar o processo, o grupo se organizou para fazer os ajustes finais relativos a, por exemplo, padronização dos nomes das personagens de acordo com o texto-fonte; os pronomes de tratamento que faziam parte dos nomes das personagens – indicados pelo autor na descrição das personagens – foram mantidos em inglês, já aqueles inseridos nos diálogos eram traduzidos, ou não, de acordo com a classe social de cada personagem e a intenção da fala, entre outros fatores.

Após essa revisão o material foi enviado por e-mail para a editora que fez uma última revisão. Nesse e-mail o grupo Tapa salientou à editora É Realizações que os desvios aparentes em certos diálogos deveriam ser mantidos. Essa informação foi muito importante, pois o grupo não poderia arriscar que os textos sofressem uma

³⁴ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:19:00].

³⁵ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:07:00].

revisão gramatical focada na norma culta e feita por um profissional que não acompanhou o longo processo de (re)criação desses textos.

Nessa última etapa, a editora contratou a tradutora Luiza Jatobá para realizar a tradução do “Prefácio a Duas Mãos” e da “Introdução” inseridos no livro “Mister Paradise e outras peças em um ato” e da “Introdução” do livro “27 Carros de Algodão e outras peças em um ato”. A tradutora não teve nenhum envolvimento com o grupo durante o processo de tradução das peças em um ato.

BPR (2017) conclui reforçando que essas (re)traduções devem ser revisadas, quando possível, pelos artistas que forem encenar algum desses textos (Ibidem).

Todavia, é importante ressaltar que, ao se comparar as (re)traduções realizadas pelo grupo Tapa com as traduções encontradas por eles que haviam sido feitas anteriormente a esse processo, percebemos uma grande evolução em termos estéticos, linguísticos – em todos os aspectos fonético, morfológico, sintático, semântico, social e psicológico – e extralinguísticos, já que, de acordo com MSB (2017)³⁶ havia muitas incorreções nas antigas traduções (informação verbal).

4.3 Do Papel para o Palco: Alguns espetáculos produzidos a partir das peças em um ato traduzidas pelo grupo Tapa

Logo após os lançamentos dos dois livros de peças em um ato de Tennessee Williams, o grupo Tapa leva ao palco o espetáculo Alguns Blues de Tennessee Williams.

Segundo ETA (2017)³⁷, esse trabalho apresenta “exercícios de linguagem” que são resultado do trabalho realizado na sala de ensaio durante a oficina de Tennessee Williams, que resultou no processo de (re)tradução aqui descrito (informação verbal).

Obviamente as (re)traduções utilizadas são as publicadas pela É Realizações, que sofreram pequenas modificações para se adequarem à linguagem do palco proposta pelo diretor. Para BPR (2017)³⁸, essas alterações são inerentes ao processo de “adaptar” (transportar) uma peça para o palco (informação oral). Se olharmos sob a perspectiva dos estudos da tradução, o foco dessas traduções se enquadraria,

³⁶ Cf. nota 4 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:00:44].

³⁷ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:45:00].

³⁸ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:26:00].

segundo Aaltonen, como tendo uma **meta: precisa, com público controlado**, em que há um diretor imprimindo seu olhar sobre esse trabalho, que é realizado em local e data pré-definidos.

No caso desse espetáculo as alterações de texto foram mínimas (BPR, 2017, informação verbal)³⁹, o que para Isabella Lemos (2017)⁴⁰ é resultado do trabalho de (re)tradução realizado com o grupo Tapa. O texto se comunicava com o público. A atriz-tradutora lembra que foram mais de cem apresentações do espetáculo e muitas delas feitas para um público simples dos CEU's (Centro Educacional Unificado). Após cada apresentação durante o projeto no CEU havia um debate com o público e era possível ver que eles entendiam o que estava sendo levado ao palco (informação verbal).

A montagem reunia três peças em um ato do autor “A Dama da Loção Anti Piolho”, “Verão no Lago” e “Quarto Escuro” (*Dark Room*), esta última, como já mencionado, não foi incluída na coletânea de livros publicada pela É Realizações.

Figura 3 – Verão no Lago

Fonte: O Tapa no Arena: repertório em imagens. Organizador/Foto: Claudinei Nakasone. 2015. Atrizes: Kadi Moreno e Rita Giovanna. Espetáculo: “Alguns Blues de Tennessee” (Verão no Lago).

³⁹ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:32:00].

⁴⁰ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:27:00]/[00:26:00].

Em 2013, Natalia Gonsales produziu e atuou no espetáculo *O Longo Adeus*, sob direção de Flávio Tolezanni. ETA (2017)⁴¹ lembra que durante a pesquisa a atriz descobriu qual era a referência de um “*long play*” citado pelo autor na peça. Ele ressalta que essa busca por referências é um trabalho infinito, impossível de ser realizado no curto tempo de tradução realizado pelo Tapa (informação verbal). O diretor da peça relata que não realizou nenhuma alteração no texto traduzido e, para ele, as referências, principalmente das notas de rodapé, colaboraram para seu trabalho de criação, que levou a essa e a novas descobertas no texto.

Figura 4 – *O Longo Adeus*

Fonte: Blog Natalia Gonsales, 2019. Disponível em: <
<http://nataliagonsalesatriz.blogspot.com/2013/10/natalia-gonsales-em-o-longo-adeus.html>>. Acesso em: 10 mar. 2019.
Atriz: Natalia Gonsales. Espetáculo “*O Longo Adeus*”.

⁴¹ Cf. nota 3 deste capítulo.

Em 2016 estreou o espetáculo *Memórias (Não) Inventadas* (2016), dirigido por André Garolli. A produção é resultado da adaptação da peça em um ato “*Memórias de Bertha*”, que inclui também fragmentos do conto “*A Catástrofe do Sucesso*”, também de Tennessee Williams. O trabalho é resultado da pesquisa que vinha sendo desenvolvida por Fernanda Viacava e outros atores. O projeto inicial reunia algumas peças em um ato do autor, mas na impossibilidade de produzir o espetáculo por falta de recursos financeiros, o grupo abandonou o projeto e utilizou apenas alguns elementos para criar essa nova adaptação. A atriz-tradutora Mariana Hein (2017)⁴², uma das responsáveis pela primeira versão da (re)tradução de “*Memórias de Bertha*”, comenta:

[...] Eu assisti à peça que a Fernanda fez, ela e o Garolli pegaram várias... Pegaram a base da “*Bertha*” e enfiaram com algumas outras peças, mudaram algumas coisas, e foi maravilhoso ver aquele texto — que a gente ficou horas, ali, se empenhando em escrever — na boca, fluindo, e dava para saber quando a gente tinha escrito, o que tinha mudado. “Ah, isso aqui ficou muito melhor, aquilo lá foi legal.” Era maravilhoso de ver, parecia que era o livro andando, assim, foi muito bacana. Tanto que a montagem era fantástica (informação verbal)

Figura 5 – *Memórias (Não) Inventadas*

Fonte: Arquivo pessoal Fernanda Viacava. Foto: não informado. 2016. Atrizes: Fernanda Viacava, Eucir de Souza e Camila dos Anjos. Espetáculo “*Memórias (Não) Inventadas*”.

⁴² Cf. nota 10 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:09:00].

Em 2015, Natalia Gonsales também produziu uma adaptação de uma peça em um ato traduzida no processo do Tapa. O espetáculo intitulado “Fala Comigo Antes da Bomba Cair” reuniu a peça “Fala Comigo Antes da Chuva Cair”, de Tennessee Williams, e a peça “Vamos Sair da Chuva antes da Bomba Cair”, do dramaturgo brasileiro Mário Bortolotto. Houve uma fusão dos textos, porém a peça de Tennessee Williams foi colocada na íntegra.

Em 2014, no Rio de Janeiro, a companhia Os Dezequilibrados encena outra adaptação da mesma peça do autor norte-americano. O grupo colocou a peça na íntegra dentro espetáculo, porém incluiu textos de outros autores na trama, e manteve o título da peça de Tennessee Williams no nome do espetáculo. Apesar do belo trabalho realizado no casarão Casa da Glória, o grupo teve a temporada interrompida pelos detentores dos direitos autorais da obra do autor. Eles entenderam que o grupo havia fugido dos termos de contrato ao colocar o nome da peça de Tennessee Williams no espetáculo e incluir textos de outros autores (FREIRE, 2017).

As traduções utilizadas nos dois espetáculos foram as do Tapa. O grupo concedeu gratuitamente os direitos autorais de tradução. Mas somente o grupo carioca colocou no material de divulgação o nome da tradutora responsável por esse texto traduzido, os paulistanos colocaram apenas a referência: “tradução grupo Tapa”.

As peças “Por que Você Fuma Tanto Lily?” e “Algo Não Dito”, que são analisadas no capítulo cinco desta dissertação, vêm sendo trabalhadas no palco desde o processo de (re)tradução na oficina de atores do Tapa pelas atrizes-tradutoras Gisele Freire e Rita Giovanna.

Entre 2016 e 2018 elas realizaram duas Leituras Dramáticas seguidas de Debate na FFLCH-USP para alunos de graduação a pedido da professora MSB. Em 2018 realizaram mais três leituras:

- em 2 março, na SP-Escola de Teatro, seguida de debate sobre tradução de peças teatrais e sobre a presença do feminino nessas duas obras do autor -- promovendo para o público os livros das peças traduzidas e o livro “Tennessee Williams: Algo Não Dito”, do pesquisador Luis Marcio Arnaut --; dentro do mesmo contexto, as peças foram lidas no dia 23 de outubro para os alunos do curso de teatro da Universidade Anhembi Morumbi.
- em 25 de julho as atrizes foram convidadas por MSB para realizar a leitura das

peças na Casa das Rosas-SP -- no lançamento do livro de Livre Docência da consultora, intitulado, “Dramaturgia Comparada Estados Unidos / Brasil: Três Estudos”.

No capítulo cinco serão comentadas algumas mudanças que estão sendo feitas do papel para o palco durante esse processo de (re)criação dos textos para o espetáculo das atrizes-tradutoras.

Figura 6 – Por que Você Fuma Tanto, Lily?

Fonte: Arquivo pessoal Gisele Freire. Foto: Daniel Scarano. 2018. Atrizes: Gisele Freire e Rita Giovanna. Leitura Dramática de “Por que Você Fuma Tanto, Lily?”.

BPR (2017)⁴³ considera o trabalho de tradução infinito, especialmente porque o texto sempre mudará de acordo com a interpretação de quem vai verticalizá-lo no palco (informação verbal).

Os espetáculos aqui comentados são uma pequena amostra de como a publicação de (re)traduções de um autor pode movimentar a cena teatral de um país, promovendo discussões sociais e culturais importantes para sua sociedade; o que inclui a discussão sobre o ato de se traduzir, já que, nas palavras de Boris

⁴³ Cf. nota 1 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:07:49].

Schnaiderman, uma das maiores contradições da tradução teatral seria o fato de que “toda encenação é na realidade um ato tradutório” (2015, p. 117).

No próximo capítulo, veremos em detalhes algumas dificuldades que o grupo enfrentou ao (re)traduzir as obras teatrais de Tennessee Williams para a sociedade brasileira da presente década.

5 DESCRIÇÃO DO PROCESSO TRADUTÓRIO DO GRUPO TAPA, A PARTIR DAS PEÇAS EM UM ATO: “POR QUE VOCÊ FUMA TANTO, LILY? E “ALGO NÃO DITO”

5.1 Instrução à leitura dos quadros descritivos.

Este capítulo apresenta dois quadros descrevendo a evolução do processo de (re)tradução das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa. A descrição é feita a partir das peças “*Why do You Smoke So Much, Lily?*” (Por Que Você Fuma Tanto, Lily?), inserida no **Quadro 4**, e “*Something Unspoken*” (Algo Não Dito), inserida no **Quadro 5**. Para facilitar a leitura dos quadros, informamos abaixo como eles foram organizados.

O **Quadro 4** contém o texto de “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?” na íntegra. Esse quadro é intercalado, até a linha sete, com tópicos que contêm comentários a respeito das dificuldades encontradas pelo grupo ao (re)traduzir essas peças e outras peças da coletânea de livros lançados pela editora É Realizações. O intuito de classificar os comentários por tópicos foi o de apresentar ao leitor, de forma organizada, alguns tipos de problemas que eram frequentes em quase todas as peças (re)traduzidas.

O **Quadro 5** apresenta as nove primeiras páginas de “Algo Não Dito” sem comentários intercalando o quadro.

As peças destacadas nos **Quadros 4 e 5** foram escolhidas para exemplificar a pesquisa do grupo por estarem sendo trabalhadas do Papel para o Palco dentro do conceito de “Meta: precisa, com público controlado” (AALTONEN, 2003 p. 154) por Gisele Freire e Rita Giovanna. As atrizes-tradutoras iniciaram o trabalho com a peça “Algo Não Dito” ainda na Oficina de Atores Profissionais do Tapa e depois incluíram a peça “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?”.

Após encerrar o processo tradutório com o grupo, elas partiram para um estudo com foco na realização de um único espetáculo com os dois textos. Durante o processo, que está em andamento, as atrizes-tradutoras têm realizado leituras dramáticas, conforme visto no subcapítulo 4.3, proporcionando momentos de discussão sobre a tradução e a encenação dessas peças para um público que varia

entre estudiosos de tradução e teatro, atores e interessados em arte e tradução em geral.

O processo ainda está em fase de elaboração por diversos motivos, um deles é a falta de recursos para produção do espetáculo, já que ele está sendo realizado com recursos próprios das artistas. Alguns detalhes dessa pesquisa de transposição do texto do Papel para o Palco foram descritos nos **Quadros 4 e 5** aqui apresentados, cena a cena, na última coluna de cada quadro.

Cada linha dos quadros corresponde a uma página da peça descrita. A mudança de linha seguiu a paginação do livro traduzido publicado pela É Realizações. Após cada tópico de comentários incluímos uma linha do **Quadro 4** (uma página da peça). Esse padrão foi realizado até a linha sete do **Quadro 4**. Para o leitor detectar o término de cada linha, inserimos nessa parte do quadro a palavra “continua” no final de cada linha.

Em cada quadro há seis colunas. Uma “pré-coluna” (zero) com a numeração das linhas supracitadas. E outras cinco colunas com o conteúdo descrito abaixo:

- a primeira contém o *texto de partida na língua inglesa* (**Texto-fonte¹**);
- a segunda contém a *primeira versão* da tradução (**1ª Tradução**) realizada pelas atrizes-tradutoras responsáveis por essas peças;
- a terceira contém a *primeira revisão* da peça (**Revisão**) feita por MSB;
- a quarta contém a *última versão da tradução* da peça (**Texto Final Publicado**) realizada após as leituras dramáticas e discussões (*brainstormings*), conforme descrito no capítulo quatro;
- a quinta contém observações acerca das modificações realizadas após a publicação do livro, quando as atrizes-tradutoras Gisele Freire e Rita

¹ No meio teatral o texto escrito pelo autor é chamado de “texto original”, todavia nos estudos da tradução há uma discussão sobre a utilização da palavra “original”. Muitos estudiosos defendem a ideia de que nem sempre um dado texto encontrado na língua de partida corresponde à versão original do texto. Esse fato ocorre especialmente no caso de autores mortos, pois não é possível saber de fato qual a primeira versão escrita pelo autor.

No caso de Tennessee Williams, que realizava diversas versões de uma mesma peça ou fazia alterações constantes no texto, é ainda mais difícil saber qual de fato seria a versão “original” de um dado texto. Desta forma, optamos por utilizar o termo “texto-fonte” ao tratar da obra escrita pelo autor na sua língua.

Giovana iniciaram um processo de leituras dramáticas que culminará na montagem de um único espetáculo com as duas peças (**Mudanças para o Espetáculo**).

Na primeira coluna, **Texto-fonte**, foi incluído o número de página de acordo com a paginação do texto de partida, para o leitor identificar esse trecho comentado no livro publicado em inglês.

As palavras, fragmentos de textos ou frases alteradas durante o processo de tradução foram sublinhados. Esse trecho está sublinhado na primeira coluna (**Texto-fonte**), na segunda coluna (**1ª Tradução**) e na quarta coluna (**Texto Final Publicado**). Os trechos da terceira coluna (**Revisão profa. Dra. Maria Silvia Betti**) apenas foram sublinhados quando sofreram alteração durante essa revisão.

Exemplo:

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<p>[...]</p> <p>MRS. YORKE <u>Mary Mikva</u></p>	<p>[...]</p> <p>Mrs. Yorke – <u>uma</u> <u>mulher de meia</u> <u>idade cheia de</u> <u>aspirações sociais</u></p>	<p>[...]</p> <p>Mrs. Yorke – uma mulher de meia idade cheia de aspirações sociais</p>	<p>[...]</p> <p>MRS. YORKE <u>Mary Mikva</u></p>	

Somente alguns dos trechos sublinhados foram comentados página a página. Para melhor identificação do leitor, esses trechos comentados foram coloridos com a cor cinza, além do sublinhado.

Exemplo:

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<p>[...]</p> <p><u>VOICE</u> <u>Troy Slavens</u></p>	<p>[...]</p> <p><u>Uma voz</u></p>	<p>[...]</p> <p><u>Uma voz</u></p>	<p>[...]</p> <p><u>VOZ</u> <u>Troy Slavens</u></p>	

Nas colunas **1ª Tradução** e **Revisão**, em certos momentos, o grupo fez mais de uma sugestão de tradução para dada palavra ou fragmento de texto. Para identificar esse conteúdo, uma barra (“/”) foi inserida entre as sugestões, além de uma marca em **negrito** a partir da segunda sugestão.

Exemplo:

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<p>[...]</p> <p>LILY [<u>laughing</u> <u>sharply</u>]:</p>	<p>[...]</p> <p>Lily (<u>solta</u> <u>uma</u> <u>gargalha</u> <u>rispidamente/</u> <u>provocante</u>)</p>	<p>[...]</p> <p>Lily (<u>rindo</u> <u>rispidamente</u>):</p>	<p>[...]</p> <p>LILY (<u>rindo</u> <u>rispidamente</u>):</p>	

5.2 O Passo a Passo do processo tradutório do grupo Tapa: tópicos com comentários descritivos (Quadro 4 / Quadro 5)

O próximo subcapítulo 5.2.1 apresenta o resumo da peça “Algo Não Dito” e uma introdução sobre seu processo tradutório, já que alguns comentários sobre a peça foram inseridos entre as linhas do **Quadro 4**.

O resumo de “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?” e a introdução sobre seu processo tradutório estão no subcapítulo 5.2.2.

O último subcapítulo 5.2.12 contém um tópico tratando sobre a (re)tradução dos títulos das peças e o **Quadro 5** (com as nove primeiras páginas da peça “Algo Não Dito”) na íntegra, sem comentários intercalando o quadro.

5.2.1 Sobre “Algo Não Dito”: uma introdução ao processo tradutório da peça

“Algo Não Dito” é uma das peças mais longas encontradas nos livros de peças em um ato traduzidos pelo grupo Tapa. A peça é repleta de referências à sociedade sulista dos Estados Unidos dos anos de 1950 e isso gerou alguns erros de entendimento logo no início do processo de tradução.

Ela trata de duas mulheres que vivem juntas há quinze anos e escondem da sociedade conservadora da época sua relação homoafetiva, a qual é revelada sutil e paulatinamente durante a narrativa.

Apesar de apenas duas personagens estarem em cena, Miss Cornélia Scott, uma senhora da alta sociedade sulista, e sua secretária, Miss Grace Lancaster, uma jovem de classe baixa que ficou viúva ainda jovem, há um terceiro elemento (o telefone) que traz para a peça duas personagens externas. Essas personagens interferem diretamente no encaminhamento do enredo. Uma delas revela o andamento de uma eleição à qual Cornélia é candidata à presidência e que serve de subterfúgio para que as personagens não falem sobre sua relação “em crise”.

Conforme observado no capítulo quatro, antes de dedicar-se à (re)tradução dos livros publicados, o grupo estava trabalhando as peças em um ato do autor Tennessee Williams a título de experimentação, para melhor entender a obra dele.

Quando o grupo conseguiu ter acesso ao texto-fonte dessa peça, as atrizes Gisele Freire e Deborah Scavone iniciaram a tradução das quatro primeiras páginas do texto e realizaram uma encenação dessa parte. A cena foi apresentada algumas vezes no Grupo de Atores Profissionais em 2010. O diretor BPR fez críticas severas sobre a relação daquelas personagens na cena; para ele o “*unspoken*”, o “não dito” ou “não falado”, não estava presente.

Durante os encontros, ele fez comentários indicando que, apesar de conhecer o trabalho das atrizes e saber que teriam condições de fazer aquela cena em questão com qualidade, ainda não estava convencido de que elas eram aquelas mulheres vivendo um conflito homossexual numa sociedade norte-americana sulista, preconceituosa, na metade do século XX.

O diretor ETA assistiu a um ensaio onde as atrizes haviam criado uma partitura corporal insinuando um momento bem íntimo das personagens, num dos primeiros diálogos do texto. Na encenação, Cornélia estava sentada à mesa quando então Grace se aproxima sedutoramente e senta em cima dela; a atriz que interpretava Grace abria as pernas e se encaixava em Cornélia ficando frente a frente com ela, numa postura bem sexual.

O diretor criticou a cena proposta pelas atrizes. Mesmo assistindo somente a um fragmento da peça, ele acreditava que as atrizes não haviam entendido a essência do texto. Para ele, seria impossível aquelas personagens terem tanta intimidade nas primeiras páginas do texto, essa intenção sugerida não permitia o “não dito” se desenvolver na narrativa.

ETA recomendou que as atrizes lessem novamente a peça inteira para entenderem qual seria o momento correto para incluir essa intimidade, caso ela fosse necessária. Para ele, esse tipo de postura física não correspondia à atitude de mulheres dos anos de 1950.

Naquele momento ainda não estava evidente que a tradução do texto e a falta de entendimento mais aprofundado sobre a cultura norte-americana sulista daquela época estavam prejudicando o trabalho das atrizes.

Decepcionadas com o fato de terem se dedicado meses sem conseguirem evoluir no entendimento da peça, a atriz-tradutora Deborah Scavone decidiu trabalhar

outra peça. Porém, a atriz-tradutora Gisele Freire quis se dedicar mais àquela peça, pois acreditava que conseguiria desvendar o que estava por trás daquelas palavras.

Deborah Scavone procurou Camila Turin e passou a trabalhar a peça “*Why Do You Smoke So Much, Lily?*”. Gisele Freire buscou outra parceira que quisesse trabalhar “*Something Unspoken*”. A atriz-tradutora Rita Giovanna aceitou o desafio, todavia propôs que a dupla retraduzisse o texto desde o início.

As atrizes começaram, assim, um longo processo tradutório. Em princípio leram diversas vezes o texto na língua de partida. E avançaram um pouco mais na tradução do que a dupla anterior. Com o avanço na tradução, outras nuances do texto foram percebidas.

Em princípio as atrizes-tradutoras só encenaram as duas primeiras páginas, mas sua encenação foi mais querente, aos olhos dos diretores do Tapa, do que a encenação anterior. As atrizes se concentraram em entender o sentido de frases poéticas que apareciam logo no início do texto, como: “*The light was so dim it didn’t wake me up*” (WILLIAMS, 1992, p. 275), **Quadro 5**, linha três.

Nessa primeira etapa da retradução, elas tentavam perceber o que a alma daquela mulher pretendia dizer ao utilizar, por exemplo, a palavra “*dim*” para descrever a luz do dia logo nas primeiras horas da manhã. As atrizes-tradutoras chegaram a uma primeira versão possível para traduzir essa manifestação poética: “A manhã estava tão cinza que não consegui acordar”, e explicam sua escolha pela tradução em uma nota dizendo que optaram por utilizar “manhã” para significar “*light*” pois, no contexto da cena, perceberam que Grace estava falando de mais um dia que amanhecia “cinzento” como a própria imagem de Cornélia (a referência à cor cinza aparece depois no momento de ápice do texto).

MSB, porém, ao revisar o texto busca a literalidade das palavras, assim, “*light*” é traduzida por “luz”, e “*dim*” por “pálida/fraca”: “*A luz estava tão fraca/pálida que não me acordou*”. Com a evolução do processo chegou-se a tradução final: “Estava tão escuro que não acordei” (WILLIAMS, 2012, p. 334). A frase passou por muitos *brainstormings* até chegar a essa sugestão de ETA, que deixa subentendido o fato de Grace se referir à luz do dia fazendo uso do fenômeno gramatical “sujeito oculto”; a tradução de “*dim*” para “escuro” ajuda a completar a ambiguidade dada pelo sujeito

oculto: não só o dia estaria escuro, sua própria vida estava. Pois, como vemos no decorrer da narrativa, a personagem está insatisfeita com a relação com Cornélia, ela se sente apagada, como se sua luz tivesse sido consumida durante os quinze anos de relação das duas.

As atrizes-tradutoras testaram esse texto no palco da sala de ensaio e viram como ele colaborava para a expressão daquelas personagens na cena. Era um texto possível de ser dito com verdade e cabia na boca das atrizes. Por se tratar de uma frase poética, ela poderia causar certa artificialidade ao ser dita pela atriz no palco, mas, como dito anteriormente por ETA, essa artificialidade é inerente ao texto teatral, e, portanto, não deve atrapalhar a criação artística do ator.

Os diretores BPR e ETA assistiram à cena apresentada após o processo de retradução inicial das atrizes-tradutoras e viram uma evolução na cena verticalizada no palco. Elas estavam caminhando numa direção que se aproximava mais da intenção das personagens. A partir desse momento as atrizes-tradutoras foram evoluindo nessa construção; aos poucos verticalizavam as cenas no palco (da sala de ensaio) percebendo a relação entre as duas personagens e as personagens que só “aparecem” por telefone.

Esse processo evolutivo foi fundamental para as atrizes-tradutoras concluírem a versão do texto que foi publicada pela editora É Realizações, conforme descrito no capítulo quatro.

Gisele Freire e Rita Giovana tinham que conciliar a tradução dessa peça com sua rotina pessoal de trabalhos e a tradução das outras peças dos livros que estavam sendo traduzidos, assim, normalmente passavam madrugadas traduzindo essa peça, quase todos os dias. Um dia da semana era dedicado ao ensaio da cena, que evoluía aos poucos com as indicações de cena dos diretores em cima das propostas levadas por elas para a sala de ensaio.

As atrizes-tradutoras fizeram três traduções antes de levarem ao grupo sua **primeira versão** da tradução apresentada no **Quadro 5**. Nesse processo, anterior ao descrito no quadro, foi realizada uma tradução literal e em seguida foi feita uma tradução já se preocupando com um entendimento mais holístico do texto – com a inclusão de notas explicativas –; já a última versão de tradução das atrizes-tradutoras

apresentada ao grupo incluiu alternativas de tradução para uma mesma palavra, termo ou frase, preocupando-se com o texto caber na boca das atrizes.

5.2.2 Sobre “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?”: uma introdução ao processo tradutório da peça

A peça, escrita em 1935, tem somente dez páginas e, como em todas as outras peças em um ato de Tennessee Williams, as personagens não apresentam uma mudança de estado, ou seja, fogem do padrão das personagens do drama aristotélico. Nessa ficção narrada de forma concisa, o autor conta a história de Lily, uma jovem rebelde que não se encaixa nos padrões de comportamento exigidos por sua mãe, Mrs. Yorke, viúva falida, mas arraigada aos padrões sociais da classe média alta do Sul dos Estados Unidos à época em que o texto foi escrito. Há uma terceira personagem que não está presente fisicamente em cena, sua interferência na trama é somente vocal.

Dentre as peças em um ato traduzidas pelo grupo Tapa, essa é a que tem mais características do expressionismo e traços do dito teatro do absurdo, além de ser repleta de simbolismos (BETTI, 2011, p. 9). Essas linguagens foram utilizadas pelo dramaturgo com o intuito de despertar uma reflexão crítica na plateia (TOLEDO, 2017, p. 59) e, portanto, foram respeitadas durante todas as etapas de tradução.

O lirismo e a ironia corrosiva implantada pelo autor nas personagens também colaboram para a quebra de uma possível convencionalidade da escrita realista ou psicologizante (BETTI, 2011, p. 9). Mrs. Yorke emprega um linguajar formal e agressivo, num tom imperativo e faz uso de certos chavões e trocadilhos.

Na terceira personagem, a Voz, essa mesma linguagem se repete, pois, de acordo com a própria rubrica do dramaturgo, ela corresponde a “certas frases [...] familiares aos lábios de sua mãe [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 125). Lily, por sua vez, fala informalmente e, apesar de também usar a norma culta, demonstra passividade na fala em contraposição à agressividade da mãe. Um dos desafios do grupo Tapa foi, portanto, foi buscar uma tradução que resgatasse essas peculiaridades das falas das personagens.

As questões sobre a tradução aparecem logo na primeira página do texto, como vemos na primeira linha do **Quadro 4** a seguir. Nela, estão descritas as personagens traduzidas de acordo com o que consta na publicação do **texto-fonte**, cujos direitos foram comprados pela editora É Realizações (*Mister Paradise and other One-Act Plays*, 2005, *The University of the South*).

Todavia, há outra publicação com o mesmo título editada pela *New Directions Publishing Corporation*. Entre as duas publicações existe uma divergência na descrição das personagens. A primeira, cujos direitos de tradução e publicação foram comprados, descreve a terceira personagem como sendo uma Voice (Voz), já a segunda descreve essa personagem como sendo um Young Man (Jovem Rapaz). Essa alteração na descrição da personagem poderia mudar totalmente a encenação do espetáculo, caso o diretor pretendesse seguir as indicações do autor.

As duas publicações circulavam pelo grupo, pois, como informado no capítulo quatro, algumas das atrizes-tradutoras viajaram para os Estados Unidos durante o processo de trabalho e trouxeram essas edições para seus colegas do grupo Tapa.

Na primeira, a Voz indicada pelo autor pode ser a voz de qualquer pessoa. A única indicação de como deve ser dito o texto pela Voz está na rubrica que antecede a primeira aparição dela: “Seu sussurro fantasmagórico prossegue no tom de falsete afetado que sua mãe emprega em eventos sociais” (WILLIAMS, 2011, p. 125).

Já a segunda publicação caracteriza fisicamente uma personagem: um jovem rapaz cuja aparição na peça se dá somente por meio de uma voz, condizente com sua imagem “masculinizada, fora dos padrões femininos de afabilidade e doçura” (TOLEDO, 2017, p. 52). Possivelmente o alter ego de Lily. A voz seria o masculino que existe em Lily. A imagem de Lily no palco junto à voz do jovem rapaz seria uma crítica ao estereótipo da *Southern Belle* – que seria desconstruída naquela mesma época (TOLEDO, p. 44, 2017).

Por meio da análise do material de rascunho das traduções, vemos que as atrizes-tradutoras utilizaram essa segunda publicação do **texto-fonte** (cujos direitos não foram comprados) para realizarem a primeira versão traduzida da peça. Nela há uma descrição das personagens que chegou a ser traduzida pelas atrizes-tradutoras

e revisada por MSB, mas não foi incluída na versão publicada pela É Realizações por não fazer parte do texto cujos direitos foram comprados.

A imagem *Southern Belle* da mulher, comentada acima, foi levada à América do Norte pelos franceses huguenotes colonizadores de partes do Sul e Centro-sul dos Estados Unidos. Ela relembra a origem nobre e aristocrata da França Colonial. As filhas dos donos de fazendas nessas regiões foram as primeiras a reforçar esse ideal de mulher. Segundo o pesquisador Luis Marcio Arnaut Toledo, a *Southern Belle* seria:

[...] um mito com características claras, não só de beleza física, mas também, necessariamente, seguidora da política sexual estabelecida por gênero e sem ligações com etnias africanas. [...] Elas ‘só precisavam’ ser bonitas, charmosas, coquetes e virgens. A aparência de pureza era requisito absolutamente necessário para serem apropriadas aos homens, sem no entanto, dar vazão à sua própria sexualidade, embora a expressão sexualmente atrativa fosse essencial (ARNAUT, p. 42, 2017).

Tennessee Williams coloca na fala e nas atitudes de Lily uma crítica a esse estereótipo de mulher que já não se enquadrava mais na sociedade dos anos de 1920. A personagem representa o atraso com que o Sul dos Estados Unidos ainda via a mulher, se comparado ao Norte do país onde as mulheres já representavam uma força de trabalho significativa, além de já terem direito ao voto e a fazerem curso universitário (ARNAUT, p. 43, 2017).

*

Na peça “Algo Não Dito” vemos uma referência ao atraso do Sul dos Estados Unidos em uma das falas finais de Cornélia. A personagem está ao telefone dando justificativas à sua interlocutora do porque ela “nunca” poderia ter “aceitado” o cargo de presidente das Filhas da Confederação. Na verdade a personagem queria muito este cargo e finge não estar completamente desorientada com a notícia de que foi rejeitada para o cargo. Ela diz que não poderia ter aceitado esse cargo por já estar envolvida em muitas outras atividades – em outros grupos sociais os quais lhe dariam igual prestígio, e aos quais ela tem “qualificação” para se filiar – . Cornélia diz em dado momento da peça, “[...] eu também me qualifico para as Damas Coloniais e para a Sociedade Huguenote [...]” (WILLIAMS, 2012, p. 358). Este último grupo social citado por ela, a “*Huguenot Society*” (WILLIAMS, 1992, p. 295), era fortemente pautado pelo padrão *Southern Belle*. Ao dizer que se qualifica para esse grupo, a personagem está afirmando que mesmo tendo sido rejeitada pelas Filhas da Confederação, o fato de

ser proveniente de uma família aristocrata a permite ser aceita dentro dos padrões sociais tradicionais.

Esta “necessidade” de pertencimento a esse tipo de grupo social é de suma importância na trama da peça, pois Cornélia acredita que fazendo parte deles consegue esconder sua relação homossexual.

Traduzir todos esses simbolismos não foi uma tarefa fácil. Como veremos no decorrer do **Quadro 5**, a composição de vários elementos de fala da personagem e de rubrica do texto foram dando corpo a uma tradução que tentava ressaltar essa ruptura da imagem da mulher até aquele momento. No caso de “Algo Não Dito” não foi incluída uma nota de rodapé descrevendo quem eram os huguenotes, porém outras notas de rodapé incluídas durante o texto exemplificam o atraso com que a mulher era vista especialmente no Sul dos Estados Unidos à época em que o texto foi escrito.

*

De volta à peça “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?”, vemos ainda na primeira página, **texto final publicado**, próxima linha do **Quadro 4**, uma introdução descrevendo onde a peça foi encenada pela primeira vez: setenta e dois anos após ter sido escrita. Esse fato demonstra como as questões levantadas acima causaram um estranhamento na sociedade daquela época.

Quadro 4: Processo tradutório de Por Que Você Fuma Tanto, Lily?					
	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
Num.	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
linha	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
1	<p>(p. 46)</p> <p><i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i> was first performed in Chicago, Illinois by The Dream Engine Theatre Company on January 19, 2007. It was directed by John Zajac; the set, costumes and lights were designed by Doug Valenta; the stage manager was Nazan Kayali; and the stage hand was Brent Collins. The cast, in order of appearance, was as follows:</p> <p>MRS. YORKE <u>Mary Mikva</u> LILY <u>Leslie Frame</u> <u>VOICE</u> <u>Troy Slavens</u></p>	<p>Personagens</p> <p><u>Mrs. Yorke</u> – uma mulher de meia idade cheia de aspirações sociais <u>Lily</u> – sua filha, uma intelectual frustrada <u>Uma voz</u></p>	<p>Personagens</p> <p><u>Mrs. Yorke</u> – uma mulher de meia idade cheia de aspirações sociais <u>Lily</u> – sua filha, uma intelectual frustrada <u>Uma voz</u></p>	<p>(p. 118)</p> <p>A peça <i>Por Que Você Fuma Tanto, Lily?</i> foi apresentada pela primeira vez em Chicago, em 19 de janeiro de 2007, pela The Dream Engine Theatre Company. Foi dirigida por John Zajac, com cenário, figurinos e iluminação de Doug Valenta. O elenco, em ordem de aparição, foi o seguinte:</p> <p>MRS. YORKE <u>Mary Mikva</u> LILY <u>Leslie Frame</u> <u>VOZ</u> <u>Troy Slavens</u></p>	<p>A personagem Voz descrita pelo autor é feita na encenação das atrizes-tradutoras pela própria atriz que interpreta Mrs. Yorke. Nas primeiras falas da personagem a atriz está fora do palco e somente sua voz é ouvida. Na segunda parte ela entra em cena e interage com a personagem Lily. A imagem do jovem rapaz atribuída à personagem Voz foi descartada pelas atrizes nesta produção.</p>

continua

5.2.3 “Sempre desconfie” – desvios de entendimento

Durante a criação da **primeira versão da tradução** dos textos, os atores-tradutores ainda não estavam preparados para as “armadilhas” lexicais de Tennessee Williams. Segundo o ator-tradutor Augusto Cesar (2017)², somente após muitas revisões, eles entenderam que o autor explora o significado das palavras até as últimas consequências tirando o extrato da linguagem para expressar em palavras o que se passava em sua mente (informação verbal).

O ator-tradutor comenta uma dessas “armadilhas” encontrada na peça em três atos “*The Night of the Iguana*” (Noite do Iguana) traduzida por ele em gabinete, no processo descrito no capítulo quatro.

[...] Um ônibus estava embaixo, cheio de mulheres e com uma menina de 16 anos. O rapaz sobe a colina e vai falar com o reverendo, e ele fala: ‘Você fez isso, você fez aquilo, você fez isso...’ Mas uma outra pessoa ficou no ônibus, então, tinham três pessoas nesse ônibus: o reverendo — que era o guia —, o motorista e uma outra pessoa. Então, ele diz assim: ‘The kid’, e eu traduzi “o menino”. “Garoto”, acho. ‘*The kid* está chateado’. Eu entendi que o ajudante do motorista estava chateado. Não era o ajudante do motorista que estava chateado, era a menina que estava chateada no fundo do ônibus (Ibidem).

A não diferenciação de gêneros, característica na língua inglesa, articulada com o estilo de escrita mutante do autor colocou o grupo em diversas situações como essa.

*

Podemos ver um exemplo mais detalhado na peça “Algo Não Dito”, no **Quadro 5**, linha nove. No exemplo, a personagem Cornélia faz referência às pessoas do conselho das “Filhas da Confederação” – entidade muito presente na trama da peça, conforme descrito no início deste capítulo. No **texto-fonte** ela diz “[...] *I still have some friends in the chapter who have resisted the movement*” (WILLIAMS, 1992, p. 282).

² Cf. CESAR, Augusto. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:29:42]. Tempo aproximado na entrevista: [00:13:00]/[00:16:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KvtYvv>>. Por motivos técnicos a entrevista inicia após cinquenta segundos do arquivo de áudio.

Na **primeira versão da tradução**, a palavra “*friends*” foi traduzida como “amigo”: “[...] tenho alguns amigos na Associação que resistem a esse movimento” (WILLIAMS, 2012, p. 341). Após a publicação, as atrizes-tradutoras perceberam que provavelmente nesse trecho a personagem fala de “amigas” do conselho, pois, conforme diz a nota de rodapé feita pelo grupo, as pessoas que desejam fazer parte da associação são chamadas de “associadas”, no feminino. Isso as fez pensar que somente mulheres têm cargo na associação.

Além disso, durante a peça são citados alguns nomes de pessoas que fazem parte dessa associação, todos nomes femininos. Mas a dúvida persiste, pois, ainda na rubrica, o grupo descreve que essas “associadas” precisam ter “parentesco de sangue comprovado com homens e/ou mulheres que tenham servido à causa da Confederação ou que tenham prestado auxílio material à causa” (WILLIAMS, 2012, p. 333).

Para produção do espetáculo aqui estudado, as atrizes-tradutoras optaram por utilizar a palavra no gênero feminino. Ainda nesse trecho, vemos outra problemática, porém menos grave. No **texto final publicado**, a palavra “*chapter*”, que havia sido traduzida na **primeira versão da tradução** como “Associação”, é retraduzida como “Conselho”. O termo que é um substantivo simples, muda de gênero e ganha com letra maiúscula, conforme vemos na linha nove, **Quatro 5**.

*

“*The Pink Bedroom*” (O Quarto Rosa) é uma peça repleta dessas “armadilhas” e por isso exigiu do grupo um longo tempo de trabalho. Como mencionado no início do capítulo quatro, já existia uma tradução com alguns desvios de entendimento. Esse fato prejudicava a compreensão da peça pelos atores que, portanto, se equivocavam ao verticalizarem as cenas no palco.

A trama se passa no quarto de um pequeno apartamento de uma personagem intitulada Mulher. A peça inicia com a chegada do seu amante, o Homem, nesse quarto. A narrativa trata basicamente de uma discussão entre os dois, ocasião em que ela cobra o mesmo tratamento e respeito que ele dá à esposa. Mas, na verdade, esse

é só um jogo dela para criar uma situação e mandá-lo embora, pois ela já tem outro jovem amante a esperando de pijama, escondido num outro cômodo.

Num dado momento, quando o Homem está farto de ouvir a Mulher, diz que está cansado e ela replica com ironia perguntando: “*What about me?*” (E eu?), ao que o Homem responde: “*You don’t work from morn till midnight filling defense orders, Mommy*” (WILLIAMS, 2005, p. 107). As atrizes-tradutoras propõe a **primeira versão da tradução** conforme segue: “Você não trabalha desde manhã até meia-noite preenchendo alvarás de defesa, Mamãe” (WILLIAMS, 2011, p. 181), tradução mantida no **texto final publicado**.

Aparentemente não havia nenhum problema na tradução, pois esse seria um significado possível e o mais óbvio para o termo. Mas, durante as pesquisas do grupo – após o lançamento desse primeiro livro traduzido – Augusto Cesar (2017) descobre que na verdade o Homem estava “preenchendo pedidos de armamento” (Ibidem). Tennessee Williams incluiu em diversas peças referências sobre de que forma a indústria bélica interferia na vida dos cidadãos americanos, e essa parece ter sido mais uma forma sutil de fazer essa relação. Porém, ela não foi percebida a tempo pelo grupo, que não pôde deixar claro para o leitor essa simbologia presente no texto do autor. O subtexto dessa personagem, segundo Augusto Cesar (2017), na verdade, seria:

Não me perturba, porque eu fico o dia inteiro preenchendo pedidos de armamento’, ou seja, ‘eu sou uma pessoa que trabalha para a guerra, e você está me perturbando. Eu venho aqui... agora, você é minha amante... você está me perturbando’(Ibidem).

Para Rita Giovanna (2017)³, em outras palavras, o subtexto seria: “Eu trabalho com a guerra e venho aqui em busca de paz e você quer guerra” (informação verbal). Essa foi uma “armadilha” do autor que enganou as atrizes-tradutoras; ao verem “*filling defense*” imediatamente fizeram uma relação com a área de direito, como se a personagem trabalhasse num escritório de advocacia.

³ Cf. GIOVANNA, Rita. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:31:28]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IANaWm>>.

Para Augusto Cesar (2017)⁴, se a atriz-tradutora responsável pela primeira versão da tradução tivesse desconfiado logo no início quando fez a primeira versão, teria pesquisado e visto que na verdade “*defense*” poderia ser o “*Department of Defense*”, o Departamento de Defesa (informação verbal). Conhecido também pelas siglas *DoD*, *USDOD* ou *DOD*, o departamento coordena e supervisiona as agências e fundações do governo americano diretamente ligadas à segurança nacional dos Estados Unidos e às Forças Armadas americanas.

*

Temos outro exemplo em “27 Carros de Algodão”, a personagem Flora diz, “*I lost m’ white—kid—purse. . .*” (WILLIAMS, 1992, p. 11). Segundo Sabrina Lavelle (2017)⁵, por ela ser uma personagem infantilizada, as atrizes-tradutoras pensaram que “*kid purse*” poderia ser de fato uma “bolsa infantil”. Porém, ao entrarem em contato com o Prof. Dr. Johnathan Amacker⁶, o grupo descobre que “*kid purse*” é uma expressão que indica uma bolsa feita de couro de cabra (informação verbal). Apesar dos *brainstormings* acerca dessa terminologia, a imagem do **texto-fonte** não foi resgatada na tradução do **texto final publicado**, que ficou, “Eu perdi minha – bolsa – branca...” (WILLIAMS, 2012, p. 46).

*

O grupo encontrou outra “armadilha” na “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?”. A última fala da peça é da personagem Mrs. Yorke que entra aos gritos em casa reclamando do cigarro de Lily. Momentos antes vemos na peça a personagem Lily quase indo à loucura ao ser atormentada pela voz de sua mãe.

Nesse trecho da peça, o autor pontua em uma rubrica que Lily quase coloca fogo na cama, ao deixar cair sobre a cama o cigarro aceso. Assim, quando chegamos ao final do texto e nos deparamos com a fala de Mrs. Yorke, “*Lily! Lily! The house is*

⁴ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:19:00].

⁵ Cf. LAVELLE, Sabrina. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:30:26]. Tempo aproximado da entrevista: [00:26:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2XxD7cU>>. Por motivos técnicos a entrevista inicia após dois minutos do arquivo de áudio.

⁶ Professor de inglês radicado no Brasil há mais de vinte anos.

simply filled with smoke and ashes!" (WILLIAMS, 2005, p. 54). Temos uma imagem ambígua na palavra "*smoke*" inserida nesse contexto, ela poderia ser a fumaça do cigarro ou a fumaça de coisas queimadas.

Na **primeira versão da tradução**, as atrizes-tradutoras traduziram "*smoke*" por "cigarro". Essa tradução elimina a dubiedade da situação dada pelo autor. A rubrica que precede a fala de Mrs. Yorke alimenta a ideia de uma casa em chamas, pois a personagem está "gritando o mais alto que pode" (WILLIAMS, 2011, p. 128). No **texto-fonte** temos, "[screaming at the top of her voice]" (WILLIAMS, 2005, p. 54). O tom de desespero da personagem permite as duas interpretações, portanto, essa possibilidade não poderia ser eliminada na tradução. Para mantê-la, o grupo usa a tradução literal de "*smoke*", sem desvios de entendimento, como vemos nesta fala, "Lily! Lily! A casa está completamente infestada de fumaça e cinzas!" (WILLIAMS, 2011, p. 128) -- ver linha onze, **Quadro 4**.

5.2.4 Desvios de entendimento nas rubricas descritivas

Desvios de entendimento dessa natureza eram recorrentes especialmente nas rubricas descritivas do autor. Segundo BPR (2017)⁷, Tennessee Williams é conhecido por suas "famosas rubricas" explicativas, que são verdadeiros direcionamentos de um diretor para as cenas. Como exemplo, ele cita a rubrica da peça "27 Carros de Algodão" onde o autor descreve uma casa no Mississípi em minuciosos detalhes, como "a cor da cortina" da janela da casa (informação verbal).

MSB (2011, p. 10) relata que muitas dessas rubricas são descrições simbólicas das personagens e funcionam como uma voz narrativa cujo conteúdo é fundamental para o desenvolvimento do enredo e para a linguagem cênica empregada pelo autor.

*

⁷ Cf. ROSS, Brian Penido. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [01:06:00]. Tempo aproximado da entrevista: [00:03:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2J0xqLr>>.

O desvio na tradução das rubricas poderia descaracterizar esse material simbólico, cuja representação em cena não deve ser menos simbólica. A título de exemplo, MSB (2017)⁸ cita o caso da peça “*The Strangest Kind of Romance*” (A Mais Estranha Forma de Amor) (informação verbal). A peça inicia com uma personagem intitulada Homenzinho se hospedando numa pensão simples em uma pequena cidade industrial do Meio-Oeste dos Estados Unidos. Na pensão ele faz amizade com uma gatinha Nitchivo. A relação entre os dois é algo central na peça, a gata Nitchivo é, inclusive, descrita na relação de personagens. Assim, cada ação entre os dois personagens é importante para a construção da narrativa. O autor inicia a “Cena III” com uma rubrica descrevendo a situação da cena em detalhes, como vemos a seguir:

It is again late at night. The Little Man enters with snow on his turned-up collar and knitted black wool cap.

*He carries the usual little **package of cream** for his friend the cat. Again he follows his nightly routine of lowering the shade on the glare of the plant, **pouring the cream** in the blue soucer, and the sighing relaxation on the bed” (WILLIAMS, 1992, p. 146, grifo nosso).*

MSB (2017)⁹ destaca que nessa rubrica o autor descreve o Homenzinho trazendo um alimento para Nitchivo e a servindo com esse alimento (informação verbal). O alimento em inglês seria um “*cream*”, um subproduto do “*buttermilk*” (MENDELSON apud ANDERSON, 2012). Segundo MSB (2017)¹⁰, a tradução do que seria esse alimento é importante porque o alimento “pode” aparecer na cena ao ser verticalizada para o palco, dependendo da encenação realizada (informação verbal). O grupo traduziu esse alimento como sendo “leite” (WILLIAMS, 2012, p. 236), pois a forma como o autor descreve a cena parece que ele está servindo um leite para a gata. Mas, para MSB (2017) o “*cream*” americano não é “*milk*” e, assim, não poderia ser traduzido por leite (Ibidem).

MSB está correta, há uma referência socioeconômica importante por trás da utilização de “*cream*” e não de “*milk*” para a personagem alimentar sua gata. O

⁸ Cf. BETTI, Maria Silvia. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [01:46:23]. Tempo aproximado da entrevista: [01:20:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IZi5L8>>.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

“*cream*” é feito basicamente com a gordura do leite. Existem diferentes “texturas” desse creme, que variam de acordo com a intensidade que ele é batido e da quantidade de gordura que é utilizada no processo: *Heavy whipping cream*, *Light cream*, *Clotted/Devonshire cream* (KLATELL, 2012). Mas a informação mais importante, que talvez tivesse feito o grupo repensar sua escolha de tradução, é o fato de que entre o século XIX e a metade do século XX somente quem consumia esse tipo de “*cream*” nos Estados Unidos e na Inglaterra eram os fazendeiros mais pobres e os escravos, que precisavam da maior quantidade de calorias que pudessem conseguir para suportarem o inverno. As pessoas com melhores condições usavam esse produto para alimentar os animais da fazenda (ANDERSON, 2012).

Essa pequena informação revela a condição econômica da personagem e, portanto, de alguma forma ela poderia ser revelada na tradução. Talvez a solução seria uma nota de rodapé explicativa, pois com isso o leitor/artista que fosse encenar a peça poderia fazer uma escolha condizente com seu foco na transposição para o palco. “A matéria ficcional de Tennessee provém o lado mais sombrio e aversivo do *establishment* capitalista norte-americano” (BETTI, 2012, p. 21), assim, é importante que as referências a esse *establishment* sejam caracterizadas na tradução de sua obra.

*

Em “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?”, as rubricas, descritas na próxima linha do **Quadro 4**, foram um desafio para as atrizes-tradutoras que encontraram algumas boas soluções para a descrição minuciosa da caracterização das personagens e da cenografia.

Como exemplo de uma tradução assertiva, temos o caso da descrição dos elementos que compõem um aquário descrito pelo autor, “*forests of floating green weeds*”, cuja **primeira versão da tradução** de “*green weeds*” foi “alga”. Apesar de MSB ter sugerido a mudança da expressão para “ervas”, durante as discussões do grupo foi verificado que normalmente dentro de um aquário são colocadas algas aquáticas, pois elas são próprias desse ambiente. Com isso **o texto final publicado** ficou “florestas de algas flutuantes”.

Ainda nessa página, temos uma rubrica anterior que descreve a cena da peça, nela houve a necessidade da correção de alguns desvios de entendimento que mudariam todo o sentido do texto, caso não tivessem sido revisados por MSB e retrabalhados durante as discussões do grupo.

A primeira **revisão** feita foi a da palavra “*west*” que havia sido traduzida para “leste” na **primeira versão da tradução**. As características da região “oeste” na cidade de Saint Louis, Missouri, onde se passa a peça, são importantes para o entendimento da classe social das personagens.

Entre os anos de 1934 e 1935, num esforço de estabilizar o valor das terras após o período de depressão, o lado oeste da cidade foi transformado num centro de negócios (*business center*); a obra do *Memorial Plaza* foi finalizada e construíram na cidade o *Jefferson National Expansion Memorial*. O intuito era chamar a atenção para a região que margeava o rio à oeste da cidade (HYATT et al., [201-]). Essa região representava a modernidade. O autor inicia o texto descrevendo a cenografia como sendo “*A fashionable apartment in the west end of Saint Louis*”, conforme veremos a seguir no **Quadro 4**.

Na mesma rubrica há uma descrição da personagem Mrs. Yorke, onde encontramos o fragmento a seguir que descreve uma ação da personagem, “*Her pendulous bosom heaves*”, e foi traduzido pelas atrizes-tradutoras por “Ajeita os seios caídos”.

A primeira tradução possível para o verbo “*to heave*” poderia realmente ser algo que desse a ideia de “elevar”, porém, segundo Augusto Cesar (2017)¹¹, Tennessee Williams é um autor de quem deve se desconfiar sempre – muitas vezes ele não usa a palavra com seu significado mais óbvio. Justamente nesse trecho o autor usa outra acepção da palavra, algo que remete a um suspiro com esforço, “[...] *difficult expiration and heaving of the flanks*”, dessa forma, seu busto estaria se movimentando com a respiração.

¹¹ Cf. nota 2 deste capítulo.

Na **revisão** a solução apresentada por MSB foi “Seu busto caído arfa”. O verbo “arfar”¹² nessa construção indica uma respiração num ritmo fora do normal, com esforço, o que garante uma aproximação da imagem criada pelo autor. Essa sugestão de tradução foi mantida até a versão do **texto final publicado**, conforme veremos na próxima linha do quadro.

Na rubrica seguinte, o autor descreve a posição de Lily na cena: “She *sits smoking in the sunroom*”. Na **primeira versão da tradução**, as atrizes-tradutoras propuseram “Continua fumando na varanda”. Nesse caso, elas tiraram o verbo “*to sit*” presente no **texto-fonte** e colocaram o verbo “continuar” no tempo presente.

A ideia de resgatar a imagem da personagem já estar presente no “*sunroom*” e nele “continuar” vem das informações contidas na sequência desse fragmento nessa mesma rubrica, como pode ser visto na próxima linha do **Quadro 4**. No entanto, a retirada do verbo da frase anula uma outra imagem que indica como a personagem está fumando no local indicado (sentada).

Na **revisão**, MSB propõe outra tradução: “Ela está sentada fumando no *solarium*.” Há um resgate da configuração da cena, do posicionamento do corpo da personagem enquanto fuma. Além disso, há um resgate de como é o local que ela está fumando. Na **primeira versão da tradução**, as atrizes-tradutoras indicam que seria uma “varanda” proporcionando uma ambientação um pouco diferente de “*solarium*”, que de fato é um lugar para se tomar sol¹³.

*

As “armadilhas” do autor exigiram que o grupo alterasse significativamente as primeiras de (re)traduções propostas. Nem sempre havia uma falta de entendimento do significado da palavra ou fragmento, muitas vezes era feito um trabalho de afinação

¹² O significado aqui exposto foi retirado do dicionário online “*The Free Dictionary*”. Disponível em: <<https://www.thefreedictionary.com/heaves>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

¹³ Significado da palavra segundo o dicionário online “Aulete”: “Solárium: ver solário, sm. 1. Lugar próprio para banhos de sol com fins terapêuticos ou estéticos; 3. Terraço em casas e prédios reservado aos banhos de sol. [F.: Do lat. solarium,ii]”. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/sol%C3%A1rio>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

em cima das propostas sugeridas na **primeira versão da tradução**, pois, às vezes, os atores-tradutores propunham (re)criações que não representavam da melhor forma o **texto-fonte**, como visto no exemplo anterior. Outros exemplos dessa evolução da tradução nas rubricas podem ser vistos no **Quadro 4** linhas: seis, nove, dez e onze.

Por vezes, a articulação do tempo verbal na frase era lapidada para se chegar a uma tradução final que não tivesse desvios de entendimento. Na próxima linha do **Quadro 4**, no início da primeira rubrica, vemos outro exemplo do trabalho feito com a estrutura da frase articulando o verbo. Temos aqui a inclusão de um verbo de ligação na **primeira versão da tradução**. Na frase “Mrs. Yorke stands before a long oval mirror in the living room.” o verbo “stand” foi apoiado pelo verbo de ligação “está” e traduzido por “parada” na **primeira versão da tradução**, “Mrs. Yorke está na sala de estar parada em pé na frente de um grande espelho oval”. Na **revisão**, o verbo de ligação foi mantido, mas “stands” foi alterado para “em pé”: “Mrs. Yorke está em pé diante de um longo espelho oval na sala de estar”.

Após as leituras dramáticas, ETA percebeu que o verbo de ligação foi incluído sem necessidade, assim, após um *brainstorming* o grupo chegou ao seguinte **texto final publicado**, “Mrs. Yorke em pé diante de um grande espelho oval na sala de estar”. A frase isolada pode gerar um estranhamento ao leitor, mas dentro da rubrica percebemos que ela completa de forma clara a descrição da cena.

Em alguns casos, a mudança do tempo verbal ou do verbo em si, para outro com mesmo sentido, era sugerida logo na **primeira versão da tradução** pelos atores-tradutores. Cada mudança era analisada caso a caso na **revisão**. Após as discussões e leituras dramáticas o grupo analisava se essa mudança seria inserida ou não no **texto final publicado**. Para a decisão final sobre como ficaria a estrutura da frase foi considerado, entre outros aspectos:

- o entendimento do texto;
- o resgate do conteúdo do **texto-fonte**;

- a linguagem empregada em todo o trecho onde a frase está inserida.

E, nas frases de diálogos, também era considerado:

- o linguajar de cada personagem durante todo o percurso da trama.

A título de exemplo desse último item, temos uma fala de Mrs. Yorke para filha. Ela critica o fato de Lily fumar muitos cigarros, “*it’s making you dull*”. O tempo verbal no gerúndio foi mantido na **primeira versão da tradução** das atrizes-tradutoras e na **revisão**: “isso está te deixando apática”, porém o diretor optou por deixar o discurso mais direto e imperativo colocando o verbo no presente, assim, o **texto final publicado** ficou: “isso te deixa apática”. Na próxima linha do **Quadro 4** vemos a fala completa.

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
2	<p>(p. 47)</p> <p><i>Scene: A fashionable apartment in <u>the west end</u> of Saint Louis. Mrs. Yorke stands before a long oval mirror in the living room. Her every movement is replete with the rather gruesome vanity of stout middle age. She pats her marcelled hair and preens herself fatuously this way and that. Her pendulous bosom heaves. Her hands flutter about like puffy white pigeons and her heavy bracelets and ear-pendants jangle like the harness of trotting pony.</i></p>	<p>Cenário:</p> <p><i>Um apartamento moderno no <u>extremo leste</u> da cidade de Saint Louis. Mrs. Yorke está na sala de estar parada em pé na frente de um grande espelho oval. Seus movimentos demonstram uma grotesca vaidade de uma mulher corpulenta de meia idade. Ela arruma os cabelos que foram ondulados artificialmente e sente-se envaidecida. Ajeita os seios caídos. Suas mãos tremem como pombos brancos esbaforidos. Os braceletes pesados e brincos enormes fazem o barulho do trote de um pônei.</i></p>	<p>Cenário:</p> <p><i>Um apartamento moderno no <u>extremo oeste</u> da cidade de Saint Louis. Mrs. Yorke está em pé diante de um longo espelho oval na sala de estar. Cada movimento seu está impregnado da vaidade bastante repulsivo que caracteriza a robustez de meia idade. Ela ajeita o cabelo artificialmente ondulado mostrando uma satisfação pretenciosa. Seu busto caído arfa. Suas mãos fazem movimentos rápidos como se fossem grandes pombos brancos, e seus pesados braceletes e brincos com pingentes fazem o barulho dos arreios de um pônei que trota.</i></p>	<p>(p.119)</p> <p>CENÁRIO</p> <p><i>Um apartamento moderno no <u>extremo oeste</u> da cidade de Saint Louis. Mrs. Yorke em pé diante de um grande espelho oval na sala de estar. Cada movimento seu é pleno de vaidade um tanto insuportável de uma matrona corpulenta. Ela ajeita o cabelo ondulado artificialmente mostrando uma satisfação pretenciosa. Seu busto caído arfa. Suas mãos se agitam como pombos brancos esbaforidos. Os braceletes pesados e os brincos enormes fazem o barulho do trote de um pônei.</i></p>	<p>Na montagem produzida pelas atrizes-tradutoras Gisele Freire e Rita Giovana estão sendo mantidas as instruções das rubricas e das falas da mesma forma que consta no texto final publicado. Essas falas foram testadas na boca da atriz Rita Giovana durante todo o processo de tradução, haja vista ela não somente ter traduzido a peça, como também ter trabalhado “no palco” algumas cenas durante os encontros do Grupo de Estudos -- no período em que o grupo estudava o autor Tennessee Williams.</p>

	<p>MRS. YORKE: They set the waves too close last time, don't you think?</p> <p><i>[Lily says nothing. <u>She sits smoking in the sunroom.</u> She looks slightly dazed. <u>Her eyes stare vacantly into the brackish aquarium where tiny fish like animated bits of coral and mother-of-pearl eddy ceaselessly through their rock castles and forests of floating green weeds.</u>]</i></p> <p>MRS. YORKE <i>[lifting her voice and turning her eyes]</i>: I said they set the waves too close last time, don't you think?</p> <p><i>[Lily stirs slightly on the wicker settee and exudes another transparent grey cone from her pursed lips. She seems neither to see nor hear her mother.]</i></p>	<p>Mrs. Yorke: Eles exageraram no permanente da última vez, você não acha?</p> <p><i>(Lily não diz nada. <u>Continua fumando na varanda.</u> Ela parece ligeiramente entorpecida. <u>Olha fixamente para o aquário turvo onde um peixinho, que parece um pedacinho vivo de coral e madrepérola, gira incessantemente em torno do seu castelo de pedra e florestas de alga flutuante.</u>)</i></p> <p>Mrs. Yorke: (vira e fala alto) EU DISSE QUE ELES EXAGERARAM NO PERMATENTE DA ÚLTIMA VEZ, VOCÊ NÃO ACHA?</p> <p><i>(Lily se mexe lentamente sofa de vime ("namoradeira") e solta anéis de fumaça de seus lábios franzidos. Ela parece não dar ouvidos a mãe.)</i></p>	<p>Mrs. Yorke: Eles exageraram na minha permanente da última vez, não acha?</p> <p><i>(Lily não diz nada. <u>Ela está sentada fumando no solarium.</u> Ela e ligeiramente entorpecida. <u>Seus olhos fixam vagamente um aquário turvo onde minúsculos peixes, como pedaços vivos de coral e madrepérola, circulam interminavelmente através de seu castelo de pedra e de florestas de ervas flutuante.</u>)</i></p> <p>Mrs. Yorke: (vira e fala alto) Eu disse eles exageraram na minha permanente da última vez, não acha?</p> <p><i>(Lily mexe-se levemente no canapé de vime, e numa baforada, outro cone cinzento de fumaça transparente emana de seus lábios franzidos. Ela parece não dar ouvidos a mãe.)</i></p>	<p>MRS. YORKE: Eles exageraram no permanente da última vez, não acha?</p> <p><i>(Lily não diz nada. <u>Continua fumando no solarium.</u> Ela parece ligeiramente entorpecida. <u>Seus olhos fixam vagamente um aquário turvo onde peixinhos, como pedaços vivos de coral e madrepérola, circulam interminavelmente através do seu castelo de pedra e florestas de algas flutuantes.</u>)</i></p> <p>MRS. YORKE (vira e fala alto): Eu disse que eles exageraram no permanente da última vez, você não acha?</p> <p><i>(Lily mexe-se levemente no canapé de vime e expele outro anel transparente cinzento de seus lábios franzidos. Ela parece não ouvir a mãe.)</i></p>	
--	--	--	---	--	--

	MRS. YORKE [<i>glaring</i>]: Why do you smoke so much, Lily? <u>It's making you dull!</u>	Mrs. Yorke: (<i>encarando</i>) Porque você fuma tanto, Lily? <u>Isso te deixando apática</u>	Mrs. Yorke: (<i>encarando</i>) Porque você fuma tanto, Lily? <u>Isso está te deixando apática.</u>	MRS. YORKE (<i>encarando</i>): Porque você fuma tanto, Lily? <u>Isso te deixa apática.</u>	
--	---	---	---	--	--

continua

5.2.5 As rubricas que precedem falas

Na próxima linha do quadro, observamos pequenas rubricas que antecedem as falas das personagens. Esse tipo de direcionamento é bem comum nas peças de Tennessee Williams. O autor indica exatamente como ele imagina que seja fisicamente, ou emocionalmente, a reação de dada personagem à fala do seu interlocutor. As descrições desses estados e/ou ações eram dadas pelo uso de muitos adjetivos e advérbios e, às vezes, expressões formadas por verbos.

A organização dessas falas exigiu do grupo algumas revisões. Nos seguintes fragmentos das rubricas que precedem algumas das falas de Lily, podemos ver a evolução desses ajustes, “*her eyes taking color*”; a **primeira versão da tradução** propõe, “seus olhos reanimam”, essa sugestão foi mantida na **revisão**, porém alterada por ETA após as discussões. No **texto final publicado**, ele manteve a expressão tal como no texto-fonte, porém o verbo “*take*” foi traduzido para “ganhar” para que a expressão fosse reproduzida como é dita no vernáculo da língua portuguesa no Brasil: “seus olhos ganham cor”.

Os advérbios eram motivo de muitas discussões e diversas alterações. Quando apareciam na fala de uma personagem eram transformados em adjetivos para se evitar anglicismos, mas nas rubricas, muitas vezes, eram mantidos, como no caso de “*laughing sharply*”. Na **primeira versão da tradução** foi proposto, “solta uma gargalha rispidamente\provocante”, na **revisão** optou-se por manter “rispidamente” e manter o gerúndio do verbo que antecede o advérbio: “rindo rispidamente”, proposta mantida no **texto final publicado**, garantido maior fidelidade ao **texto-fonte**.

Na rubrica seguinte, “*Bitterly*” foi traduzido primeiramente por “com amargura”; a sugestão foi mantida na **revisão**, mas transformada em um adjetivo por ETA, “amarga”, para preservar a fluência do vernáculo no Brasil. Outros exemplos da evolução dessas traduções podem ser vistos nas rubricas de Mrs. Yorke ainda na próxima linha do **Quadro 4**.

Como mencionado no capítulo quatro, o estilo pessoal de cada ator-tradutor interferiu muito na primeira versão traduzida das peças. Para MSB (2017)¹⁴, essa interferência tinha muito efeito nas rubricas. Alguns tradutores mais despojados empregavam esse estilo de ser nas rubricas e deixavam o texto muito coloquial, como é o caso de uma das rubricas de “Mister Paradise” traduzida por Kadi Moreno: “[...] Ela finge que não percebe a bagunça dos aposentos de Mr. Paradise” (WILLIAMS, p. 90, 2011). No **texto-fonte**, “[...] *She pretends not to notice the intense disorder of Mr. Paradise’s quarters.*” (WILLIAMS, 2005, p. 19). Para MSB (2017), a tradução mais apropriada para “*intense disorder*” seria a palavra “desordem” e não “bagunça”.

Ao longo do processo tradutório todos as rubricas foram alinhadas mantendo um padrão que contava com o vocábulo menos informal sugerido por MSB.

5.2.6 Simbolismo social nas falas das personagens

A importância que Tennessee Williams dava às representações de diversos contextos sociais dentro de suas peças pode ser observada de várias formas dentro da narrativa do autor. Em “Por Que Você Fuma Tanto, Lily”, o papel social de Mrs. Yorke na sociedade representa, segundo Luis Márcio Arnaut:

[...] claramente a sociedade sob o vulto heteronormativo do Ato de Comstock e do Código Hays, reprimindo a filha, impondo-lhe a condição tradicional de obediência, delicadeza, conformismo e objeto social, para exercer o papel de mãe e esposa dedicada. [...] Em uma época pós-depressão econômica e com a ausência de um homem para dirigir os negócios, Sra. Yorke era obrigada pelas circunstâncias a querer reviver o mito da *Southern Belle*, impondo à filha a salvação da família, casando-se com um homem rico (2017).

Por sua vez, Lily representa o conflito da mulher no início do século XX, sua busca por fugir dos padrões impostos a elas até então. A mulher que lê, escreve, tem opinião, articula seus pensamentos e trabalha; aquela que pode e quer agir socialmente igual ao homem. A figura andrógena descrita por Tennessee Williams coloca Lily exatamente no centro desse conflito.

O autor insere nos primeiros diálogos o elemento central que representa essa quebra do *status quo* da mulher na sociedade: o cigarro. Ele é um elemento simbólico

¹⁴ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:20:40].

que colabora para o surgimento dessa nova mulher. Obviamente essa simbologia pertence àquela época, pois hoje o cigarro tem uma imagem totalmente negativa em qualquer sociedade. Ele representa algo que adoece as pessoas, ele é proibido em locais fechados e quem fuma normalmente é mal visto pelos não fumantes. A plateia de hoje se identificaria com esse símbolo se ele fosse transposto para um outro contexto, por exemplo: o de um jovem rebelde que, para afrontar os pais, fuma cigarros mesmo sabendo que faz mal à saúde.

Após a crítica incisiva de sua mãe, mencionada na linha anterior, número dois do **Quadro 4**, Lily pergunta o que mais ela poderia fazer (se não fumar): “*Good heavens, mother! What else can I do?*” (próxima linha do **Quadro 4**). Para Lily essa é a única coisa possível de ser feita, dentro do que é permitido socialmente.

Naquela época, a indústria do cigarro passava a adotar uma estratégia de marketing que conectava “o consumo do cigarro com a ideia de desafiar o poder masculino” (TOLEDO, 2017, p. 53). Dessa forma, o cigarro seria o pênis que Lily podia comprar, sua força masculina. Lily não verbaliza isso, não enfrenta a mãe, só pede que ela compreenda sua condição.

Na **primeira versão da tradução**, as atrizes-tradutoras encontraram palavras bem adequadas para expressar essa alma em angústia: “Puxa vida, mãe. O que mais eu posso fazer?”. Essa tradução foi mantida no **texto final publicado**. A interjeição “puxa vida” é usada coloquialmente no Brasil já há muitas gerações para demonstrar insatisfação. E sua prosódia semântica é menos agressiva do que, por exemplo, “que saco”.

O contra-ataque de Mrs. Yorke à ousadia da filha teve que ser mais trabalhado durante o processo de tradução. Nesse processo buscou-se resgatar a formalidade mencionada anteriormente garantindo uma fala imperativa e irônica: A **primeira versão da tradução** da frase “*You could take up knitting*” ficou, “Você poderia começar pelo tricô”. Numa tentativa aparente de formalizar ainda mais o discurso de Mrs. Yorke, na **revisão** foi proposto: “Você poderia começar a *praticar tricô*”. Todavia, após as leituras dramáticas o grupo optou por manter no **texto final publicado** a primeira sugestão das atrizes-tradutoras, pois percebeu que ela expressava todas as

nuances da fala. Apesar de Mrs. Yorke estar dando uma sugestão sobre o que a filha deveria fazer – marcada pelo uso do subjuntivo – ela na verdade enfatiza que a filha deve fazer algo feminino. Ademais, o verbo utilizado com mais frequência para indicar o ato de tricotar é o “fazer” e não “praticar”.

Na tradução final a personagem fala mais diretamente o que ela deve fazer: “o tricô”, sem verbos no meio para alongar a fala, sem rodeios. Vemos na próxima linha do **Quadro 4** o diálogo sendo ajustado até caber na boca do ator sem perder o significado do **texto-fonte**.

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
3	<p>(p. 47-48)</p> <p>LILY [<i>her eyes taking color, a brilliant, tortured green</i>]: Good heavens, mother! What else can I do?</p> <p>MRS. YORKE [<i>fretfully primping</i>]: There's plenty of useful things for a young girl to do. <i>You could take up knitting.</i> It's gotten frightfully smart. <i>All of this year's girls were knitting at Susan Holt's tea. They sat all around the floor with their knitting bags and their needles, and it looked too cunning for words!</i></p>	<p>Lily (<i>seus olhos reanimam e brilham num tom verde atormentado</i>): Puxa vida <u>mãe</u>, Mãe. O que mais eu posso fazer?</p> <p>Mrs. Yorke (<i>empertigando-se com irritação</i>): Há milhares de coisas úteis para uma moça fazer. <u>Você poderia começar pelo tricô.</u> Não há nada mais chique. <u>Todas as debutantes deste ano faziam tricô no chá de Susan Holt. Elas sentavam em roda no chão suas sacolas e agulhas de tricô\sacolas de novelos e agulhas; é impossível descrever tanta destreza.</u></p>	<p>Lily (<i>seus olhos reanimam e brilham num tom verde atormentado</i>): Puxa vida <u>mãe</u>, Mãe. O que mais eu posso fazer?</p> <p>Mrs. Yorke (<i>empertigando-se com irritação</i>): Há milhares de coisas úteis para uma moça fazer. <u>Você poderia começar a praticar tricô.</u> Não há nada mais chique. <u>Todas as meninas debutantes deste ano estavam fazendo tricô no chá de Susan Holt.</u> Elas sentavam em roda no chão suas sacolas e agulhas de tricô\sacolas de novelos e agulhas; <u>parecia habilidoso demais para descrever com palavras.</u></p>	<p>(p.120)</p> <p>LILY (<i>seus olhos ganham cor, um brilhante verde atormentado</i>): Puxa vida, <u>mãe</u>. O que mais eu posso fazer?</p> <p>MRS. YORKE (<i>empeteca-se nervosamente</i>): Há muitas coisas úteis para uma moça fazer. <u>Você poderia começar pelo tricô.</u> É o que há de mais chique. <u>Todas as debutantes deste ano faziam tricô no chá de Susan Holt. Sentavam no chão em roda com suas bolsas e agulhas de tricô; é impossível descrever tanta destreza.</u></p>	

<p>LILY [<i>laughing sharply</i>]: I'm not one of <u>this year's girls</u>. <u>With a couple of knitting needles and a woolen bag on my knees I'd make a perfect picture of the resigned spinster!</u></p> <p>MRS. YORKE [<i>bristling</i>]: Listen here, young lady, you've got to snap out of that old-maid complex! You've only been out five years. That isn't forever. <u>Of course I'd always wished...</u></p> <p>LILY [<i>closing her tortured eyes and inhaling deeply from the cigarette</i>]: I know, mother! You wished me to get married my first year out. You wished me to get married my second year out. My third and fourth years out you <u>wished</u> me to get married...</p>	<p>Lily (<i>solta uma gargalha ríspidamente</i>)\bprovocante): Eu não sou uma “<u>dessas debutantes</u>”. Com um par de agulhas de tricô e uma sacola de novelos de lã no colo eu serei a perfeita imagem\bprópria imagem de uma\da solteirona resignada.</p> <p>Mrs. Yorke (na defensiva): Escuta aqui, mocinha, você tem que se livrar desse seu complexo de velha solteirona! Você só ficou fora de casa cinco anos. Não foi uma eternidade. <u>É claro que eu sempre quis...</u></p> <p>Lily (<i>fechando seus olhos atormentados e tragando profundamente o cigarro</i>): Eu sei, mãe! Você queria que eu me casasse no meu primeiro ano fora de casa. Você queria que eu me casasse no meu segundo ano fora de casa. No meu terceiro e quarto ano fora de</p>	<p>Lily (<i>rindo ríspidamente</i>): Eu não sou uma “<u>uma das meninas deste ano</u>”. Com algumas agulhas de tricô e uma sacola de lã nos joelhos/ no colo eu seria um retrato perfeito da solteirona resignada.</p> <p>Mrs. Yorke (Ríspidamente e na defensiva): Escuta aqui, mocinha, você tem que se livrar desse seu complexo de velha solteirona! Você só ficou fora de casa cinco anos. Não foi uma eternidade. É claro que eu sempre quis...</p> <p>Lily (<i>fechando seus olhos atormentados e tragando profundamente o cigarro</i>): Eu sei, mãe! Você queria que eu me casasse no meu primeiro ano fora de casa. Você queria que eu me casasse no meu segundo ano fora de casa. No meu terceiro e quarto ano fora de</p>	<p>LILY (<i>rindo ríspidamente</i>): Não sou uma <u>dessas debutantes</u>. Com um par de agulhas de tricô e uma bolsa de lã no colo eu seria a imagem perfeita da solteirona resignada.</p> <p>MRS. YORKE (<i>defensivamente</i>): Escute aqui, mocinha, você tem que se livrar desse seu complexo de velha solteirona! Você só ficou fora cinco anos. Não é uma eternidade. <u>É claro que eu sempre desejei...</u></p> <p>LILY (<i>fechando os olhos atormentados e tragando profundamente o cigarro</i>): Eu sei, mãe! Você desejava que eu tivesse me casado no meu primeiro ano fora. Você desejava que eu tivesse me casado no meu segundo ano fora. No terceiro e no quarto ano fora você <u>desejava</u> que eu tivesse me casado.</p>	
--	--	--	--	--

	<p>MRS. YORKE [<i>applying rouge</i>]: Sure I wished you to get married! What mother doesn't wish your daughter to get married? What else is there for you to do? The way things are <u>now</u>...</p> <p>LILY [<i>bitterly</i>]: I know, I know! <u>Our money's all gone!</u></p>	<p>casa você também <u>queria</u> que eu me casasse...</p> <p>Mrs.Yorke (<i>passando ruge</i>): É claro que eu queria que você se casasse! Qual mãe não quer que sua filha se case? O que mais você pode fazer? Do jeito que as coisas andam hoje <u>em dia</u>...</p> <p>Lily (<i>com amargura</i>): Eu sei! Eu sei! <u>Todo o nosso dinheiro acabou!</u></p>	<p>casa você também <u>queria</u> que eu me casasse...</p> <p>Mrs.Yorke (<i>passando ruge</i>): É claro que eu queria que você se casasse! Qual mãe não quer que sua filha se case? O que mais você pode fazer? Do jeito que as coisas andam andam hoje <u>em dia</u>...</p> <p>Lily (<i>com amargura</i>): Eu sei! Eu sei! <u>Nosso dinheiro todo acabou/se foi!</u></p>	<p>MRS. YORKE (<i>passando ruge</i>): É claro que eu desejava que você tivesse se casado! Qual mãe não deseja que sua filha se case? O que mais você pode fazer? Do jeito que as coisas andam hoje <u>em dia</u>...</p> <p>LILY (<i>amarga</i>): Eu sei! Eu sei! <u>Todo nosso dinheiro acabou!</u></p>	
--	--	--	---	---	--

continua

5.2.7 A busca pelo melhor sinônimo

Tennessee Williams fez uso de uma variedade de léxicos para descrever no papel a alma de suas personagens. Para BPR (2017)¹⁵, o universo simbólico descrito pelo autor foi engendrado textualmente de tal forma que o grupo Tapa se sentia diante de verdadeiras poesias a serem levadas ao palco (informação verbal).

A maior dificuldade do grupo era realmente encontrar a melhor palavra, termo ou expressão que correspondesse ao lirismo do autor. Segundo Augusto Cesar (2017)¹⁶, na tradução literária a busca pelo sinônimo mais adequado não significa jamais “trocar seis por meia dúzia” (informação verbal), na dramaturgia de Tennessee Williams menos ainda.

O processo em grupo realizado pelo Tapa exigiu de cada ator-tradutor uma postura de renúncia às escolhas pessoais para dar voz à essência desses textos na boca do ator. Durante as leituras dramáticas, normalmente feitas com atores e atrizes com a tessitura das personagens centrais de cada peça, era possível identificar de fato se dada escolha de tradução tomava forma humana e fluía com a musicalidade própria da língua portuguesa sem descartar o sentido do texto-fonte.

A título de exemplo, temos a peça em um ato “*This Property Is Condemned*” (Esta Propriedade Está Condenada), nela o desafio foi traduzir uma palavra inventada pelo autor.

A peça tem apenas dois personagens, Tom, um jovem de 16 anos e Willie, uma garota de 13 anos que vive numa condição de abandono familiar (BETTI, 2012, p. 21). Desde a morte de sua irmã mais velha, ela vive sozinha escondida em uma casa estruturalmente condenada, localizada na beira dos trilhos de uma estação de trem. A irmã de Willie tinha 16 anos e costumava dormir com os homens que por ali passavam para conseguir o sustento para as duas.

¹⁵ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:11:00].

¹⁶ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:08:00].

Durante a peça, Willie conta sua triste história de vida para Tom; em dado momento Tom pergunta por que a garota está ali com ele e não na escola, ao que Willie responde: “*I quitted. Two years ago this winter*”. A palavra “*quitted*” (WILLIAMS, 1953, p. 199) não existe no inglês. Provavelmente ela vem do verbo “to quit”, e nesse caso teria a ver com “abandonei” (os estudos). A forma do verbo no pretérito perfeito (*past simple*) pode ser “*quit*” ou “*quitted*”, este último considerado arcaico. A forma “*Quitted*”¹⁷ é desvio proposital feito pelo autor presumidamente a partir do verbo “*quitted*”.

O subtexto desse desvio de linguagem na fala da personagem demonstra a consequência do abandono familiar. Temos uma criança de treze anos que não sabe falar corretamente sua língua materna. Na busca pela melhor transposição de toda essa simbologia, pelo resgate desse jogo de palavras, o grupo chegou a seguinte tradução “Disformei. Faz dois anos neste inverno” (WILLIAMS, 2012, p. 307). Segundo BPR (2017)¹⁸, a escolha está relacionada a atitude de um estudante que resolve não completar sua formação escolar (informação verbal). O alomorfe “des” é um prefixo vernáculo muito comum em português e indica uma negação lexical (HERNANDES, 2001). O verbo “formar” não possui essa construção lexical, mesmo quando se refere a “concluir curso, faculdade etc.” (GEIGER et al, [20--]), no entanto o leitor ao ouvir “disforme” no contexto escolar, como é o caso, cria um imaginário de alguém que não se formará nos estudos, ou seja, abandonou a escola. Com essa solução encontrada pelo grupo se mantém o estranhamento sonoro da palavra resgatando sua simbologia.

*

Por vezes, mesmo quando existia somente uma sugestão de tradução para uma palavra ou fragmento de texto, o grupo esmiuçava ao máximo as possibilidades de tradução quando percebia um estranhamento ao ouvir o

¹⁷ Significado: “‘Quit’ in British English is 16 times more frequent than ‘quitted,’ which has near zero occurrence in American and Australian English.” Fonte: PETERS, Pam, **The Cambridge Guide to English Usage**, Cambridge University Press, 2004, p. 453.

¹⁸ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:01:00].

texto sendo dito durante as leituras dramáticas. Esse trecho era, portanto, discutido exaustivamente.

Veremos na próxima linha do **Quadro 4** três fragmentos cujas sugestões de tradução foram longamente discutidas. Diversos *brainstormings* foram feitos até que uma das traduções sugeridas inicialmente foi acatada e mantida no texto **final publicado** – com pequenas modificações para que a frase coubesse na boca das atrizes.

No primeiro exemplo temos a resposta de Lily satirizando a imagem dos rapazes que sua mãe costuma apresentar para ela “*the right people*” (WILLIAMS, 2005, p. 48-49), (“as pessoas certas”). Lily diz, “*You mean the pink-faced dandies!*”. A frase é dita em tom de deboche e na **primeira versão da tradução** há um resgate desse tom, por meio de uma sugestão para a tradução do termo “*pink-faced dandies*”¹⁹, “Você quer dizer aqueles almofadinhas cheios de espinha!”. Na **revisão** há uma nova sugestão de tradução para o termo: “A senhora quer dizer todos aqueles almofadinhas de carinha rosada?”; ela segue acompanhada de uma nota de rodapé com um explicação para “*dandies*”, conforme pode ser vista na nota de rodapé N.C. (nota da consultora) da próxima linha do quadro.

O **texto-fonte** parece ser resgatado nas duas traduções, mas a fala parecia não caber perfeitamente na boca da atriz. Esse fragmento foi, portanto, revisto diversas vezes e, por fim, o diretor sugeriu traduzir a frase como segue: “Quer dizer aqueles galãzinhos cor-de-rosa!”. No **texto final publicado** o significado de “*pink-face*” pode ser resgatado de forma mais direta usando somente a palavra “cor-de-rosa”. A frase ficou mais curta, dando dinamismo à fala da personagem.

Na última coluna da próxima linha do **Quadro 4** é possível vermos a escolha de tradução das atrizes-tradutores Gisele Freire e Rita Giovanna para

¹⁹ Significado de “*Pink-faced*” retirado do dicionário “Lexico-Oxford”: “[...] (ADJ.) Having a pink face, especially from blushing; (figurative) young, inexperienced, naive. (Origin Early 19th century; earliest use found in Jane Austen (1775–1817), novelist.)”. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/pink-faced>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

sua produção da peça. Com o público-alvo já definido, elas utilizaram o foco de tradução “Meta: precisa”, como mencionado anteriormente.

Em outro fragmento na mesma fala, Lily diz: “*I stepped on their toes just to hear how they’d squeal!*”. A **primeira versão da tradução** sugere, “Eu pisava nos pés deles só pra ouvir eles gritarem”. Na **revisão** “toes” foi alterado para “nos dedos dos pés” propondo uma fidelidade maior ao **texto-fonte**. Depois de algumas leituras dramáticas, ETA decidiu esmiuçar outros significados para o verbo “*squeal*” e percebeu que outra opção de significado seria “guinchar” (ruído alto também emitido pelos porcos), o que reitera a fala sarcástica da personagem ao julgar os “*eligible young men*” (WILLIAMS, 2005, p. 48-49), “os bons partidos”, sugeridos por sua mãe, Mrs. Yorke. No **texto final publicado**, essa frase se torna um complemento ao sarcasmo da frase anterior: “Eu pisava nos dedos deles só para ouvi-los guinchar”. O trecho completo pode ser visto na próxima linha do **Quadro 4**.

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
4	<p>(p. 48-49)</p> <p>MRS. YORKE [<i>working powder-puff angrily</i>]: All gone is right! We're at our rope's end!</p> <p>LILY [<i>laughing sharshly and lighting a new cigarette</i>]: But I won't get married, mother! Nobody's asked me! What do you expect me to do? Club some innocent male and drag him into my boudoir? It isn't legal mother! There's a law against rape in Missouri!</p> <p>MRS. YORKE: Stop that vulgar talk!</p> <p>LILY: <u>I'm just telling you the plain facts!</u> Nobody's asked me!</p>	<p>Mrs. Yorke (<i>irritada, espalha o pompom de pó de arroz no rosto</i>): Acabou, tem razão. Estamos no fim da linha!!!!</p> <p>Lily (<u>acende outro cigarro e dá uma risada cruel</u>): Mas eu não vou me casar mãe! Ninguém me pediu em casamento! O que você espera que eu faça? Dê o golpe em algum homem inocente e o arraste até o meu quarto? Isso é ilegal mamãe. Existe uma lei contra estupro no Missouri!</p> <p>Mrs. Yorke: Pare de falar dessa maneira vulgar.</p> <p>Lily: <u>Só estou colocando os fatos como são\ Só estou falando as coisas como elas</u></p>	<p>Mrs. Yorke (<i>irritada, espalha o pompom de pó de arroz</i>): Acabou, tem razão. Estamos no fim da linha!!!!</p> <p>Lily (<u>dando uma risada ríspida e acendendo outro cigarro</u>): Mas eu não vou me casar mãe! Ninguém me pediu em casamento! O que você espera que eu faça? Dê o golpe em algum homem inocente e o arraste até o meu quarto? Isso é ilegal mamãe. Existe uma lei contra estupro no Missouri!</p> <p>Mrs. Yorke: Pare de falar dessa maneira vulgar.</p> <p>Lily: <u>Só estou te contando os fatos puros e simples!</u> Ninguém me pediu em casamento!</p>	<p>(p.121)</p> <p>MRS. YORKE (<i>empoando-se com raiva</i>): Acabou mesmo. Estamos no fim da linha!!!</p> <p>LILY (<i>rindo acidamente e acendendo outro cigarro</i>): Mas eu não vou me casar, mãe! Ninguém me pediu em casamento! O que você espera que eu faça? Dê o golpe em algum homem inocente e o arraste até meu quarto? Isso é ilegal, mamãe. Existe uma lei contra estupro no Missouri!</p> <p>MRS. YORKE: Pare com esta linguagem vulgar.</p> <p>LILY: <u>Estou apenas relatando os fatos!</u> Ninguém me pediu em casamento!</p>	

	<p><i>[Lily's laughter jerks painfully between puffs at her trembling cigarette. She seems to be trying to stop her laughter with smoke, like water splashed futilely over a blazing fire. The laughter keeps on. It shakes her thin body.]</i></p> <p>MRS. YORKE <i>[applying lipstick]</i>: You've got only yourself to blame! Heaven knows I did everything that a mother could do. I devoted my life to preparing you for society. I <u>never</u> made a single misstep. You went to the best private school in the city. You went to the best fishing school in the East. You took the most expensive European tour. You met all the right people. <u>All the eligible young men...</u></p>	<p><u>são!</u> Ninguém me pediu em casamento!</p> <p>(Com o cigarro trêmulo nas mãos Lily, entre uma tragada e outra, solta risadas entrecortadas. Ela tenta parar de gargalhar TRAGANDO o cigarro, tentando tapar o sol com a peneira. Continua gargalhando. Seu corpo magro chacoalha de tanto rir.)</p> <p>Mrs. Yorke <i>(passando batom)</i> A culpa é só sua! Deus sabe que eu fiz tudo que uma mãe poderia fazer. Dediquei minha vida toda preparando você para a sociedade. <u>Nunca\não</u> cometi um erro sequer. Você frequentou a melhor escola particular da cidade. Você foi para o melhor curso de etiquetado leste. Você fez a viagem mais cara pela Europa. Você conheceu todas as pessoas <u>certas/importantes</u>. Os rapazes mais cobiçados...</p>	<p>(A risada de Lily produz espasmos dolorosos entre as baforadas de seu cigarro trêmulo. Ela parece estar tentando parar o riso com a fumaça, como água esborrifada inutilmente sobre chamas ardentes. O riso continua e agita seu corpo delgado.)</p> <p>Mrs. Yorke <i>(passando batom)</i> A culpa é só sua! Deus sabe que eu fiz tudo que uma mãe poderia fazer. Dediquei minha vida toda preparando você para a sociedade. <u>Nunca\não</u> cometi um erro sequer. Você frequentou a melhor escola particular da cidade. Você foi para o melhor curso de etiqueta=do leste. Você fez a viagem mais cara pela Europa. Você conheceu todas as pessoas certas/importantes. <u>Todos os rapazes que se qualificavam...</u></p>	<p>(A risada de Lily produz espasmos dolorosos entre as baforadas do seu cigarro trêmulo. Ela parece estar tentando parar de rir com a fumaça, como água jogada inutilmente sobre fogo crepitando. O riso continua e agita seu corpo delgado.)</p> <p>MRS. YORKE <i>(passando batom)</i>: A culpada é você! Deus sabe que fiz tudo que uma mãe poderia fazer. Devotei minha vida a prepará-la para a sociedade. <u>Nunca</u> cometi um erro sequer. Você foi para a melhor escola particular da cidade. Você frequentou o melhor curso de etiqueta do leste. Você fez a viagem mais cara pela Europa. Você conheceu todas as pessoas <u>certas</u>. <u>Todos os bons partidos disponíveis...</u></p>	
--	--	---	--	--	--

	<p>LILY: All the eligible young men? <u>You mean the pink-faced dandies!</u> God, how I hated them! I stepped <u>on their toes</u> just to hear how they'd <u>squeal!</u></p>	<p>Lily: <u>Os rapazes mais cobiçados e de boa família? Você quer dizer aqueles almofadinhas cheios de espinha!</u> Meu Deus, como eu os odiava! Eu pisava <u>nos pés deles</u> só pra ouvir eles <u>gritarem.</u></p>	<p>Lily: <u>Todos os rapazes que se qualificavam?</u>¹ <u>A senhora quer dizer todos aqueles almofadinhas de carinha rosada?</u> Meu Deus, como eu os odiava! Eu pisava <u>nos dedos dos pés deles</u> só pra ouvir eles gritarem</p> <p>¹ N.C.: “Definição de Dandy = a man who gives exaggerated attention to personal appearance.”</p>	<p>LILY: <u>Todos os bons partidos disponíveis? Quer dizer aqueles galãzinhos cor-de-rosa!</u> Deus, como eu os odiava! Eu pisava <u>nos dedos deles</u> só para ouvi-los <u>guinchar.</u></p>	<p>As atrizes testaram usar “coxinhas branquelos”, pois acreditam que no contexto atual o garoto “coxinha” representa melhor o mauricinho, o galãzinho e o “branquelo” de bochechas rosadas.</p>
--	---	---	--	--	--

continua

5.2.8 Notas de Rodapé – rascunhos

Como vimos no capítulo quatro, as notas-rascunho foram utilizadas por alguns atores-tradutores como uma ferramenta para explicar ao grupo os porquês de suas escolhas desde a **primeira versão da tradução**. Sabrina Lavelle (2017)²⁰ acredita que essas notas ajudaram os integrantes do grupo a entender cada sugestão de tradução e foram fundamentais para o andamento desse trabalho colaborativo (informação verbal).

Quando os atores-tradutores iniciaram o processo de tradução focado na publicação, alguns não sabiam se poderiam utilizar suas notas explicativas no **texto final publicado**. De acordo com Mariana Hein (2017)²¹, quando MSB lhes disse que isso seria possível e necessário, eles sentiram maior liberdade de registrar suas pesquisas e escolhas de tradução (informação verbal).

As notas-rascunho de MSB normalmente justificavam sua sugestão de mudança da tradução de dado trecho de uma peça por meio de uma explicação sobre significado de uma palavra ou expressão.

Um exemplo que caracteriza a importância dessas notas-rascunho explicativas durante o processo de criação está na peça “*The Fat’s Man Wife*” (A Mulher do Gordo). A personagem Joe, ao desabotoar o vestido de sua esposa, tem uma longa fala explicando como ele achava que seria a aparência de outra personagem, alguém de quem se fala sobre, Dennis Merriwether.

No fim da fala, Joe descreve a aparência real com a qual ele se deparou ao conhecer a personagem. Em tom de crítica, diz: “[...] *and in walks a guy who looks like he just stepped out of a back-home cartoon!*” (WILLIAMS, 2005, p. 125). A **primeira versão da tradução** proposta foi, “[...] e entra um cara que parece que acabou de sair de um desenho animado”. Na **revisão**, MSB percebeu que houve um equívoco da atriz-tradutora ao descrever o termo “*back-home cartoon*”, pois não se trata de um “desenho animado” e sim de um

²⁰ Cf. nota 5 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:09:00].

²¹ Cf. HEIN, Mariana. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:15:09]. Tempo aproximado da entrevista: [00:08:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2IBULEf>>.

cartum. Assim, a consultora propõe uma nova tradução, “[...] e lá vem um sujeito que parece saído de uma charge de jornal mostrando aqueles jecas de volta ao lar”. E, para explicar sua escolha, insere a fonte de onde tirou a referência sobre o significado do termo:

[...] Sobre o Back Home Cartoon, ver <http://www.loc.gov/rr/print/swann/mauldin/mauldin-mufti.html>, que trata das tiras jornalísticas do cartunista Bill Mauldin. Mauldin tratava da volta dos ex soldados ao país após a guerra (daí o título Back Home que deu às suas tiras. É curioso, porém, observar que TW contextualiza “A Mulher do Gordo” em 1938, e a carreira do cartunista Mauldin só atingiu grande projeção após a Segunda Guerra, sendo que a série intitulada “Back Home” foi publicada em 1947 (BETTI, 2011)²².

Ao ler o comentário de MSB sobre a publicação dessa série de cartuns ter sido feita quase uma década após o autor ter escrito o texto, o grupo iniciou um *brainstorming* desapegado da referência ao cartum. Focaram no jogo de palavras, o qual poderia ser feito em cima da primeira informação dada por Joe no início dessa fala, quando descreve a personagem Dennis Merriwether: “[...] that big hillbilly²³ [...]”, cuja tradução no livro publicado ficou, “[...] aquele caipirão [...]”, sugerindo que se trata de uma pessoa do campo, sem sofisticação. Após muitas discussões surge uma opção bem distante do texto de partida, “e entra um caipira que parece que acabou de sair do mato!”.

Apesar da proposta de (re)criação ousada desse fragmento, o grupo manteve no **texto final publicado** a nota de MSB. Foi inserida a informação de que uma das personagens desses cartuns de Bill Mauldin tinha o nome de uma das personagens da peça de Tennessee Williams: Joe (WILLIAMS, 2011, p. 200).

A nota de rodapé do livro publicado não inclui a informação sobre a distância entre a data em que a peça foi escrita e a criação, anos depois, da série de cartuns *Back Home*.

²² Fonte: Material de Rascunho grupo Tapa. **Peça “A Mulher do Gordo” após revisão MSB** -- cedido pelo grupo para a pesquisa. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/30ntVWE>>. Acesso em: 10 out. 2017.

²³ Significado: 1. “usually derogatory an unsophisticated person, esp from the mountainous areas in the southeastern US”. Fonte: <<https://www.thefreedictionary.com/hillbilly>>.

Todavia, Tennessee Williams tinha o hábito de revisar e modificar constantemente seus textos a cada nova publicação (GUSSOW et al., 2000, p. 1028), havendo, assim, a possibilidade de ele ter alterado algumas informações desse texto anos depois de ter criado a primeira versão.

Não há referências concretas sobre essas mudanças, mas essa é uma peça que nunca foi encenada até o ano de 2004, vinte um anos depois da morte do autor. Entre o ano em que a peça foi escrita e a morte do autor houve bastante tempo para eventuais mudanças.

*

Outro exemplo significativo da importância dessas notas está na primeira fala de Mrs. Yorke, na próxima linha do **Quadro 4**. A frase “*You and your intellectual nonsense!*” foi traduzida pela primeira vez com duas sugestões de tradução para “*nonsense*” “[...] intelectualidade absurda/*insensata*”. A consultora coloca uma nota explicativa para a palavra “*nonsense*” dando a definição em inglês, conforme pode ser visto a seguir na terceira coluna do quadro – nota-rascunho número dois com a indicação N.C. (nota da consultora).

Nesse exemplo, MSB sugere a tradução: “insensatez intelectual”. Após exaustivas discussões e leituras dramáticas, chegou-se à tradução: “bobagens intelectuais”. Essa sugestão foi dada por ETA. Para as atrizes-tradutoras, ela coube bem na boca da atriz, pois expressa um certo desprezo da mãe ao dizer a frase criticando a filha.

Aparentemente, quando a consultora colocava esses significados estava indicando que não via como apropriada a tradução sugerida inicialmente, às vezes, sugeria uma nova tradução assertiva (geralmente referente às rubricas), outras vezes não propunha mudanças e deixava a cargo dos atores-tradutores descobrirem durante as discussões e leituras dramáticas a tradução que melhor representasse todo o sentido da palavra, termo ou frase.

Essas discussões, às vezes, eram “infinitas” e, portanto, a voz do diretor se impunha no final para garantir que houvesse uma escolha de tradução. A título de exemplo, vemos na sequência da fala de Mrs. Yorke, ainda na próxima linha do quadro a seguir, a expressão idiomática “*flesh and blood*” que aparece na frase “*They don’t want a walking book-report, Lily! They want flesh and blood!*”. Em inglês a expressão se refere a uma pessoa real dentro da concepção do que seria fisicamente um ser humano²⁴. No Brasil a expressão “de carne e osso” é usada para fazer a mesma referência. Essa sugestão domesticadora foi feita na **primeira versão da tradução**, mantida na **revisão**, mas modificada pelo diretor para uma tradução mais estrangeirizante: “carne e sangue”, utilizada no **texto final publicado**. “*Flesh*” realmente significa carne (humana), sendo essa também uma tradução possível. Em algumas versões das traduções, não apresentadas no quadro a seguir, havia uma nota de rascunho explicando a escolha das atrizes-tradutoras, porém, com a modificação da tradução, essa nota não foi mantida.

A dinâmica de comunicação mediante notas-rascunho dinamizou o processo de (re)criação, pois a cada encontro o grupo partia de algo já previamente pesquisado, discutido e comentado. E, como visto, essas notas foram utilizadas como base para as notas de rodapé publicadas.

5.2.9 Notas de Rodapé – publicadas

Apesar do foco do grupo em fazer com que as falas dos textos coubessem na boca do ator – pois esses textos viriam a ser ditos por atores em futuras encenações dessas peças –, a atriz-tradutora Isabella Lemos (2017)²⁵ salienta que não se perdia de vista a proposta do autor grafada no

²⁴ Significado retirado do dicionário “*The Free Dictionary*”: “*human nature or physical existence, together with its weaknesses.*”. Tradução: “Natureza humana ou sua existência física, juntamente com suas fraquezas” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.thefreedictionary.com/flesh+and+blood>>. Acesso em: 25 jan 2018.

²⁵ LEMOS, Isabella. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:27:39]. Tempo aproximado da entrevista: [00:21:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2YdrTYw>>.

texto de partida (informação verbal). Para que esse equilíbrio fosse possível, foi indispensável o uso de notas de rodapé.

De acordo com MSB (2017)²⁶, “em alguns casos, [...] as notas são importantes quando o termo, em si, não ilumina a situação que lhe diz respeito” (informação verbal).

Em quase todas as peças em um ato traduzidas pelo grupo, houve a necessidade de esclarecer o significado de alguns fragmentos do texto para o leitor. Obviamente as notas eram utilizadas somente em último caso, sempre que o sentido do diálogo ou rubrica era perdido devido à falta de entendimento de uma informação, que possivelmente fugiria à compreensão do público-alvo, ao qual se destinava o **texto final publicado**.

“Por Que Você Fuma Tanto, Lily?” precisou apenas de uma nota de rodapé; ao passo que “Algo Não Dito” exigiu dezessete. Das vinte e seis peças em um ato traduzidas, somente “O Matadouro Municipal” (*The Municipal Abattoir*) não precisou de notas explicativas.

Em “Algo Não Dito”, na primeira fala da personagem Cornélia surge o termo “*Confederate Daughters*”. As atrizes-tradutoras fizeram uma pesquisa sobre o que seria essa confederação e a incluíram numa nota de rascunho, que se tornou uma nota de rodapé no livro:

United Daughters of the Confederacy: organização sulista fundada em 1894 destinada a preservar a memória histórica do Sul dos Estados Unidos a partir de uma perspectiva identificada ao seu ponto de vista político e econômico [...]. (N.T.) (WILLIAMS, 2012, p. 333).

A partir desse entendimento, na **primeira versão da tradução**, as atrizes-tradutoras propõem a retradução do termo para: “Confederação das Filhas do Sul”. A inclusão da palavra “Sul” indica sutilmente ao leitor que esse termo faz referência ao Sul dos Estados Unidos. Como o termo é dito diversas vezes na peça, a proposta seria resgatar somente o fragmento “Filhas do Sul” a cada nova aparição do termo.

²⁶ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [01:28:00].

Toda a trama gira em torno da eleição para presidência das “*Confederate Daughters*” que está ocorrendo simultaneamente à ação dramática da peça. Cornélia concorre à presidência e durante o espetáculo é informada, a todo momento por telefone, sobre o andamento da eleição.

As atrizes-tradutoras propuseram utilizar “Filhas do Sul” por acreditarem que o termo, se dito literalmente, distanciaria o público do foco principal da peça: a relação “não dita” entre as duas personagens, pois a plateia, tentando entender o que seriam essas “*Confederate Daughters*”, se distanciariam da trama. Ao dizerem “Filhas do Sul”, elas acreditavam estar chamando a atenção do leitor para o local onde se passava a peça – onde esse tipo de instituição tem uma força social peculiar dentro dos Estados Unidos –, facilitando, assim, o entendimento do público.

Todavia, na **revisão**, MSB esclareceu que a tradução literal é necessária, pois a função do termo é demonstrar a posição social e econômica da personagem, algo que, no decorrer do texto, percebe-se que é muito relevante para o entendimento do papel da sociedade na relação “não dita” das personagens.

Após a correção de MSB, o grupo percebeu que seria indispensável para o leitor ter essa informação, assim, além do termo ter sido mantido, a explicação das atrizes-tradutoras, melhorada por MSB, foi incluída numa nota de rodapé do livro, conforme veremos no **Quadro 5**, linha dois, quarta coluna: **texto final publicado**, com a referência “N.T.”.

Mas as atrizes-tradutoras ainda se questionam sobre como aproximarão o público da narrativa sem afastá-los da tensão principal, o “não dito”. Para elas, esse termo não fará sentido para alguém que não tenha um conhecimento mínimo sobre a história do Sul dos Estados Unidos, não saiba o que foi essa Confederação ou a Guerra de Secessão. Por enquanto, a única solução encontrada foi incluir a explicação no programa da peça a ser entregue antes do início do espetáculo.

Segundo MSB (2017)²⁷, a nota de rodapé explicativa é fundamental nesse caso para que o artista que venha a encenar a peça, a partir do **texto final publicado** pelo grupo Tapa, não desenvolva um processo criativo sem relação alguma com o **texto-fonte**, ou seja, não tenha uma liberdade impropriedade (informação verbal).

Ainda no início da peça, Cornélia cita em sua fala um local cuja falta de referência do espectador o distanciaria da simbologia proposta pelo autor. A personagem Grace entra em cena no meio da ação acima, onde Cornélia fala ao telefone. Ao finalizar a ligação, ela começa a falar com Grace e em determinado momento diz que já abriu a correspondência. Grace pergunta se há algo de interessante, ao que Cornélia responde: “A *card from Thelma Peterson at Mayo’s*”. Não há nenhuma indicação no **texto-fonte** sobre o que seria “Mayo”.

Durante a pesquisa da **primeira versão da tradução**, Rita Giovanna (2017)²⁸ lembrou de ter visto esse termo em uma biografia do autor, referindo-se a uma clínica onde a irmã teria ficado internada por causa de esquizofrenia (informação verbal).

As atrizes-tradutoras descobriram que essa clínica existe até hoje e praticou lobotomia até os anos setenta. Muitas mulheres com distúrbios de comportamento, incluindo tendências homossexuais, eram sujeitas a esse tratamento.

De forma subliminar, o autor estaria revelando o que a sociedade fazia com os homossexuais naquela época (a cura gay), criando ainda mais tensão na relação “não dita” das duas personagens. As atrizes-tradutoras inseriram a palavra “clínica” na frase e incluíram uma nota de rodapé, que foi melhorada por MSB e mantida no **texto final publicado**, conforme segue:

Clínica Mayo: clínica médica norte-americana que, dos anos 30 ao início dos anos 70, manteve uma ala onde eram realizadas lobotomias (cirurgias que consistem no seccionamento das fibras nervosas da região pré-frontal dos núcleos medianos do tálamo) como tratamento alternativo para casos de esquizofrenia e de depressão grave. No texto original da peça o termo usado pela

²⁷ Cf. nota 8 deste capítulo.

²⁸ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:27:00].

personagem é apenas “... at Mayo’s”. Na tradução preferiu-se usar “Clínica Mayo” pelo fato de essa instituição ser menos conhecida aqui (N.T.) (WILLIAMS, 2012, p. 334).

No **texto final publicado** temos a tradução: “Um cartão de Thelma Peterson, da Clínica Mayo” (Ibidem). Nas leituras dramáticas da peça as atrizes-tradutoras têm resgatado essa simbologia da frase criando uma atmosfera de tensão ao dizerem essa parte do texto.

Para MSB (2017)²⁹, “Algo Não Dito” foi a peça que se exigiu mais atenção do grupo para situar o leitor e, portanto, foram necessárias muitas notas explicativas (informação verbal).

Segundo ela, há nela diversas referências regionais com informações subliminares que denotam o provincianismo inculto do Sul dos Estados Unidos, muito importante de ser pontuado nessa peça para que se entenda todo o contexto social onde as personagens estão inseridas (Ibidem).

Nas linhas quatro e cinco do **Quadro 5**, veremos quatro notas de rodapé no **texto final publicado** que indicam essas referências. Três delas dizem respeito a um diálogo das personagens sobre um catálogo de músicas eruditas que chegou com a correspondência.

MSB (2017) relata que Cornélia demonstra sua ignorância musical ao dizer que considera “Vivaldi uma pálida sombra de Bach” (WILLIAMS, 2012, p. 337). Em uma das notas de rodapé a consultora explica de onde ela tirou esse comentário descabido (Ibidem).

As outras duas notas explicam o significado de termos ditos em francês pela personagem. O autor situou a peça em numa época em que era chique falar francês. A personagem, portanto, usa expressões nessa língua em suas falas, em especial nesse momento do texto, quando ela quer demonstrar superioridade em relação à interlocutora que está do outro lado do telefone na reunião de eleição das Filhas da Confederação.

A cidade de Nova Orleans, onde se desenvolve a trama, foi criada pelos colonizadores franceses em 1718, permanecendo assim até 1803 (FRENCH...

²⁹ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [01:23:00].

[20 –]), quando passa a ser permanentemente parte do governo americano. A cidade sofre influência francesa até os dias de hoje, tem nomes de ruas, cafés e até expressões em francês.

*

Os brasileiros em geral não conhecem a história do Sul dos Estados Unidos. Os próprios tradutores passaram a conhecer essa história após o contato com a consultora MSB. O conhecimento sobre essa história foi fundamental para evitar equívocos de interpretação do **texto final publicado** e, portanto, exigiram notas de rodapé explicativas.

Outro exemplo, ainda em “Algo Não Dito”, na linha sete do **Quadro 5**, diz respeito a uma referência aos “*Pilgrims*”, que primeiramente foi identificada de forma errada pelas atrizes-tradutoras.

Nesse trecho da peça, Grace atende o telefone e, antes mesmo de dizer para sua patroa Cornélia quem estava do outro lado da linha, tem o telefone arrancado de suas mãos pela patroa.

Quando a personagem percebe que quem está do outro lado da linha não é “*Esmeralda*” (sua informante sobre o andamento da reunião das Filhas da Confederação), ela fica furiosa com Grace.

Imbuída dessa energia, Cornélia conversa com a pessoa do outro lado da linha e, pela sua fala, vemos que essa pessoa gostaria de levar um grupo de visitantes ao jardim extremamente bem cuidado de Cornélia. Ela, porém, recusa a visita dizendo que não os aceitaria em seu jardim: “*I’m afraid that my garden will not be open to the Pilgrims this spring. [...] bands of Pilgrims, not after the devastation my garden suffered last spring —Pilgrims coming with dogs [...]*” (WILLIAMS, 1992, p. 280, 281).

As atrizes-tradutoras fizeram uma pesquisa e se confundiram com a informação encontrada. Pensaram que os “*Pilgrims*” do Sul eram os mesmos do Norte dos Estados Unidos: ingleses protestantes que saíram de seu país no século XVII no navio inglês “*Mayflower*”, pois não aceitavam as práticas da Igreja Anglicana (BURKE, 2016).

Elas descobriram ainda que esses peregrinos realizaram a primeira festa de ação de Graças da América do Norte, o *Thanksgiving*, pouco antes do inverno chegar. Eles utilizaram para a festa sua primeira colheita de milho na terra prometida e um peru, entre outros alimentos. A festa passou a ser repetida pelos americanos que “almejavam” o modelo de base dos “pais peregrinos” (KARNAL et al, 2007, p. 39).

Essa pesquisa foi inserida pelas atrizes-tradutoras em uma nota de rodapé-rascunho para a **revisão** de MSB, juntamente com uma sugestão da **primeira versão da tradução**: “Infelizmente não poderei abrir meu jardim para a visita dos Peregrinos nesta primavera – para eles darem uma festa de ação de graças [...]”.

Porém, até aquele momento, as atrizes-tradutoras não haviam percebido que essa referência à ação de Graças dizia respeito apenas aos peregrinos do Norte (*pilgrim fathers*). A tradução delas foi acompanhada de uma explicação dizendo que essa seria “uma frase irônica que explica quem eram os Peregrinos dos EUA”³⁰. No entanto, na **revisão** da consultora, ela coloca uma nota de rodapé-rascunho explicando que, apesar dessa referência ser correta, Cornélia não está se referindo a esses peregrinos:

Os *Pilgrims* a que se refere a peça não são os *Pilgrims* puritanos que colonizaram a região da Nova Inglaterra na época colonial. As informações da pesquisa histórica acima estão corretas, mas elas não se aplicam a este contexto do Sul dos Estados Unidos. O dia de Ação de Graças (*Thanksgiving Day*) é no outono, na última quinta-feira do mês de novembro, e não na primavera. A primavera, nos Estados Unidos, é nos meses de Março, Abril e Maio, e não na época do *Thanksgiving Day*... O Sul dos Estados Unidos, que até 1803 pertenceu à França, não recebeu colonizadores puritanos, e sim anglicanos. O jardim de Cornélia é representativo de seu status social e ao mesmo tempo é simbólico de sua sexualidade, que ela deseja manter resguardada e sob controle [...].³¹

Por perceber que o leitor do **texto final publicado** poderia ter a mesma dúvida sucedida durante o processo de tradução, o grupo optou por incluir uma

³⁰ Trecho retirado da N.A.T (nota das atrizes-tradutoras), localizado na linha 6, **Quadro 5**, na coluna “**1ª Tradução**”.

³¹ Trecho retirado da N.C. (nota da consultora), localizado na linha seis, **Quadro 5**, na coluna “**Revisão**”.

nota de rodapé explicativa no texto a partir da nota-rascunho, conforme pode ser observado no **Quadro 5**, linha sete, quarta coluna, com a referência “N.T.”.

*

Em “*27 Wagons Full of Cotton*” (27 Carros de Algodão) havia um jogo semântico englobando o nome de uma personagem e um dito popular. No início do **texto-fonte** há a descrição do nome Silva Vicarro. Em dado momento do texto outra personagem, Jake, pergunta o primeiro nome de Silva Vicarro, ao que ele responde: “*S-I-L-V-A*”. Em seguida Jake fala, “*Silva! Like a silver lining! Ev’ry cloud has got a silver lining*” (WILLIAMS, 1992, p. 10). Esse dito literalmente quer dizer “Mesmo as coisas não intrinsecamente boas podem ter algo de bom”.

O grupo, para resgatar esse jogo semântico, propõe uma mudança no nome desse personagem para Silvio Prati Vicarro e utiliza a sonoridade de “P-R-A-T-I” para resgatar o dito popular: “A palavra é de prata e o silêncio é de ouro” (WILLIAMS, 2012, p.48). Segundo Sabrina Lavelle (2017)³², como esse dito na língua de chegada tem a presença do elemento “prata” resgatou-se o jogo de palavras (informação verbal), mesmo o sentido da frase tendo sido totalmente recriado. E a nota de rodapé foi utilizada para que o leitor entenda todo o processo de criação trilhado pelo grupo, conforme vemos a seguir:

No original o nome da personagem é Silva, cuja sonoridade é muito próxima de “silver” (prata), dando assim ensejo a um jogo semântico na observação seguinte de Jake, que cita o dito popular “*Ev’ry cloud has got a silver lining*” [Mesmo as coisas não intrinsecamente boas podem ter algo de bom]. Procurou-se empregar, na tradução, um dito popular que resgatasse a presença do elemento “prata” na fala. (N.T.) (WILLIAMS, 2012, p. 48).

*

Segundo MSB (2017)³³, em “*The Long Goodbye*” (O Longo Adeus) existem duas passagens, cuja falta de referência em relação à cultura naquele tempo e espaço em que a peça foi escrita, não permitiriam ao leitor entender

³² Cf. nota 5 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:05:00].

³³ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [01:30:00].

o subtexto por trás dessas falas (informação verbal). O grupo optou, portanto, por incluir notas de rodapés explicativas contextualizando o leitor. Em ambos os casos as passagens foram mantidas em inglês.

A peça se passa durante os anos da depressão econômica de 1930 nos Estados Unidos. A personagem Joe está deixando o apartamento que morou com a família. Ele está com seu amigo Silva e enquanto o apartamento está sendo esvaziado, as lembranças de Joe são presentificadas por cenas do passado (BETTI, 2012, p 22).

Numa delas, ele revive o momento em que sua irmã prepara-se para sair com Bill, o namorado riquinho dela. No primeiro momento a personagem Myra responde para o seu irmão Joe que pergunta onde ela está indo tão bem vestida, “*Chase Roof*. O Bill não é pão-duro. Os pais dele têm uma nota preta. Eles moram em *Huntleigh* – pros lados de *Ladue*” (WILLIAMS, 2012, p. 263). “*Chase Roof*” é um terraço luxuoso em um hotel da cidade de St. Louis. “*Huntleigh*” é um condado dessa cidade, próximo a “*Ladue*”, um local no subúrbio de St. Louis onde moram pessoas de alto poder aquisitivo.

Essas informações entraram como notas de rodapé explicativas. Assim, fica a cargo do diretor que irá encenar a peça escolher qual será a melhor representação da simbologia por trás dessas informações, de acordo com o seu público-alvo.

O mesmo ocorreu numa passagem da peça onde Joe oferece um perfume para Silva, que pergunta o nome do perfume, ao que Joe responde, “*Carnation*” (WILLIAMS, 2012, p. 276). Silva diz que dispensa o perfume. O que o leitor talvez não soubesse, sem a nota de rodapé indicada na fala reproduzida acima, é que esse foi um “Perfume feminino lançado nos anos de 1930 à base de essência de cravo (N.T.)” (Ibidem). A informação revela duas coisas: que por esse motivo Silva, na fala seguinte, recusa o perfume; e que Joe usava perfumes femininos.

*

Não só os diálogos exigiram notas de rodapé, as “famosas rubricas” do autor foram minuciosamente trabalhadas pelo grupo. A seguir Mariana Hein

(2017)³⁴ comenta o processo de tradução das rubricas de “Lembranças de Bertha” (*Hello From Bertha*):

[...] a gente se unia, fazia um pedaço — porque às vezes tinham coisas que fluíam —, e, às vezes, tinha hora que a gente tinha que parar para pesquisar, fazia várias notas de rodapé [...] Tinha aquelas bonequinhas pequeninhas, também, que a gente tinha que falar no “*A Lembrança de Bertha*”, que eram aquelas bonequinhas de biscuit. Então, teve toda... “O que é a bonequinha de biscuit?” Então, tem um rodapé explicando o que é. O pessoal pega, na hora que vai montar e entende o que são aquelas bonequinhas. Você cria o universo da peça e, na hora, ele pega e faz o que quer — pode adaptar a bonequinha, ou não — já que nem existe mais essas bonequinhas (informação verbal).

Hein refere-se ao seguinte trecho da rubrica “[...] *two large kewpie dolls stands against the right wall*” (WILLIAMS, 1992, p. 231), cuja tradução no **texto final publicado** ficou “[...] À direita, [...] duas bonecas de biscuit grandes” (WILLIAMS, 2012, p. 285), a **primeira versão da tradução** sugerida pelas atrizes-tradutoras mantinha a palavra “*kewpie*” em inglês com uma nota de rodapé explicativa.

Durante as discussões, porém, foi percebido que “*biscuit*” (o material utilizado inicialmente para se fazer essas bonecas – biscoito, em português) é bastante conhecido no Brasil com a pronúncia francesa. Assim, utilizar essa expressão traria imediatamente à cabeça do leitor a imagem de uma boneca feita desse material. E para completar as especificidades dessa boneca, o grupo manteve a nota de rodapé das atrizes-tradutoras, com algumas melhorias sugeridas pela consultora MSB. Conforme vemos a seguir:

Bonecas Kewpie, no original: a boneca Kewpie, inspirada nos cartoons de Rose O’Neill (1874-1844), foi lançada em 1909 e era inicialmente feita de biscuit, passando depois a ser fabricada em celulóide. Em 1949 foi lançada a primeira versão em plástico. Também chamada de “cupie doll”, pois foi originalmente modelada a partir da figura do deus romano, Cupido. Mede de 5 a 31 cm. (N.T.) (WILLIAMS, 2012, p. 285).

Durante a pesquisa desta dissertação, outra informação relevante foi encontrada a respeito dessas bonecas. Rose Cecil O’Neill utilizou as imagens delas em *slogans* e desenhos animados para promover o movimento de sufrágio feminino (LAFRANGE, 2016), como vemos na imagem abaixo.

³⁴ Cf. nota 22 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:08:00].

Figura 12 – Cartum de Rose Cecil O’neill com bonecas Kewpie

Fonte: Library of Congress. Rose Cecil O’Neill’s 1915 illustration shows infant “Kewpies,” advocating for the women’s vote. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/10/pepe-the-anti-suffrage-frog/505406/>>. Acesso em: 20 Jan. 2017.

“*Lembranças de Bertha*” trata da situação de mulheres que viviam à margem da sociedade. Na trama, a personagem principal, uma prostituta, não tem o direito de ficar doente, pelo contrário, é incitada a deixar o quarto e dar lugar para outra prostituta trabalhar.

Não há nenhuma relação direta entre a narrativa da peça e a imagem das bonecas nas campanhas do direito ao voto feminino. No entanto, pelo fato de Tennessee Williams usar amplamente o simbolismo em suas peças, não seria de se estranhar que um dos motivos pelos quais o autor faça essa referência seja devido à utilização da imagem da boneca “*Kewpie*” em defesa dos direitos das mulheres.

*

Na próxima linha do **Quadro 4**, na quarta coluna, vemos o exemplo dessa nota de rodapé necessária para esclarecer a fala de Lily ao responder sua mãe no último exemplo citado (“*flesh and blood*”). Ela usa uma expressão

sem correspondente em português; diz: “*I’m surprised you don’t suggest that I try a little old-fashioned bundling!*”.

A **primeira versão da tradução** das atrizes-tradutoras e a **revisão** da consultora propõem retraduições explicando o termo na fala, o que tira sua fluência e cadência, conforme vemos a seguir: “Me admirada que a senhora não sugira que eu faça como antigamente, quando o rapaz e a moça ainda não casados iam para cama dos pais sem se despir!”. Na **revisão** foi incluída ainda uma certa pompa e erudição, além do caráter explicativo:

LILY: Me surpreende a senhora não sugerir que eu tente aquele hábito do passado segundo o qual o rapaz e a moça ainda não casados iam pra cama no mesmo cômodo que os pais e sem se despir! (QUADRO 4, terceira coluna)

Esse é um caso em que a proposta de MSB na **revisão** não coube na boca do ator. Em casos como esse havia um longo trabalho até encontrar um fragmento que não se distanciasse do **texto-fonte**, mas que fosse palatável para o ator, mantendo a fluência de um texto criado para ser verbalizado, mesmo dentro de certa artificialidade inerente do teatro.

O grupo buscou fugir de construções que parecessem escritas por um intelectual para serem lidas e não ditas. Para BPR (2017)³⁵, como o inglês é uma língua mais simples, muitas falas traduzidas foram alteradas após um longo trabalho de elaboração, para manter a simplicidade e fluência também em português (informação verbal).

No processo de tradução do exemplo anterior, houve um *brainstorming* que possibilitou o grupo chegar a uma solução que coube na boca da atriz. Essa tradução resgatou o colorido da fala dita no **texto-fonte** de forma direta e rápida, com teor de deboche e ironia, como vemos a seguir, “Fico surpresa que não me sugira o velho hábito de dividir a cama com alguém completamente vestida” (WILLIAMS, 2011, p. 122).

Todavia, nessa tradução não assimilamos por completo a expressão como dita no **texto-fonte**. E, como esse entendimento pode ser importante, dependendo do foco que se deseja dar à encenação da peça, MSB fez uma

³⁵ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:00:20].

nota de rodapé explicativa ilustrando bem o porquê de Lily falar do assunto com deboche – como veremos na próxima linha do **Quadro 4**.

A inclusão de cada nota foi analisada caso a caso, e elas funcionaram como soluções paliativas para que diversas incógnitas encontradas nessas peças fossem decifradas pelo leitor.

Segundo MSB (2017)³⁶, isso ocorria especialmente com as referências concretas e imediatas em relação a sua própria época e contexto, ou quando um elemento simbólico latente merecia ser revelado para evitar desvios de entendimento (informação verbal) – como aqueles encontrados nas versões de traduções antigas de algumas das peças utilizadas no início do trabalho do Grupo de Estudos de Atores Profissionais, conforme mencionado no capítulo quatro.

Para MSB (2017), com as notas de rodapé o leitor/artista que venha a encenar a peça tem liberdade de criação e sabe, de fato, o que está sendo figurado nessa passagem (Ibidem).

³⁶ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [01:29:00].

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
5	<p>(p. 49-50)</p> <p>MRS. YORKE [<i>jangling furiously from the mirror to the sunroom door</i>]: I don't doubt it! You and your intellectual nonsense! Enough to scare any sensible man clean out of his wits! They don't want a walking book-report, Lily! They want flesh and blood! Why don't you try acting dumb for a change? Just sit there and say nothing! Give them a chance to get started themselves...</p> <p>LILY: I'm surprised you don't suggest that I try a little old-fashioned bundling!</p>	<p>Mrs. Yorke (Em frente reclama furiosa ao espelho para a porta do solarium): Eu não duvido. Você e sua intelectualidade absurda\insensata! Capaz de fazer qualquer homem sensato sair de seu juízo normal. Eles não querem um livro ambulante, Lily! Eles querem uma mulher de carne e osso. Porque você não se faz de bobinha\boba pra variar um pouco? Fique só sentada e quieta. Dê uma chance para eles tomarem a iniciativa...</p> <p>Lily: Me admirada que a senhora não sugira que eu faça como antigamente, quando o rapaz e a moça ainda não casados iam para cama dos pais sem se despir!</p>	<p>Mrs. Yorke (Em frente ao espelho, reclamando furiosa para a porta do solarium: Eu não duvido disso. Você e a sua insensatez intelectual!² Suficiente para fazer qualquer homem sensato ficar fora de seu juízo normal. Eles não querem uma resenha ambulante de livros, Lily! Eles querem uma mulher de carne e osso. Porque você não se faz de bobinha\boba pra variar um pouco? Fique lá sentada sem dizer nada. Dê uma chance para eles tomarem a iniciativa...</p> <p>Lily: Me surpreende a senhora não sugerir que eu tente aquele hábito do passado segundo o qual o rapaz e a moça ainda não casados iam pra cama no</p>	<p>(p.122)</p> <p>MRS. YORKE (<i>em frente ao espelho reclamando furiosa para a porta do solarium</i>): Não duvido disso. Você e suas bobagens intelectuais! Suficientes para espantar qualquer homem sensato. Eles não querem uma resenha de livro ambulante, Lily! Eles querem carne e sangue. Porque não se faz de boba pra variar? Apenas fique sentada sem dizer nada. Dê uma chance para que eles tomem a iniciativa...</p> <p>LILY: Fico surpresa que não me sugira o velho hábito de dividir a cama com alguém completamente vestida.¹</p>	<p>Na montagem as atrizes-tradutoras utilizam o correspondente da expressão idiomática “de carne e osso”. Para elas essa imagem se estabelece rapidamente para o público traduzindo assertivamente a terminologia original, cuja descrição em inglês é: “<i>Human nature or physical existence, together with its weaknesses</i>”¹.</p> <p>¹ Significado retirado do dicionário online The Free Dictionary. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/flesh+and+blood>. Acesso em 10 de janeiro de 2018.</p>

	<p>MRS. YORKE: You know very well what I mean!</p> <p>LILY [<i>writhing</i>]: Sure, I know what you mean! Only it makes me feel sick at my stomach! <u>Refined, high-society prostitution!</u> Here is my body! Take off my clothes and climb on! All I demand is a legal contract and lots of cold cash!</p> <p>MRS. YORKE [<i>hoarsely</i>]: Shut up! Shut up! <u>You ought to have your mouth washed out with soap for talking like that!</u> [<i>Snatches magazine from Lily's lap and tosses it to the floor.</i>] <u>You've been reading too much filthy fiction! I'm going to take all of these trashy, new-fangled magazines of yours and pitch them out the back</u></p>	<p>Mrs. Yorke: Você sabe muito bem o que eu quero dizer.</p> <p>Lily (contorcendo-se): Claro, eu sei o que você quer dizer! Só que me deixa com ânsia de vômito. <u>Prostituição refinada da alta sociedade.</u> Aqui está o meu corpo! Tire minhas roupas e venha pra cima de mim! A única coisa que eu exijo em troca é um contrato legal e muito dinheiro.</p> <p>Mrs. Yorke (<i>com rispidez</i>): Cale a boca! Cale a boca! <u>Você devia lavar sua boca com sabão por falar assim\desse jeito.</u> (<i>Arranca a revista do colo de Lily e atira-a no chão.</i>) <u>Você anda lendo muita obscenidade! Vou pegar todos essas suas revistas moderninhas que são um lixo, e atirá-las pelas janelas dos fundos.</u> Quem lê esse tipo de coisa?</p>	<p><u>mesmo cômodo que os pais e sem se despir!</u></p> <p>Mrs. Yorke: Você sabe muito bem o que eu quero dizer.</p> <p>Lily (contorcendo-se): Claro, eu sei o que você quer dizer! Só que me deixa com ânsia de vômito. <u>Prostituição refinada da alta sociedade.</u> Aqui está o meu corpo! Tire minhas roupas e venha pra cima de mim! A única coisa que eu exijo em troca é um contrato legal e muito dinheiro.</p> <p>Mrs. Yorke (<i>com rispidez</i>): Cale a boca! Cale a boca! <u>Deviam lavar sua boca com sabão por falar desse jeito!</u> (<i>Arranca a revista do colo de Lily e atira-a no chão.</i>) <u>Você anda lendo obscenidades demais/romances obscenos além da conta! Vou pegar todo esse lixo dessas revistas moderninhas e atirar todas pela janelas dos</u></p>	<p>MRS. YORKE: Você sabe muito bem o que eu quero dizer.</p> <p>LILY (<i>contorcendo-se</i>): Claro, eu sei o que você quer dizer! Só que me dá ânsia de vômito. <u>Prostituição de luxo da alta sociedade.</u> Aqui está o meu corpo! Tire minhas roupas e monte em mim! Só peço um contrato legal e muito dinheiro.</p> <p>MRS. YORKE (<i>com rispidez</i>): Cale a boca! Cale a boca! <u>Você devia lavar sua boca com sabão por falar desse jeito.</u> (<i>Arranca a revista do colo de Lily e atira-a no chão.</i>) <u>Você anda lendo obscenidades demais! Vou pegar todo esse lixo, essas suas revistas moderninhas e atirar pela janela dos fundos.</u> Quem lê esse tipo de coisa? Ciganos,</p>	
--	---	--	--	--	--

	<p><u>window!</u> Who reads that kind of stuff? Bohemians, Bolsheviks, <u>Bohunks</u>, long-haired Russians, <u>and what not!</u></p>	<p>Boêmios, bolcheviques, <u>mediterrâneos</u>, russos de cabelos compridos, <u>e outros dessa espécie.</u></p>	<p><u>fundos.</u> Quem lê esse tipo de coisa? Boêmios, bolcheviques, mediterrâneos³, russos de cabelos compridos, <u>e outros dessa espécie</u>³.</p> <p>² N.C.: Definição de nonsense = language, conduct, or an idea that is absurd or contrary to good sense; 2a: an instance of absurd action.</p> <p>³ N.C.: BOHUNKS – Definição - <i>US and Canadian derogatory slang: a labourer from east or central Europe. [blend of Bo(hemian) + Hung(arian), with alteration of g to k].</i></p> <p>⁴ N.C.: Definição de what not = 1. Also called what-d'you-call-it Informal a person or thing the name of which is unknown, temporarily forgotten, or deliberately overlooked 2. Informal unspecified assorted material.</p>	<p>bolcheviques, <u>eslavos</u>, russos cabeludos <u>e gente assim.</u></p> <p>¹ No original: <i>I'm surprised you don't suggest that I try a little old-fashioned bundling.</i> Lily faz referência a um velho hábito da América Colonial segundo o qual um rapaz e uma moça, ainda não casados, podiam compartilhar a mesma cama desde que não se despissem e que utilizassem uma tábua de madeira para separá-los na cama, ou que a moça dormisse dentro de um tipo de saco de dormir. Era comum, também, que os pais dormissem no mesmo cômodo que o casal nesse caso específico. (N. T.)</p>	
--	---	---	--	--	--

continua

5.2.10 Modalidades linguísticas na tradução das peças em um ato de Tennessee Williams

Tennessee Williams fazia uso dos recursos de pontuação para dar o “tom de voz” das falas a suas personagens. No subcapítulo seguinte veremos que ele grafava essas falas para indicar o “modo” que as personagens falavam. Esse recurso era usado, entre outros aspectos, para indicar as diferenças entre os níveis sociais e culturais ou qual a origem da personagem, se era um imigrante, se era do Sul, do Centro ou do Norte dos Estados Unidos, entre outros aspectos.

O forte sotaque do estado do Tennessee, nítido na fala do dramaturgo, o influenciou ao ponto de fazê-lo adotar o nome artístico Tennessee Williams. Talvez essa característica na sua fala tenha marcado de forma tão contundente sua vida que ele passou a pontuar claramente o sotaque característico de cada uma de suas personagens.

A forma com a qual uma pessoa se expressa oralmente pode dizer muito a seu respeito. Aparentemente o autor faz uso da caracterização de um registro oral específico nas falas de suas personagens para revelar esse aspecto. Isso auxilia o leitor a identificar quem são as personagens dentro da narrativa no texto-fonte em inglês. Mas como resgatar tais nuances no texto de chegada?

Para Sabrina Lavelle (2017)³⁷, trabalhar com a tradução dessas modalidades linguísticas foi o “maior desafio em todas as peças” (re)traduzidas (informação verbal).

Em muitas peças em que o autor marca claramente a diferença de classes sociais entre as personagens numa mesma narrativa, essa característica é mais evidente. Mas, segundo BPR (2017)³⁸, de forma geral, as marcações feitas pelo autor revelavam “um problema atrás do outro” e o grupo muitas vezes não chegou nem perto das soluções (informação verbal). Para ilustrar a dificuldade do trabalho, BPR (2017) relatou alguns exemplos:

Você pega o ‘27 Carros de Algodão’, ou você pega até ‘O Bonde...’, a maneira que o Stanley fala está grafada de uma maneira diferente,

³⁷ Cf. nota 5 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:06:00].

³⁸ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:34:00].

já está na grafia. Ou o sotaque! Ele deixa os sotaques, o sotaque de Nova Orleans já está grafado. Então, a gente tentou fazer isso lá no 'O Quarto Escuro', tentar deixar grafada a maneira como a ítalo americana falava, falaria, que era completamente diferente da assistente social. Isso é um problema muito grande. Por exemplo, no '27 Carros de Algodão', eles falam, lá, com aquele sotaque do Sul dos Estados Unidos, está grafado desse jeito. E a gente não conseguiu resolver isso, por exemplo. A gente ia botar o quê? Um sotaque do interior de São Paulo? Botar 'porrrta', 'porrrco'. A gente ia botar um sotaque... Seria, pensando hoje em dia, a maneira como eles falam seria mais parecida com o mineiro, porque eles vão tirando palavras, eles vão tirando letras das palavras e as palavras das frases. E o mineiro faz isso, né? O mineiro vai falando uma coisa rapidinho, que ele vai aumentando, aumentando. Daqui a pouco, ele tem uma outra prosódia que não fala todas as letras, nem fala todas as palavras. Não fala todas as preposições, não fala os verbos no infinitivo. Então, a gente pensou, pensou e falou: 'O ideal seria, pelo menos para o 27 Carros de Algodão, botar como se fosse mineiro falando'. Mas, aí, a gente precisaria de mineiros falando o texto, para a gente tentar grafar como o mineiro... Por exemplo, isso é um trabalho ainda a ser feito (Ibidem).

A última peça comentada acima foi uma das mais problemáticas para se revolver a questão do “sotaque” grafado pelo autor.

A peça, escrita em III cenas, se passa na parte rural do Mississippi – nas proximidades de *Blue Mountain*. A primeira cena inicia com a personagem Flora Meighan, uma americana obesa infantilizada, parada na varanda de casa acompanhando de longe um incêndio que está ocorrendo no sindicato rural da comunidade. Ela é esposa do lavrador Jake Meighan, um americano de 60 anos, alto e gordo. Jake havia sumido na hora do incêndio, mas quando volta para casa, usa de violência para fazer com que a esposa diga, a qualquer pessoa que perguntar sobre ele, que ele esteve na varanda com ela durante o incêndio.

Na cena II vemos o superintendente do Sindicato Rural, Silvio Pratti Vicarro, um imigrante espanhol baixo e magro, com Jake. Vicarro entrega a Jake um serviço grande de 27 carros de algodão a pedido do sindicato, pois a máquina do sindicato havia sido queimada durante o incêndio.

Jake insinua que sua esposa deve fazer a política da boa vizinhança e deixar o senhor Vicarro à vontade enquanto Jake trabalha com o algodão. Jake sai de cena e deixa Vicarro com Flora. No diálogo dos dois, vemos Flora revelando à Vicarro que seu marido estava fora na hora do incêndio. Vicarro

faz a conexão entre o fato do incêndio ter ocorrido enquanto Jake estava fora de sua propriedade. Vicarro se torna violento e acaba abusando sexualmente de Flora.

Na cena III, vemos Jake conversando com a esposa Flora, após voltar do trabalho com o algodão. Ela se esconde à meia-luz para não mostrar as marcas da violência que sofreu. Sem perceber as marcas, o marido estabelece o diálogo que vemos a seguir:

JAKE: I've yet t'see you lift a little finger. Even gotten too lazy t'put you' things on. Round the house ha'f naked all th'time. Y'live in a cloud. All you can thing of is "Give me a Coca-Cola!" [...]

[...]

FLORA: I think it was a mistake.

JAKE: What was a mistake?

FLORA: Fo'you t'fool with th'Syndicate—Plantation...

JAKE: I don't know about that. We wuh kind of up against it, honey. Th'Sydicate buyin'up all th' lan' aroun' here an' turnin' the ole croppers off it without their wages-mighty near busted ev'ry mercantil store in Two River County! [...] (WILLIAMS, 1992, p. 35).

Esse trecho mostra a interferência do autor marcando o sotaque das personagens por meio de uma apóstrofe cortando algumas palavras. A tentativa de reprodução dessa "oralidade escrita" feita pelo grupo Tapa resultou na seguinte tradução:

JAKE: Tô pra vê você levantar um dedo. Tem preguiça até pra vestir uma roupa. Andando quase pelada pela casa o tempo todo. Vive no mundo da lua. Só pensa em "Me dá uma Coca-cola!". [...]

[...]

FLORA: Acho que foi um erro.

JAKE: O que foi um erro?

FLORA: Querê fazê o Sindicato de bobo...

JAQUE: Num sei nada disso. A gente tava meio contra eles, meu bem. O sindicato tava comprando toda terra por aqui, pono pra fora os veio lavrador sem paga nada – por pouco num acaba com o comércio do condado de Two Rivers! [...] (WILLIAMS, 2012, p. 69, 70).

O sotaque nessa peça determina a classe social das personagens e sua origem. Nela o autor expõe a “prosódia exuberantemente sulista, [...] diálogos repletos de impurezas léxicas e gramaticais, à expressividade poética delicadamente imperfeita, e à recorrência [...] com toques de ironia” (BETTI, 2012, p. 26). Essas características são de suma importância para entendermos a interferência de cada personagem na trama, e como essas personagens representam um momento importante na história vivida pelos lavradores dessa região dos Estados Unidos. Como observa MSB:

Dentro desse contexto, tem função paródica as várias menções feitas, em diferentes momentos da peça, à política externa da gestão Roosevelt. Sabe-se que na noite que precedera os fatos apresentados, Jake havia acompanhado no rádio o discurso em que o presidente apresentava a política da boa vizinhança como medida para a condução dos interesses políticos, econômicos e militares dos Estados Unidos. A peça apresenta uma indiscutível carga de ironia que perpassa todas as alusões a essa política no contexto da negociação entre Vicarro e Jake, e que culmina quando este, ao rebater o comentário da mulher -- ‘cê num entende bem a política -- da boa vizinhança’ -- responde autointitulando-se o ‘inventor’ dela (2012, p. 20).

O leitor da peça, portanto, deve tomar cuidado para não se seduzir pelo humor do sotaque “caipira sulista” e deixar de perceber o cerne político da peça.

A tradução do grupo Tapa deixa claro que as personagens não se comunicam com a norma culta do português, mas não caracteriza um sotaque equivalente no Brasil. Talvez não haja nenhum outro trabalho a ser feito na tradução para o papel, como sugeriu BPR. Cabe ao diretor e atores que forem levar a peça do papel para o palco escolherem como caracterizar esse sotaque, se estrangeirando ou domesticando.

*

Outro problema com o qual o grupo se deparou nas traduções foi a variação dialetal. Não se trata aqui de um “sotaque” que usa como base uma língua padrão consagrada como, por exemplo, de uma italiana que imigrou para os Estados Unidos e fala um inglês padrão errado, tanto na pronúncia como na gramática, como é o caso da peça em um ato “O Quarto Escuro”.

Trata-se de um modo diferenciado que determinados falantes de uma mesma língua usam para se comunicar. Nas palavras da pesquisadora Solange P.P. Carvalho:

“[...] uma das diferenças entre ‘língua’ e ‘dialeto’ é que a primeira é difundida por toda a área de um país e compartilhada por seus habitantes, e estes a usam em qualquer localidade em que estejam tendo a expectativa de ser compreendidos por seus interlocutores. Ela também tem uma forma escrita padronizada, que é considerada a ‘oficial’, ensinada nas escolas, geralmente aprovada por uma Academia nacional, respaldada pelos dicionários e encontrada nos livros, pedagógicos ou de ficção. O ‘dialeto’ é uma forma que existe dentro dessa língua, limitada a uma área específica e cujo grau de inteligibilidade pode variar de uma região para outra do país devido a fatores como distância entre localidades, uso do vocabulário, entonação, substrato linguístico, entre outros; muitas vezes ele não tem uma ortografia oficial, ou tem duas ortografias aceitas; em determinados casos, sequer uma forma escrita. Podemos então considerar a existência de uma relação profunda entre ‘língua’ e ‘dialeto’, eles não são formas completamente independentes uma da outra, e os dialetos podem ser considerados como “different forms of the same language” (PETYT, 1980:11). Uma dessas formas, ao longo da história política e social de um país, adquiriu o status de ‘norma culta’ ou ‘língua padrão’ e foi adotada pela maioria dos seus falantes. (CARVALHO, 2006, p. 43).

Na peça “*Thank You Kind Spirit*” (Obrigada Bom Espírito), Tennessee Williams indica na rubrica de introdução da peça que a personagem “*Mother Duclos*” (Mãe Duclos) é uma médium que fala “*with a Creole accent*” (WILLIAMS, 2005, p. 145).

Ao ver a informação de que o “*creole*” se tratava de um sotaque, a atriz-tradutora responsável pelo texto realizou a primeira versão da tradução propondo a domesticação desse sotaque, aproximando a fala da personagem com a de negras baianas ligadas ao candomblé. Porém, o diretor ETA não aceitou a proposta; para ele, aquela personagem fazia uso de uma fala muito peculiar, que representava toda uma cultura da região de *Vieux Carré*, Nova Orleans, onde se passa a peça.

O grupo passou, portanto, a conduzir a tradução para um viés estrangeirizante e propôs colocar uma nota de rodapé explicativa indicando o que seria o “*creole*”, como segue:

A expressão *creole* não foi traduzida porque ao colocá-la no português, *crioulo*, verificou-se que esta não tem a mesma

conotação que no inglês, já que o brasileiro em geral entende a expressão crioulo como raça, apesar de ela se referir à mistura linguística, assim como no inglês.

Creoleur: há diferentes tipos de crioulo em diversos contextos linguísticos pelo mundo afora. Neste texto trata-se do crioulo proveniente da mistura linguística do inglês, dos colonizadores dos Estados Unidos, como o francês, o espanhol e as línguas africanas e nativas no contexto do Sul, mais especificamente no estado da Louisiana, que até 1880 era chamado de “*the Creole State*” (N.T. In: WILLIAMS, 2011, p. 221).

O encaminhamento da tradução lidou com as características do “*creole*” da fala da personagem como se este fosse um dialeto. Com a nota de rodapé, o leitor recebe a informação de que irá se deparar com uma variante dialetal no decorrer da fala dessa personagem, porém o grupo não fez uma proposta de tradução que aproximasse a fala do português com o “*creole*”, como vemos no exemplo a seguir:

MOTHER DUCLOS: Son, I wish that you would postpone that trip for a while. Put it off a while longer. You’re going to find a good job right here in New Awleuns if you just keep hope an’ faith. Don’t go off on no long ocean Voyage until the good Lord call you (WILLIAMS, 2005, p. 146).

A tradução no **texto final publicado** foi:

MÃE DUCLOS: Filho, eu gostaria que você adiasse esta viagem por enquanto. Deixe para depois. Você vai encontrar um bom trabalho aqui mesmo em *New Awleuns*,² basta ter esperança e fé. Não faça nenhuma travessia marítima até ouvir o chamado de Deus.

[...]

²*New Awleuns*: foi mantida a grafia exatamente como no original por se tratar do dialeto *creole*, característico da região. (N.T.) (WILLIAMS, 2011, p. 222).

*

Outras peças em um ato e peças em três atos traduzidas pelo grupo sofreram a interferência gráfica do autor indicando uma modalidade linguística diferente do inglês padrão (*standard English*). Para BPR (2017)³⁹, isso

³⁹ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:37:00].

evidencia a preocupação do autor com o sotaque do Sul dos Estados Unidos, mas, segundo ele, o grupo não conseguiu se aproximar da solução desses problemas (informação verbal).

Nas peças “Por que Você Fuma Tanto, Lily?” e “Algo Não Dito” essa interferência foi sutil, pois aparentemente as personagens falam utilizando o *standard English*. Porém, a quebra desse padrão de linguagem ocorre em um momento na peça “Por que Você Fuma Tanto, Lily?”.

A forte presença de uma crítica social à sociedade norte-americana nas obras de Tennessee Williams foi realizada por meio de diversos signos, como temos visto em outros comentários durante o capítulo cinco.

O autor tratou das consequências da guerra, do consumismo desenfreado, da discriminação de imigrantes de baixa renda, da marginalização dos que não se enquadravam no esquema social proposto pela sociedade, do racismo, do sexismo, da religião, das diferenças de classe, mas, sobretudo, tratou das almas humanas que vagam no grande circo do capitalismo. Em “Por que Você Fuma Tanto, Lily?” há uma marca muito forte do autor para tratar uma dessas questões: a importância da diferenciação das classes sociais por meio da linguagem.

Na peça, as duas personagens centrais são da mesma classe social, classe média alta. Mas Lily busca fugir do aprisionamento dos padrões exigidos por essa classe. Entre outras formas de expressar essa fuga, Lily faz uso de uma linguagem mais informal para se comunicar, como pode ser visto na linha sete do **Quadro 4**, quando diz que colocaria algodão em seus ouvidos para não ouvir a mãe, respondendo a uma fala na qual esta sugere que Lily poderia ser mais “inteligente” em seus comentários.

No **texto-fonte** temos, “*If I did I’d stuff my ears with cotton!*” (WILLIAMS, 2005, p. 51). As atrizes-tradutoras não fizeram uma **primeira versão da tradução** dessa parte do texto. Isso foi feito por MSB, na parte destacada em vermelho, na linha sete do **Quadro 4**. Ela sugere a tradução, “*Se eu fosse, eu colocaria tampões de algodão nos ouvidos!*”. Mas para o grupo essa sugestão não resgata a informalidade do texto-fonte.

Após alguns *brainstormings*, o grupo opta pela seguinte tradução, que foi mantida no **texto final publicado**, “Se eu fosse, tapava meus ouvidos com algodão!” (WILLIAMS, 2011, p. 124). O termo “tapava” caracteriza a informalidade da fala de Lily.

O autor, para caracterizar a diferença entre as formas de ver o mundo das duas personagens, insere na fala da mãe, Mrs. Yorke, uma fala fora do contexto cultural e social da personagem, que na sequência é comentada com ironia por Lily. A situação deixa claro para o público o quão essa mulher está arraigada a padrões de sua “antiga” classe social, já que no momento que se passa a peça elas estão falidas.

No exemplo exposto na próxima linha do **Quadro 4**, Mrs. Yorke faz um trocadilho e acaba utilizando uma “linguagem vulgar” ao tratar das bitucas de cigarros deixadas por Lily pela casa. Ela diz, “*Everywhere I turn there’s dead butts!*” (WILLIAMS, 2005, p. 50).

Na primeira versão da tradução, as atrizes-tradutoras não utilizaram a imagem irônica de “*dead butts*”. Elas traduziram o termo para “bitucas de cigarro”. Na **revisão**, MSB literalmente risca essa proposta de tradução e coloca em uma nota de rascunho dizendo que “*dead butts*” faz referência tanto às bitucas quanto a uma parte do corpo, a bunda, e coloca que essa referência precisa ser resgatada.

Após alguns encontros entre os integrantes do processo de tradução, surge a ideia de utilizar a imagem de “pintos” e não “bitucas” para facilitar a conotação sexual presente em “*butts*”. Como Lily faz referência a esta “vulgaridade” dita pela mãe na fala seguinte. O grupo acredita que com essa proposta cria-se a imagem de que a Mrs. Yorke sentou em cima de um “pênis” com problema de ereção “*dead*”. O Tapa fez vários *brainstormings* em cima dessa ideia em busca de uma correspondência para esse jogo linguístico proposto pelo autor e chegou à tradução final publicada, “pintinho murchinho”, como vemos no quadro a seguir.

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
6	<p>(p. 50-51)</p> <p><i>[Lily's laughter dies of breathlessness. The cigarette still hangs from her lips. Mrs. Yorke leans over and snatches it away. She tosses it into the aquarium.]</i></p> <p>MRS. YORKE: Quit that damned smoking! Everywhere I turn there's dead butts! All over the house! Yesterday I found myself sitting on one...</p> <p>LILY <i>[covering her face with both hands]</i>: That's a crude pun, mother.</p> <p>MRS. YORKE <i>[failing to catch the joke]</i>: Crude? Crude? Ah, you're the crude one, Lily! Honestly, if you...</p>	<p><i>(Lily gargalha até ficar sem ar. \morre de rir. O cigarro está pendurado na boca. Mrs. Yorke arranca o cigarro e o joga fora. Ela o arremessa dentro do aquário.)</i></p> <p>Mrs. Yorke: Pare com esse maldito cigarro! Onde quer que eu olhe há bitucas de cigarro. Por toda a casa! Ontem eu me dei conta de que estava sentada em cima de uma...</p> <p>Lily <i>(cobrindo o rosto com as duas mãos)</i>: Esse é um péssimo trocadilho, mãe.</p> <p>Mrs. Yorke <i>(demorando pra entender a piada)</i>: Péssimo? Péssimo? Você que é</p>	<p><i>(Lily gargalha até ficar sem ar. \morre de rir. O cigarro ainda pende de seus lábios. Mrs. Yorke inclina-se e joga-o longe. Ela o arremessa dentro do aquário.)</i></p> <p>Mrs. Yorke: Pare com esse maldito cigarro! Onde quer que eu olhe há bitucas de cigarro.⁵ Por toda a casa! Ontem eu me dei conta de que estava sentada em cima de uma...</p> <p>Lily <i>(cobrindo o rosto com as duas mãos)</i>: Esse é um trocadilho grosseiro/vulgar, mãe.</p> <p>Mrs. Yorke <i>(sem conseguir entender a piada)</i>: Grosseiro/vulgar? Grosseiro/vulgar? Você que</p>	<p>(p.123)</p> <p><i>(Lily ri até perder o ar. O cigarro ainda pende dos seus lábios. Mrs. Yorke inclina-se e joga-o longe. Ela o arremessa dentro do aquário.)</i></p> <p>MRS. YORKE: Pare com esse cigarro desgraçado! Aonde eu vou tem um pintinho murcho. Por toda a casa! Ontem eu me vi sentada em cima de um...</p> <p>LILY <i>(cobrindo o rosto com as duas mãos)</i>: Que trocadilho vulgar, mãe.</p> <p>MRS. YORKE <i>(sem captar a piada)</i>: Vulgar? Vulgar? Você que é vulgar Lily! Francamente, se você...</p>	

	<p><u>[The telephone rings from the rear of the apartment and Mrs. Yorke jangles off, leaving only a strong scent of hyacinths to adulterate the relief of her absence. Lily lights another cigarette. She exhales the smoke with a loud sigh. Presses the palm of one hand hard against her forehead, rapidly shaking her head and twisting her lips down with pain.]</u></p> <p>MRS. YORKE <i>[talking to hair-dresser over the phone]</i>: You can take me now? Oh, dear, I'll come right over!</p> <p>LILY <i>[laughing weakly]</i>: Thank God, <u>she's getting out!</u></p>	<p>péssima, Lily! <u>Honestamente</u>, se você...</p> <p>(O telefone toca nos fundos do apartamento, Mrs. Yorke, borrija o perfume deixando um forte <u>essência/aroma</u> de jacinto como se ela estivesse presente. Lily acende outro cigarro. Ela exala a fumaça com um forte suspiro. Pressiona sua nuca com a palma de uma das suas mãos, chacoalhando a cabeça rapidamente e <u>morde seu lábio inferior sentindo dor.</u></p> <p>Mrs. Yorke <i>(conversando com o cabelereiro no telefone)</i>: Você pode me atender agora? Ah, querido, estou indo agora mesmo/ já estou indo.</p> <p>Lily: (uma <u>gargalhada fraca</u>): Graças a Deus, <u>ela vai sair!</u></p>	<p>é <u>grosseira/vulgar</u>, Lily! Honestamente, se você...</p> <p>(O telefone toca nos fundos do apartamento, Mrs. Yorke <u>sai falando com voz estridente, deixando somente um forte aroma de jacinto como se quisesse adulterar o alívio de sua ausência.</u> Lily acende outro cigarro. Ela exala a fumaça com um forte suspiro. Pressiona sua nuca com a palma de uma das suas mãos, chacoalhando a cabeça rapidamente e <u>retorcendo os lábios para baixo numa expressão de dor.</u>)</p> <p>Mrs. Yorke <i>(conversando com o cabelereiro no telefone)</i>: Você pode me atender agora? Ah, querido, estou indo agora mesmo/ já estou indo.</p> <p>Lily: (<u>rindo baixinho</u>): Graças a Deus, <u>ela está de saída!</u></p>	<p>(O telefone toca nos fundos do apartamento, Mrs. Yorke <u>sai falando com voz estridente, deixando somente um forte aroma de jacinto como se quisesse adulterar o alívio de sua ausência.</u> Lily acende outro cigarro. Ela exala a fumaça com um forte suspiro. Pressiona sua testa com a palma de uma das suas mãos, chacoalhando a cabeça rapidamente, <u>retorcendo os lábios para baixo numa expressão de dor.</u>)</p> <p>MRS. YORKE <i>(conversando com o cabeleireiro ao telefone)</i>: Você pode me atender agora? Ah, querido, já estou indo.</p> <p>LILY (<u>rindo baixinho</u>): Graças a Deus, <u>ela está de saída!</u></p>	
--	---	---	---	---	--

<p>MRS. YORKE [<i>raptly</i>]: <u>How does it look?</u></p>	<p><u>[Mrs. Yorke returns to the front in her seal-skin coat, velvet toque, and black kid gloves. The coat is new. She preens herself again before the long mirror, pursing her wrinkled lips and arching her plucked eyebrows.]</u></p>	<p>(Mrs. Yorke volta para pegar seu casaco de pele de foca, seu gorro de veludo, suas luvas de pele de cabrito preto. O casaco é novo. Ela se envaidece novamente na frente do espelho, faz um biquinho com seus lábios enrugados e arqueando seus olhos quase sem sobrancelha.)</p>	<p><u>(Mrs. Yorke volta em casaco de pele de foca, gorro de veludo e luvas pretas de pelica. O casaco é novo. Ela se contempla outra vez diante do espelho grande, faz biquinho com os lábios vincados e arqueia as sobrancelhas depiladas.)</u></p> <p>EM VERMELHO A PÁGINA QUE FALTA</p> <p>MRS. YORKE [<i>arreatadamente</i>] – <u>Como está?</u></p> <p>⁵ N.C.: “Butt” é a palavra informal para traseiro, bunda. “Dead butt” pode designar uma tendinose aguda dos músculos glúteos médios, ou inflamação dos tendões que revestem os glúteos médios.. Ver a este respeito os sites http://www.the33tv.com/news/kdaf-dead-butt-syndrome-story,0,3862267.story e</p>	<p><u>(Mrs. Yorke volta em casaco de pele de foca, gorro de veludo e luvas pretas de pelica. O casaco é novo. Ela se contempla outra vez diante do espelho grande, faz biquinho com os lábios vincados e arqueia as sobrancelhas depiladas.)</u></p> <p>MRS. YORKE (<i>arreatadamente</i>): <u>O que acha?</u></p>	<p>A proposta de tradução do Tapa -- em cima do trecho traduzido somente por MSB -- foi testada no palco com o público. A reação da plateia foi ótima. Todos entenderam o jogo de palavras proposto quando Mr. Yorke pergunta à filha sobre o seu cabelo, e Lily ignora a pergunta e responde na fala seguinte mudando de assunto – ela faz um comentário sobre o clima do dia, usando o mesmo advérbio de dúvida que a mãe, “acho”, como veremos na próxima linha do quadro.</p>
---	--	--	--	--	---

			<p>também http://running.competitor.com/2010/12/news/do-you-suffer-from-dead-butt-syndrome_19606 Mrs. Yorke diz que onde quer que se vire ela encontra “dead butts” [bitucas de cigarros/glúteos afetados por esta inflamação/ ou ao pé da letra, bundas mortas, amortecidas], e que no dia anterior <u>quase se sentou em cima de uma</u> . É preciso achar um trocadilho que de alguma forma soe convincente aqui.</p>		
--	--	--	--	--	--

continua

5.2.11 A importância da pontuação nas peças de Tennessee Williams

Na **primeira versão da tradução** realizada pelo grupo não houve um critério para traduzir a pontuação do texto-fonte. Cada ator-tradutor pontuava o texto de acordo com suas escolhas pessoais e poucos respeitaram a pontuação do texto-fonte, principalmente no que tange aos **travessões**, uma marca característica do autor.

Noah Lukeman (2005, p. 21) observa que essa é uma prática comum entre os tradutores, porém acredita que o mais correto a fazer é respeitar a intenção do autor no texto-fonte. Os atores-tradutores que respeitaram a maioria da pontuação do autor levaram essa questão da “fidelidade” ao texto-fonte para ser discutida em grupo durante as revisões.

Em algumas peças, o diretor ETA revisou o texto-fonte e manteve a pontuação conforme sugerida pelo autor, em outras, em que, por vezes, a estrutura da frase teve que ser totalmente alterada, foi mantida a pontuação escolhida inicialmente pelos atores-tradutores.

Tennessee Williams utiliza a pontuação para imprimir um estilo às falas das suas peças. As pontuações foram incluídas propositalmente pelo autor e têm a intenção clara de dar um colorido a determinadas frases. BPR (2017)⁴⁰ acredita que Tennessee Williams “fala” com as rubricas para demonstrar sua visão da cena (informação verbal); já com a pontuação ele parece “gritar” para indicar exatamente a intenção que deve ser dada ao texto quando verticalizado no palco e falado pelos atores.

Para Lukeman (2005, p. 98-103), quando um autor domina seu estado criativo, o uso de travessões contribui para a criação de um estilo do fluxo de consciência. O travessão duplo busca interromper o fluxo da frase, dá informalidade ao texto. Também pode ser um instrumento de humor, ironia ou sarcasmo. Ele é um sinal de pontuação forte que tem a intenção de destacar a frase.

⁴⁰ Ibidem.

Em “Algo Não Dito”, o **travessão** determina claramente o ritmo da cena, demonstrando onde há um corte brusco no diálogo entre as personagens Cornélia e Grace, ou quando há uma hesitação na fala da personagem Grace.

Esta segunda situação pode ser observada após o término da primeira ligação recebida por Cornélia na peça. Grace, querendo saber com quem Cornélia falava ao telefone, se dirige a ela da seguinte forma, “As – Filhas da Confederação?” (WILLIAMS, 2012, p. 338). No **texto-fonte**, “*The —Conferate Daughters?*” (WILLIAMS, 1992, p. 278). Essa frase encontra-se na linha seis do **Quadro 5**.

Todo o diálogo que segue a fala até a próxima ligação telefônica reflete a forma com a qual Cornélia oprime a personagem Grace e, por isso, o autor deva ter inserido essa hesitação na fala da personagem ao se dirigir à Cornélia, marcada pelo travessão. Quando o telefone toca pela segunda vez há uma discussão entre as personagens e o travessão aparece novamente para demonstrar como Cornélia corta de forma secativa a fala de Grace:

CORNÉLIA: [...] Como ousa me pôr na linha com esta mulher!

GRACE: Cornélia, eu não pus, eu só ia perguntar se você –

CORNÉLIA: Cale-se! (*Ela se afasta da mesa, encarando-a.*) – Agora me passe o telefone [...] (WILLIAMS, 2012, p. 339).

No **texto-fonte**:

CORNELIA: [...] How dare you put me on the line with that woman!

GRACE: Cornelia, I didn't, I was just going to ask you—

CORNELIA: Hush! [She springs back from the table, glaring across it.]—Now give me that phone [...] (WILLIAMS, 1992, p.280).

Se as atrizes-tradutoras não tivessem respeitado a pontuação do autor, talvez não tivessem percebido a clara indicação da relação de “oprimido vs. Opressor” indicada por Tennessee Williams. O **travessão** auxilia, nesse caso, os atores a entenderem, pelas nuances dos diálogos, as características psíquicas das personagens.

*

Na peça “O Quarto Rosa”, a pontuação sugerida no texto-fonte foi quase que completamente modificada pela atriz-tradutora responsável pela **primeira versão da tradução**, e essa alteração foi mantida no **texto final publicado**.

Nessa peça, o travessão também marca de forma contundente o ritmo das falas das personagens, porém, noventa por cento deles foram substituídos por reticências (...) que desempenham no texto “um papel singular, permitindo que o escritor indique uma desaceleração ou uma breve passagem de tempo” (LUKEMAN, 2005, p. 165), ou seja, a mudança do **travessão** para a **reticências** gera no leitor um entendimento totalmente contrário sobre a intenção de dada fala de uma personagem.

“O Quarto Rosa” está classificada como uma comédia. O texto-fonte tem um humor cortante, apresentado por meio da discussão de um Homem e uma Mulher que são amantes.

Como visto anteriormente, ao longo da peça percebemos que a Mulher encaminha a conversa para o término da relação, pois, conforme saberemos no final da peça, ela tem um amante escondido em outro cômodo. Os diálogos, se lidos sem as intenções corretas, podem parecer banais; mas se lidos com atenção ao ritmo imposto pelos sinais de pontuação é possível enxergar toda a ironia cômica, o humor sarcástico e o simbolismo social característicos das obras de Tennessee Williams.

Em 2016 os alunos da Escola de Artes Dramáticas da USP fizeram um exercício de encenação da peça utilizando a tradução do grupo Tapa. Foram feitas algumas apresentações no TUSP (Teatro da USP) em São Paulo.

É possível que uma leitura contrária dessa obra tenha sido feita por artistas aprendizes, pois, na encenação em questão, a peça parecia não caber na boca dos atores ou os atores não cabiam na boca da peça.

Um conjunto de elementos pode ter levado ao fracasso da encenação: atores pouco experientes, direção falha, cenografia equivocada e, talvez, a

utilização de uma tradução que eliminava quase cem por cento a pontuação do texto-fonte.

*

Outro recurso importante, considerado uma pontuação por Lukeman (2005, p. 163), é o **itálico** – chamado de marca tipográfica no Brasil. Esta marcação era bastante recorrente na obra do autor, como visto no subcapítulo anterior, mas foi cem por cento retirada dos diálogos da peça traduzida “O Quarto Rosa”.

Na peça, a maioria das falas da personagem Mulher têm palavras em **itálico**, porém nenhuma delas foi indicada na tradução do grupo Tapa.

Segundo Lukeman (2005, p. 163-165), o **itálico** realiza um papel que nenhuma outra marca consegue realizar, o de enfatizar uma palavra ou fala; portanto, ele é necessário especialmente em locuções, pois esclarece como uma palavra ou frase deve ser entendida pelo leitor. Nesse sentido, o **itálico** seria a voz do escritor que, por não conseguir manifestar em palavras escritas essa ênfase, faz uso dessa marca.

Em “O Quarto Rosa”, as palavras em **itálico** parecem pontuar certa atitude histórica da personagem Mulher, destacadas em palavras inseridas isoladamente em certas falas da peça. A título de exemplo, apresentamos a seguir algumas frases que foram retiradas do **texto final publicado**, as quais não têm a marca de **itálico** e, em seguida, o **texto-fonte** com essa marcação:

a) “MULHER: [...] Eu peço... Exijo o mesmo respeito que sua mulher!”
(WILLIAMS, 2011, p. 183).

“WOMAN: [...] I ask—I **demand** the same respect as your **wife**!”
(WILLIAMS, 2005, p. 109);

b) “MULHER: [...] Eu não tenho nada. Tudo... abri mão de tudo!”
(WILLIAMS, 2011, p. 183).

“WOMAN: [...] I have **nothing**. **Everything—all—given up**!”
(WILLIAMS, 2005, p. 109);

c) “MULHER: Vou sussurrar.” (WILLIAMS, 2011, p. 184).

“WOMAN: I will **whisper**. (WILLIAMS, 2005, p. 110);

d) “MULHER: Ah, histórica! Você deveria ter escutado aquela conversa ao telefone...” (WILLIAMS, 2011, p. 184);

“WOMAN: Oh! I shriek **abuse**! You should’ve been listening in on that telephone conversation — (WILLIAMS, 2005, p. 110);

e) MULHER: [...] quando eu terminei, ela deve ter se arrependido de dizer que não sou ninguém. Eu perguntei: “O que você pretende fazer?”. Ela respondeu: “Nada. E você?”. Eu respondi: “Nada também, mas ainda tenho um pouco de orgulho, coisa que eu acho que você não tem”. Aí ela perguntou: “Orgulho? Você tem mesmo? Eu não imaginava”. É! Orgulho! Tem mesmo! Sarcástica! Bem... agora eu sou histórica? [...] (WILLIAMS, 2011, p. 185).

WOMAN: [...] when I was through she must’ve regretted she ever called me **‘nameless’**. “Just what are your plans, your intentions?” “I have none,” she said. “What are yours?” “I have none, either,” I said, “but I **do** have some pride born in me, it seems like you **don’t**” “Oh,” she said, “**pride**,” she said, “**have** you?” I didn’t **suppose**—“Yes! Pride! **Have** you! **Sarcastic**!” Well—Shrieking abuse now, am I? [...] (WILLIAMS, 2005, p. 111).

Esse trecho demonstra claramente um ritmo imposto pelo autor na fala, destacado pelo **itálico** em algumas palavras, ou mesmo em parte da palavra como é o caso de “Sar**castic**!”, e também por outros sinais de pontuação como o travessão, que também não foi reproduzido na tradução do **texto final publicado**. Sem essas marcações, a percepção de ritmo das falas fica mais sutil e talvez imperceptível para o leitor menos atento aos outros aspectos que caracterizam a composição de uma personagem numa peça.

Segundo BPR (2017)⁴¹, alguns desses desvios na pontuação foram percebidos pelo grupo após as versões finais terem sido enviadas à editora; para ele, um trabalho dessa esfera talvez precisasse de uma vida toda para ser visto em detalhes (informação verbal), o que é algo impossível dentro da

⁴¹ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:38:00].

realidade editorial de peças teatrais no Brasil. Portanto, certos deslizes são difíceis de serem evitados.

*

Em “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?” foram realizadas algumas alterações nos sinais de pontuação na **primeira versão da tradução**, mas houve um olhar mais criterioso na revisão, e algumas dessas alterações foram mantidas como no texto-fonte.

Na próxima linha do **Quadro 4**, há uma grande rubrica explicativa. MSB propôs uma mudança na pontuação, o que resultou num fluxo mais contínuo dado pela supressão de um **ponto final** e a utilização de uma **vírgula** na seguinte passagem do texto: “[...] Lily balança-se levemente no sofá como se estivesse bêbada, depois ergue-se com firmeza sobre os pés”[...]. Apesar desse texto estar na rubrica, após a leitura em grupo em voz alta, optou-se por se manter o ponto final sugerido no **texto-fonte**, “[...] Lily balança-se levemente no sofá como se estivesse bêbada. Ela se levanta com firmeza sobre os pés [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 124).

Para Lukeman (2005, p. 17-20), a frase curta pode capturar o sentimento do fluxo de consciência. Ela delimita uma ideia, além de dar um estilo e ritmo ao texto. Na peça supracitada, a intenção dada pela frase mais curta, secativa, colaborou para o entendimento de qual seria a intenção da personagem nesse momento do texto. Esse fato é importante, pois nessa peça a personagem Lily tem mais ações do que falas, e as ações são claramente indicadas pelo autor nas rubricas.

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
7	<p>(p. 51)</p> <p>LILY [<i>with eyes closed</i>]: <u>It looks like rain.</u></p> <p>MRS. YORKE [<i>angrily pulling at her toque</i>]: I wish you'd show a little more intelligence when I speak to you, Lily!</p> <p>LILY [<i>slightly shaking with hoarse laughter</i>]: <u>If I did I'd stuff my ears with cotton!</u></p> <p>MRS. YORKE [<i>turning toward Lily as she leaves</i>]: <u>I wish</u> you'd quit smoking so much! It's ruining your skin, simply ruining your...</p>		<p>LILY [<i>de olhos fechados</i>]: <u>Parece que vai chover.</u></p> <p>MRS. YORKE [<i>puxando o gorro raivosamente</i>]: Eu gostaria que você fosse um pouco mais inteligente quando eu falo com você, Lily!</p> <p>LILY [<i>levemente agitada por um riso ríspido</i>]: <u>Se eu fosse, eu colocaria tampões de algodão nos ouvidos!</u></p> <p>MRS. YORKE [<i>voltando-se para Lily enquanto sai</i>]: <u>Eu gostaria</u> tanto que você parasse de fumar! Está acabando com a sua pele,</p>	<p>(p.124)</p> <p>LILY (<i>de olhos fechados</i>): Acho que vai chover.</p> <p>MRS. YORKE (<i>puxando o gorro raivosamente</i>): Eu gostaria que você fosse um pouco mais inteligente quando falo com você, Lily!</p> <p>LILY (<i>sacudindo-se ligeiramente com um riso cáustico</i>): <u>Se eu fosse, tapava meus ouvidos com algodão!</u></p> <p><u>(O táxi buzina lá fora. Mrs. Yorke sai apressada pela porta.)</u></p> <p>MRS. YORKE (<i>voltando-se para Lily enquanto sai</i>): <u>Gostaria</u> tanto que você parasse de fumar! Está acabando com a sua pele,</p>	

	<p>[The door slams on her voice. Lily sways slightly on the couch as if <u>drunk</u>. She <u>ris</u>es stiffly to her feet and begins to wander aimlessly around the five-room apartment. She scatters ashes wherever she walks. When the cigarette is half-consumed she extinguishes it against the paneled wall of the dining room and deposits the butt on a serving-tray. Then she lights another. She retires to her own room. Its furnishings are ivory and the curtains and bedspread are pink. Lily herself is dark and sallow. Her features are <u>biggish</u>. Her body long and angular. She would make a rather good-looking young man. She stands in the center of the pink and ivory room and draws upon the cigarette. Her fingers start shaking again. She presses her hand to her forehead and gasps sharply. The cigarette slips from her fingers and plops to</p>		<p>está simplesmente acabando com sua ...</p> <p>[A porta bate encobrindo sua voz. Lily <u>balança-se</u> levemente no sofá como se estivesse <u>bêbada</u>, depois <u>erque-se com firmeza sobre os pés</u> e começa a perambular pelo apartamento de cinco cômodos. Espalha cinzas por onde anda. Quando o cigarro está semi-consumido, ela o apaga no painel da parede da sala de estar e deixa a ponta do cigarro sobre uma bandeja. A seguir acende outro. Retira-se para seu quarto. O mobiliário é cor de marfim e as cortinas e colcha são cor de rosa. Lily tem um ar sombrio e está pálida. Seus traços são um tanto quanto <u>grandes</u>. Seu corpo é longo e anguloso. Ela passaria por um rapaz muito atraente. Em pé no meio do quarto rosa e cor de marfim ela traga seu cigarro. Seus dedos começam a tremer novamente. Ela pressiona a</p>	<p>simplesmente acabando com sua...</p> <p>(A porta bate encobrindo sua voz. Lily <u>balança-se</u> levemente no sofá como se estivesse <u>bêbada</u>. Ela se <u>levanta com firmeza sobre os pés</u> e começa a perambular pelo apartamento de cinco cômodos. Espalha cinzas por onde anda. Quando o cigarro está semiconsumido, ela o apaga no painel da parede da sala de estar e deixa a ponta do cigarro sobre uma bandeja. A seguir acende outro. Retira-se para seu quarto. O mobiliário é cor de marfim e a colcha e as cortinas são cor-de-rosa. Lily tem um ar sombrio e está pálida. Seus traços são <u>pronunciados</u>. Seu corpo é longo e anguloso. Ela passaria por um rapaz muito atraente. Em pé, no meio do quarto rosa e cor de marfim, ela traga seu cigarro. Seus dedos começam a tremer novamente. Ela pressiona a mão sobre a testa e respira</p>	
--	--	--	--	---	--

	<p>the floor. She grinds it beneath her heel and lights another. Puffing voraciously, she sinks down on the bed. Its softness makes her more</p>		<p><i>mão sobre a testa e respira com dificuldade. O cigarro escorrega de seus dedos e cai. Ela o esmaga sob seu salto e acende outro. Tragando com voracidade, ela se atira sobre a cama. A maciez a deixa mais</i></p>	<p>com dificuldade. O cigarro escorrega de seus dedos e cai. Ela o esmaga sob seu salto e acende outro. Tragando com voracidade, ela se atira sobre a cama. A maciez a deixa mais</p>	
--	--	--	--	---	--

continua

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
	<i>Why Do You Smoke So Much, Lily?</i>	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Por Que Você Fuma Tanto, Lily?	Observações:
	Texto-fonte	1ª tradução Carolina Manica e Rita Giovana	Revisão Profa. Dra. Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
8	<p>(p. 51-52)</p> <p><i>restless. She gets up, still looking, and walks around the room some more. She pauses in front of the vanity and looks into its huge polished mirrors. She grins and simpers at her reflection. Automatically her lips begin to mumble certain phrases which are most familiar to her mother's lips at social gatherings they have attended together. At first she speaks the words aloud. Then she seems to become frightened. She falls back from the mirror. She clamps both hands over her mouth and then over her ears. But the voice which she has created cannot be</i></p>	<p>(Instintivamente/<i>involuntariamente</i> seus lábios balbuciam certas frases típicas de sua mãe nos eventos sociais que elas costumavam frequentar. Primeiro ela fala alto. Depois parece ficar assustada. Ela se afasta do espelho. Leva as duas mãos sobre a boca e depois sobre as orelhas. <u>Mas a voz que ela criou não se cala/contém</u> mesmo com os lábios quietos. Seu sussurro</p>	<p><i>inquieta. Ela se levanta, ainda fumando, e anda um pouco mais pelo quarto. Pára diante da cômoda e olha para os enormes espelhos polidos. Sorri com afetação diante de seu próprio reflexo. Instintivamente/involuntariamente</i> seus lábios balbuciam certas frases típicas de sua mãe nos eventos sociais que elas frequentavam juntas. Primeiro ela fala alto. Depois parece ficar assustada. Ela se afasta do espelho. Leva as duas mãos sobre a boca e depois sobre as orelhas⁶. <u>Mas a voz que ela criou não pode ser interrompida</u></p>	<p>(p.125)</p> <p><i>inquieta. Ela se levanta, ainda fumando, e anda um pouco mais pelo quarto. Para diante da cômoda e olha os enormes espelhos polidos. Sorri com afetação diante de seu próprio reflexo. Automaticamente, seus lábios balbuciam certas frases mais familiares aos lábios de sua mãe nas reuniões sociais que elas frequentam juntas. Primeiro ela fala alto. Depois parece ficar assustada. Ela se afasta do espelho. Leva as duas mãos sobre a boca e depois sobre as orelhas. <u>Mas a voz que ela criou não pode ser interrompida mesmo que seus lábios estejam imóveis.</u></i></p>	

<p><u>stemmed even though her own lips are now quiet. Its ghostly whisper goes on, in the simpering, falsetto tone which her mother employs on social occasions.]</u></p> <p>VOICE: Lily's a most <u>unusual</u> child. She's really very much like her poor father. He was the intellectual type, too, you know. Quite interested <u>in writing</u>. Dear Stephen! He had to give it up, of course, when we got married. But he kept all <u>his old papers</u>. Kept them locked up in his desk. I'll never forget the fuss that he made when I burned them. He cried like a baby. Poor, <i>dear</i> Stephen! A brilliant man. But he had <i>such</i> and <u>impractical nature</u> before our marriage. <u>I cured him of that. He came around beautifully after the first few years. I managed nearly all his affairs.</u> Lily's just like him, dear child! It's just a stage that she'll have to pass through, this intellectual</p>	<p><u>fantasmaagórico continua acompanhado de um sorriso afetado/bobo no mesmo tom de falsete que sua mãe costumava falar nos encontros sociais.)</u></p> <p>Voz: Lily é uma criança <u>excepcional</u>. Ela é muito parecida com seu pobre pai. Ele também era do tipo intelectual, você sabe. Bastante interessado <u>na escrita</u>. Querido Stephen! É claro que ele teve que desistir quando nós nos casamos. Mas ele guardou todos os <u>seus escritos antigos/papéis antigos</u>. Mantinha-os trancados na sua mesa. Eu nunca vou esquecer o escândalo que ele fez quando eu os queimei. Ele chorou como um bebê. Coitadinho, pobre Stephen. Um homem brilhante. Ele tinha uma <u>natureza impraticável/personalidade indomável</u> antes do nosso casamento. Foi eu que o</p>	<p><u>mesmo que seus lábios estejam imóveis. Seu sussurro fantasmaagórico prossegue, no tom de falsete afetado que sua mãe emprega nos encontros sociais.)</u></p> <p>Voz: Lily é uma criança <u>excepcional/incomum</u>. Ela é muito parecida com seu pobre pai. Ele também era do tipo intelectual, você sabe. Bastante interessado <u>em escrever</u>. Querido Stephen!É claro que ele teve que desistir quando nós nos casamos. Mas ele guardou todos os seus escritos antigos/<u>papéis antigos</u>. Mantinha-os trancados na sua mesa. Eu nunca vou esquecer o escândalo que eu e fez quando eu os queimei. Ele chorou como um bebê. Coitadinho, pobre Stephen. Um homem brilhante. Ele tinha uma <u>natureza pouco prática/idealista/sonhador a</u> antes do nosso casamento. <u>Eu o curei disso.</u></p>	<p><u>Seu sussurro fantasmaagórico prossegue no tom de falsete afetado que sua mãe emprega nos eventos sociais.)</u></p> <p>VOZ: Lily é uma criança <u>incomum</u>. Ela é muito parecida com seu pobre pai. Ele também era do tipo intelectual, você sabe. Muito interessado <u>em escrever</u>. Querido Stephen! É claro que ele teve que desistir quando nos casamos. Mas ele guardou todos os <u>seus velhos textos</u>. Mantinha-os trancados na sua mesa. Nunca vou esquecer o escândalo que fez quando os queimei. Chorou como um bebê. Pobre Stephen! Um homem brilhante. Ele tinha uma <u>natureza sonhadora</u> antes do nosso casamento. <u>Eu o curei disso. Ele passou por uma bela mudança depois dos primeiros anos. Eu cuidava de quase todos os</u></p>	
---	---	---	---	--

	<p>nonsense. Sooner or later she'll be wanting a home and children, of course, like all the other young girls, and I'm sure, quite <i>sure</i>, that she'll make some man an <u>awfully good</u> wife!</p>	<p><u>curei</u>. Ele se comportou muito bem nos primeiros anos de casamento. Eu administrava de perto todos os seus casos. A Lily é igual a ele, pobre criança! É só uma fase pela qual ela vai ter que passar, esta intelectualidade sem sentido/absurda. É claro que cedo ou tarde ela vai querer ter uma casa com filhos, como todas as outras garotas, e eu tenho certeza, certeza absoluta, que ela vai ser uma esposa <u>maravilhosa</u> para seu marido.</p>	<p>Ele passou por uma bela mudança depois dos primeiros anos de casamento. Eu cuidava de quase todos os negócios dele/<u>assuntos dele</u>. A Lily é igual a ele, pobre criança! É só uma fase pela qual ela vai ter que passar, esta intelectualidade sem sentido/absurda. É claro que cedo ou tarde ela vai querer ter uma casa com filhos, como todas as outras garotas, e eu tenho certeza, certeza absoluta, que ela vai ser uma esposa <u>extremamente boa/excelente</u> para seu marido.</p> <p>⁶ N.C.: Definição de stemmed [verbo to stem] = to restrain or stop (the flow of something) by or as if by damming up.</p>	<p><u>negócios dele</u>. A Lily é igual a ele, pobre criança! É só uma fase pela qual ela terá que passar, essa bobagem intelectual. É claro que cedo ou tarde ela vai querer ter uma casa com filhos, como todas as outras moças, e eu tenho certeza, certeza absoluta, que ela vai ser uma esposa <u>excelente</u> para seu marido.</p>	
--	--	---	---	---	--

9	<p>(p. 52-53)</p> <p><i>[Lily extinguishes her cigarette against a spot in the mirror – which reflects one of her eyes. She opens the drawer of the vanity, takes out a silver case, presses it open, removes another cigarette and flicks the lighter.]</i></p> <p>LILY <i>[whimpering like a tied child]</i>: Father... father... why did you have to leave me like this?</p> <p><i>[She springs suddenly from the chair. Slams both doors. Locks them. Throws herself face downwards upon the bed.]</i></p> <p>LILY <i>[passionately]</i>: Father, she's getting me like she did you! She's <i>killing</i> me, father! Did you hear her last night? I tell you...</p>	<p><i>(Lily apaga o cigarro no espelho onde está refletido um dos seus olhos. Ela abre o estojo de maquiagem, tira uma caixa de prata, pressiona para abrir, pega outro cigarro e acende o isqueiro.)</i></p> <p>Lily <i>(choramingando como uma criança)</i>: Pai... Papai... porque você teve que me deixar desse jeito?</p> <p><i>(Ela sai de repente da cadeira. Bate as duas portas e as tranca. Se joga e afunda o rosto na cama.)</i></p> <p>Lily <i>(apaixonadamente)</i>: Papai, ela está fazendo comigo o que ela fez com você. Ela está me matando, papai! Você a escutou noite passada? Eu preciso contar...</p>	<p><i>(Lily apaga o cigarro sobre um ponto do espelho onde está refletido um dos seus olhos. Ela abre a gaveta da cômoda, pega um estojo de prata, tira outro cigarro e acende com o isqueiro.)</i></p> <p>Lily <i>(choramingando como uma criança)</i>: Pai... Papai... porque você teve que me deixar desse jeito?</p> <p><i>(Subitamente ela se erque da cadeira. Bate as duas portas e as tranca. Joga-se de bruços e afunda o rosto na cama.)</i></p> <p>Lily <i>(apaixonadamente)</i>: Papai, ela está fazendo comigo o que ela fez com você. Ela está me matando, papai! Você a escutou noite passada? Eu vou contar para você...</p>	<p><u>(p.126)</u></p> <p><i>(Lily apaga o cigarro no ponto do espelho que reflete um de seus olhos. Abre a gaveta da cômoda, pega um estojo de prata, tira outro cigarro e acende com o isqueiro.)</i></p> <p>LILY <i>(choramingando como uma criança)</i>: Pai, papai, por que você teve que me deixar desse jeito?</p> <p><i>(Subitamente ela erque-se da cadeira. Bate as duas portas e as tranca. Joga-se de bruços e afunda o rosto na cama.)</i></p> <p><u>LILY</u> <i>(apaixonadamente)</i>: <u>Papai, ela está fazendo comigo o que fez com você. Ela está me matando, papai! Você a escutou noite passada? Eu vou contar pra você...</u></p>	
---	--	--	--	---	--

<p><u>[The counterpane catches fire from the cigarette. She slaps it out and gets up.]</u></p> <p>LILY <u>[laughing wildly]</u>: Oh, my God! I've gone crazy!</p> <p><u>[She gasps and looks toward the locked doors. Through all the rooms of the silent apartment she seems to hear the fretful ghost of her mother's voice bearing in upon her again: quietly at first, then with a deafening shrillness.]</u></p> <p>VOICE <u>[slow and whining]</u>: Why do you smoke so much, Lily? It's ruining your skin! Lily, your complexion's getting sallow! <u>[The voice grows more piercing.]</u> Look at your fingers, Lily! <u>They're yellow as a Chinaman's!</u> And your teeth! Good HEAVENS! <u>Tobacco stains all over</u></p>	<p>(A/o cobertor/colcha pega fogo. Ela <u>bate</u> nela e se levanta.)</p> <p>Lily (gargalhando selvagemmente/violentamente): Oh meu Deus. Eu fiquei louca!</p> <p>(Ela suspira e olha através das portas fechadas. Por todos os cômodos do apartamento silencioso ela parece ouvir ameaças da voz fantasma górica de sua mãe perseguindo-a: primeiro bem baixinho e depois de forma estridente ensurdecadora.)</p> <p>Voz (devagar e queixosa): Porque você fuma tanto Lily? Está acabando com sua pele! Lily, você está ficando pálida! (A voz vai se tornando penetrante.) Olhe para os seus dedos, Lily! <u>Eles estão amarelados como os homens chineses.</u> E os seus</p>	<p>(A colcha pega fogo. Ela dá tapas e se levanta.)</p> <p>Lily (rindo descontroladamente): Oh meu Deus. Eu fiquei louca!</p> <p><u>Ela suspira e olha para as portas trancadas. Por todos os cômodos do apartamento silencioso ela parece ouvir o fantasma irado da voz de mãe investindo sobre ela outra vez: baixinho a princípio e depois com estridência ensurdecadora.)</u></p> <p>Voz (lenta e lamentosa/queixosa): Porque você fuma tanto Lily? Está acabando com sua pele! Lily, você está ficando pálida! (A voz vai se tornando penetrante.) Olhe para os seus dedos, Lily! <u>Eles estão amarelados como os de um chinês.</u> E os seus</p>	<p><u>(O cobertor pega fogo. Ela o estapeia e levanta-se.)</u></p> <p><u>LILY</u> (rindo descontroladamente): <u>Ah, meu Deus. Eu fiquei louca!</u></p> <p><u>(Ela suspira e olha para as portas trancadas. Por todos os cômodos do apartamento silencioso ela parece ouvir o fantasma irado da voz de mãe investindo sobre ela outra vez: baixinho a princípio e depois com estridência ensurdecadora.)</u></p> <p><u>VOZ (lenta e queixosa): Por que você fuma tanto, Lily? Está acabando com sua pele! Lily, você está ficando pálida! (A voz fica mais penetrante.) Olhe para os seus dedos, Lily! <u>Estão amarelos como de um chinês.</u> E os seus dentes!</u></p>	
---	--	--	---	--

	<p>them! <u>[The voice becomes like a fist banging at the door.]</u> Lily, Lily! Why do you smoke so much? It's wrecking your nerves! <u>That's why you're cross all the time!</u> You can't sleep! You act like you're losing your mind! It's</p>	<p>dentes! Meu Deus! <u>O tabaco impregnou neles. (A voz se transforma como se estivesse socando a porta)</u> Lily, Lily! Porque você fuma tanto? Está destruindo seus nervos! <u>É por isso que você está sempre no limite.</u> Você não consegue dormir! Você age como se estivesse enlouquecendo! São</p>	<p>dentes! Meu Deus! <u>Manchas de tabaco em todos eles. (A voz soa como um punho esmurrando a porta.)</u> Lily, Lily! Porque você fuma tanto? Está destruindo seus nervos! <u>É por isso que você está sempre irritada/azeda/de mal humor</u> Você não consegue dormir! Você age como se estivesse enlouquecendo! São</p>	<p>Meu Deus! <u>Manchas de tabaco em todos eles.</u> <u>(A voz soa como um punho esmurrando a porta.)</u> Lily, Lily! <u>Por que você fuma tanto? Está destruindo seus nervos! É por isso que você está sempre irritada! Você não consegue dormir! Você age como se estivesse enlouquecendo! São</u></p>	
--	--	--	--	--	--

10	<p>(p. 53-54)</p> <p>those damned cigarettes that do it! Those damned cigarettes! That's why you can't sleep night! It's wrecking your nerves! <u>Oh, it's no use wasting money on nerve-specialists, Lily, when you keep up this eternal smoking!</u> Smoking, smoking, smoking! All the time, Lily!</p> <p><u>[She lifts her hand to her eyes and shuts her eyes tight.]</u></p> <p>LILY: Oh, mother, I wish you'd keep <i>still</i>!</p> <p><u>[The cigarette burns the tips of her fingers. She crushes it out and hastily, almost frantically, lights another. She tries to concentrate on</u></p>	<p>aqueles malditos cigarros que fazem isso! Aqueles malditos cigarros! É por isso que você não consegue dormir a noite! Está acabando com seus nervos! <u>Oh, não temos dinheiro pra gastar com um psiquiatra/não podemos desperdiçar dinheiro com um psiquiatra/psicanalista, LILY, quando VOCÊ vai parar com esse ciclo vicioso=</u> Fumando, fumando, fumando! O tempo <u>inteiro</u>, Lily!</p> <p><u>(Ela esfrega seus olhos e fecha-os apertando bem forte.)</u></p> <p>Lily: Ah, mãe, eu queria que você continuasse!</p> <p><u>(O cigarro queima as pontas dos seus dedos. Ela joga fora e apressadamente, quase freneticamente, acende outro. Ela tenta se</u></p>	<p>aqueles malditos cigarros que fazem isso! Aqueles malditos cigarros! É por isso que você não consegue dormir a noite! Está acabando com seus nervos! <u>Ah, não adianta jogar dinheiro fora com especialistas em doenças dos nervos se você continua fumando eternamente!</u> Fumando, fumando, fumando! O tempo inteiro, Lily!</p> <p><u>(Ela leva as mãos aos olhos e fecha-os apertando-os com força.)</u></p> <p>Lily: Ah, mãe, eu queria que você continuasse!</p> <p><u>(O cigarro queima as pontas dos seus dedos. Ela apaga-a e sofregamente, quase freneticamente, acende outro. Ela tenta concentrar-</u></p>	<p>(p.127)</p> <p>aqueles malditos cigarros que fazem isso! Aqueles malditos cigarros! É por isso que não consegue dormir à noite! Está destruindo seus nervos! <u>Ah, não adianta gastar dinheiro com especialistas para os nervos se você continua fumando eternamente!</u> Fumando, fumando, fumando! O tempo <u>todo</u>, Lily!</p> <p><u>(Ela leva as mãos aos olhos e fecha-os apertando-os com força.)</u></p> <p>LILY: Ah, mãe, eu queria que você parasse!</p> <p><u>(O cigarro queima as pontas dos seus dedos. Apaga e sofregamente, quase freneticamente, acende outro. Ela tenta se</u></p>	
----	---	---	---	--	--

<p><i>the stillness of the vacant rooms outside. There is really no voice. Her mother is gone. The rooms outside are empty. But through all their emptiness the remembered voice still pulses like the nerve of her cigarette-burned fingers.]</i></p> <p>VOICE: What haven't I done for you, Lily! <u>I've sent you to the most exclusive schools.</u> You took the most expensive European tour. <u>Thousands of dollars spent on your debut. I saw that you met the right people. All the eligible men in town. Lived way beyond our means. Went into debt. Just to give you the proper background, Lily. The best advantages. But it can't go on forever. You aren't getting any younger, you know. You'll have to perk up. You don't have to be pretty. Just smile. Play up to them, Lily. Let them see that you've got some life in your</u></p>	<p><i>concentrar na constância dos cômodos vazios. Não ouve realmente nenhuma voz. Sua mãe foi embora. Os cômodos estão vazios. Mas através desse vazio a lembrança da voz ainda pulsa como os nervos dos dedos queimados pelo cigarro.)</i></p> <p>Voz: O que eu não fiz para você, Lily? <u>Eu mandei você para as melhores escolas particulares.</u> Você fez a viagem mais cara pela Europa. <u>Gastamos milhares de dólares na sua festa de quinze anos. Eu sei que você conheceu as pessoas certas. Os "melhores partidos" da cidade. Vivi além das nossas condições./ Te demos uma vida além das nossas possibilidade financeiras.</u> Nos endividamos. Só para te dar uma educação apropriada, Lily. As melhores oportunidades. Mas isso não pode durar pra sempre. <u>Você não está ficando mais jovem, você</u></p>	<p><i>se na quietude dos cômodos vazios do lado de fora. Não ouve realmente nenhuma voz. Sua mãe foi embora Os aposentos do lado de fora estão vazios. Mas através desse vazio a lembrança da voz ainda pulsa como os nervos dos dedos queimados pelo cigarro.)</i></p> <p>Voz: O que eu não fiz para você, Lily? <u>Eu mandei você para as melhores escolas.</u> Você fez a viagem mais cara pela Europa. <u>Milhares de dólares gastos com a sua festa de debutante/ na sua festa de dezoito anos⁷. Eu fiz que você conhecesse as pessoas certas. Todos os homens da cidade que tinham os requisitos. Vivemos bem além das nossas condições/do que permitiam os nossos recursos. Fizemos dívidas/ contraímos dívidas</u> Só para te dar uma educação apropriada, Lily. As melhores oportunidades. Mas isso não pode durar pra</p>	<p><i>concentrar na quietude dos cômodos vazios do lado de fora. Não há nenhuma voz. Sua mãe foi embora. Os aposentos do lado de fora estão vazios. Mas através desse vazio a lembrança da voz ainda pulsa como os nervos dos dedos queimados pelo cigarro.)</i></p> <p>VOZ: O que eu não fiz para você, Lily? <u>Eu mandei você para as melhores escolas.</u> Você fez a viagem mais cara pela Europa. <u>Milhares de dólares gastos para você debutar. Eu fiz você conhecer as pessoas certas. Todos os bons partidos da cidade. Vivemos além das nossas posses. Contraímos dívidas. Só para te dar uma educação apropriada, Lily. As melhores oportunidades. Mas isso não pode durar pra sempre. Você sabe que já não é mais jovem. Você tem que se erguer. Você não precisa ser bonita. Apenas sorria. Represente para eles, Lily. Deixe-os perceber que</u></p>	<p>Foi discutida a possibilidade de se traduzir "most exclusive shools" literalmente, "as escolas mais exclusivas". Mas nas primeiras tentativas das atrizes-tradutoras verbalizarem o texto viram que ele não cabia na boca do ator. Elas, então, sugeriram na primeira versão da tradução, "as melhores escolas particulares", que foi diminuído na revisão por "melhores escolas" e mantido no texto final publicado. Realmente, ao testar no palco o trecho comentado, as atrizes viram que o texto</p>
--	--	---	--	---

	<p>bones. <i>That's</i> what they want! <u>Play up to them, play up to them Lily!</u> God knows that <i>I've</i> done all I can!</p>	<p><u>sabe</u>. Você tem que se <u>erguer/reanimar</u>. Você não precisa ser bonita. Apenas sorria. <u>Seja agradável com eles Lily.</u> Deixe-os <u>notar/perceber</u> que você tem alegria de viver. É o que eles querem. <u>Seja agradável com eles, seja agradável com eles Lily!</u> Deus sabe que eu fiz tudo o que eu pude!</p>	<p>sempre. <u>Uma pessoa não vai se tornando mais jovem à medida em que o tempo passa, você sabe.</u> Você tem que se erguer/<u>reanimar</u>. Você não precisa ser bonita. Apenas sorria. <u>Represente pra eles Lily.</u> Deixe-os <u>notar/perceber</u> que você tem alegria de viver. É o que eles querem. <u>Represente para eles, represente para eles, Lily!</u> Deus sabe que eu fiz tudo o que eu pude!</p> <p>⁷ N.C.: Nos Estados Unidos, e principalmente nesta época, as festas de debutante costumavam ser aos dezoito anos das meninas.</p>	<p>você tem alegria de viver. É o que eles querem. <u>Represente para eles, represente para eles, Lily!</u> Deus sabe que eu fiz tudo o que pude!</p>	<p>flui e a ideia é de escolas “exclusivas” é entendida pelo público, já que no Brasil essas escolas são conhecidas como “as melhores escolas”.</p> <p>***</p> <p>A expressão “<i>the right people</i>”, que aparece de forma similar na linha quarto, na fala da personagem “<i>Mrs. York</i>”, também foi alterada aqui pelas atrizes para “os melhores partidos de São Paulo e do Interior”. A tradução. Segundo as atrizes, essa proposta se comunica melhor com seu público alvo (moradores da cidade de São Paulo).</p>
--	--	--	---	---	---

11	<p>(p. 54)</p> <p><i>[Lily is really frightened now. She buries her face in her hands <u>and claws at her forehead. The cigarette falls unnoticed on the ivory top of the dresser and burns a brown scar. In the outside hall she hears footsteps. The key turns in the lock and the stout, middle-aged woman, breathing heavily, <u>trundles into the front of the apartment. It is her mother returning from the beauty parlor. It is her mother, scented with hyacinth, freshly marcelled. Instantly she begins to sniff at the blue-tinted air.]</u></u></i></p> <p>MRS. YORKE [screaming at the top of her voice]: Lily! Lily! The house is simply filled <u>with smoke and ashes!</u></p>	<p>(Agora Lily está realmente apavorada. Ela afunda o rosto nas mãos e <u>segura sua testa. O cigarro cai, sem que ela veja, em cima da penteadeira de marfim queimando e deixa uma mancha marrom.</u> Ela ouve passos no hall, do lado de fora. A chave gira na porta, e uma mulher corpulenta de meia idade, respirando ofegante, <u>entra no apartamento.</u> É a sua mãe voltando do salão de beleza. É a sua mãe, cheirando a jacinto, com os <u>cabelos ondulados artificialmente. Instantaneamente</u> ela começa a <u>farejar/cheirar</u> o ar, que está azulado.)</p> <p>Mrs. Yorke (gritando o mais alto que pode) Lily! Lily! A casa está completamente infestada <u>de cigarro e cinzas.</u></p>	<p>(Agora Lily está realmente apavorada. Ela afunda o rosto nas mãos e <u>agarra sua testa.</u> O cigarro cai despercebido sobre a superfície ebúrnea da penteadeira e deixa uma marca marrom.</p> <p>Ela ouve passos no hall, do lado de fora. A chave gira na porta, e a mulher corpulenta de meia idade, respirando ofegante, <u>adentra⁸ o apartamento.</u> É a sua mãe voltando do salão de beleza. É a sua mãe, cheirando a jacinto, <u>com os cabelos que o cabelereiro acaba de ondular artificialmente. Imediatamente/ No mesmo instante</u> ela começa a farejar/cheirar o ar, que está azulado.)</p> <p>Mrs. Yorke (gritando o mais alto que pode) Lily! Lily! A casa está completamente infestada <u>fumaça e cinzas!</u></p>	<p>(p.128)</p> <p><i>(Agora Lily está realmente apavorada. Afunda o rosto nas mãos e <u>agarra a testa. O cigarro cai despercebido sobre o tampo de marfim da penteadeira e deixa uma marca marrom.</u> Ela ouve passos no hall, do lado de fora. A chave gira na porta e a matrona corpulenta <u>adentra o apartamento com respiração ofegante. É a sua mãe voltando do salão de beleza. É a sua mãe, cheirando a jacinto, com os cabelos recém-ondulados. Imediatamente ela começa a cheirar o ar azulado.)</u></i></p> <p>MRS. YORKE (gritando o mais alto que pode): Lily! Lily! A casa está completamente infestada de <u>fumaça e cinzas!</u></p>	
----	---	---	--	---	--

	CURTAIN		⁸ N.C.: Definição de trundle = to move on or as if on wheels: roll <buses trundling through the city>.	CORTINA	
--	---------	--	--	---------	--

Fim do Quadro 4.

5.2.12 – Descrição do processo de tradução dos títulos em algumas peças de Tennessee Williams

Tennessee Williams é um autor que expressa sua poesia lírica até mesmo nos títulos de suas peças teatrais. O jogo com o sentido das palavras, a condensação de significados, os padrões de ritmo e os recursos simbólicos, característicos da poesia foram usados em abundância pelo autor para criação de alguns títulos (BETTI, 2012, p. 9). Dessa forma, a tradução dos títulos das obras tennesseanas precisa transmitir com vigor as escolhas do autor.

Para Schnaiderman (2015, p. 36), o tradutor não deve transliterar um título, especialmente quando há alguma terminologia que soa estranha na língua de chegada. Deve haver nesse processo de tradução uma liberdade de (re)criação. Obviamente essa não é uma tarefa fácil e, assim como já ocorreu com muitos tradutores, a busca pela tradução ideal de um título “tirou muitas noites de sono” (Ibidem, p. 37) do grupo Tapa.

O processo de (re)tradução dos títulos passou por quase todas as etapas de tradução que os diálogos das peças, porém, ele não era testado na boca do ator; o grupo fazia um *brainstorming* para ver se o título representava de forma “apropriada” o título criado pelo autor.

Entre os títulos mais trabalhosos estão: “*The Palooka*”, “*And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens...*”, “*27 Wagons Full of Cotton*”, “*The Lady of LARKSPUR Lotion*”, “*Lord Byron’s Love Letter*” e “*Something Unspoken*”. A seguir, serão descritos os processos de (re)criação de alguns dos títulos mencionados acima.

Durante a narrativa da peça “*Something Unspoken*”, a palavra “*Unspoken*” é colocada pelo autor na rubrica para deixar claro ao leitor que há “uma atmosfera de algo não dito/**falado**” – ver linha três, **Quadro 5** –. Depois, como consequência da situação “não dita/**falada**” entre as personagens, e para introduzir o clima que levará à discussão entre as personagens Grace e Cornélia (auge da peça), a personagem Cornélia diz, “Grace! Você não sente que há – *algo não dito entre nós?*” (WILLIAMS, 2012, p. 352). “*Unspoken*”

caracteriza também a situação de como a peça termina sem que as personagens de fato falem sobre a relação homoafetiva.

Toda a peça gira em torno do “*unspoken*”, assim, as atrizes-tradutoras testaram algumas formas possíveis de tradução até chegarem à terminologia mais apropriada que, não só coubesse na boca do ator, mas também impactasse o leitor em seu primeiro contato com a peça: a leitura do título. As opções testadas foram, “Algo que Não é Falado/**Algo Não Falado/Algo não Dito**”, como pode ser visto no cabeçalho da primeira linha do **Quadro 5**, a seguir.

A terminologia “*unspoken*” sem o prefixo “*um*” e sem a conjugação do particípio do verbo “*speak*” poderia significar em português “dizer”. Em princípio, as atrizes-tradutoras acharam que, nos diálogos, esse verbo não cabia na boca das atrizes, assim, optaram por trabalhar com o verbo “falar” e, o sugeriram como tradução possível para o título na primeira **versão da tradução**.

No entanto, após verticalizarem as cenas na sala de ensaio, o grupo percebeu que na verdade não faltava “fala” entre elas, as personagens falavam, e muito, porém não “diziam” em suas falas o que precisavam de fato “dizer”, não havia uma conversa franca. A evolução desse *brainstorming* levou a tradução final do título: “Algo Não Dito”. Essa **primeira versão da tradução** foi, portanto, mantida em todas as passagens de “*unspoken*” na narrativa.

*

A síntese da obra está no título, ele quem chama o leitor (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 36). As (re)traduções das peças em um ato feitas pelo Tapa buscaram, de certa forma, manter essa síntese criada pelo autor, tentando ao máximo preservar as referências terminológicas que tinham grande significado dentro da narrativa.

Em “*The Lady of LARKSPUR Lotion*”, por exemplo, o desafio foi buscar uma terminologia que expressasse o que de fato “Larkspur” significa no título e dentro da narrativa. A peça apresenta a relação de três personagens que vivem à margem da sociedade: a dona de uma pensão, Mrs. Wire, e seus

hóspedes, Miss Hardwicke-Moore, uma loira tingida desocupada, e O Escritor, possível alter ego do autor.

Na trama, Mrs. Wire está cobrando o aluguel dos hóspedes que ficam a “enrolando” com supostas desculpas. As traduções que circulavam pelo grupo antes do processo de (re)tradução tinham os seguintes títulos: “Lady Vaselina”, “A Dama da Bergamota” e “A Dama da Loçãozinha”.

Quando o grupo estava trabalhando somente com essas traduções, sem o texto-fonte, era difícil entender o que de fato significava essa “loçãozinha” e isso gerou muitos equívocos e dúvidas durante a verticalização das cenas na sala de ensaio.

Segundo MSB (2017)⁴², com o texto-fonte em mãos, o grupo iniciou um *brainstorming* acerca do que seria essa “*lotion*” de “*Larkspur*”. Com a pesquisa, foi descoberto que “*Larkspur*” era um remédio feito à base da erva silvestre *larkspur* (delfínio) usado nos Estados Unidos nos anos de 1930 para tratar a pediculose pubiana, ou piolho pubiano, vulgo “chatos” (informação verbal).

Nas traduções supracitadas, a referência ao que de fato seria essa loção foi perdida. A bergamota (fruto cítrico), de acordo com BPR (2017)⁴³, faz referência a um outro produto, a essência de bergamota (feita à base de mexerica), e a vaselina é uma pomada usada para lubrificação do corpo, normalmente durante as relações sexuais (informação verbal). A pomada de vaselina tem diversas utilidades, desde hidratar a pele seca até tirar a assadura dos bebês.

MSB (2017)⁴⁴ acredita que ao associar a forma de tratamento “*lady*” com um remédio de tratar “chatos”, o autor está inserindo um aspecto de classe social, ele cria uma imagem antagônica: para que uma “*lady*” – mulher de família nobre – precisa de um remédio para “chatos”? Nas traduções anteriores não se percebe a associação ao “baixo meretrício” dessa “*lady*” (informação verbal).

⁴² Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [01:20:00].

⁴³ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:03:00].

⁴⁴ Cf. nota 8 deste capítulo.

Por sua vez, BPR (2017)⁴⁵ acredita que o tradutor usou a terminologia “vaselina” para aferir uma conotação sexual ao texto, a qual não existia (informação verbal). Apesar da hóspede “*Miss Hardwicke-Moore*” dormir com homens desconhecidos, não se vê nos diálogos entre as personagens nenhuma referência ao uso da pomada como lubrificante em relações sexuais, pelo contrário, enquanto a hóspede insiste que usa a pomada para retirar o esmalte das unhas, a dona da pensão sugere que ela usa o produto para tratar os piolhos pubianos.

Para Rita Giovanna (2017)⁴⁶, o tradutor que utilizou bergamota também foi infeliz. Ela relata que ETA descobriu que a essência de “Bergamota” foi famosa durante um tempo em áreas onde tinham prostíbulos; mas hoje não há essa referência, assim, a piada não acontece, pois, o público não se lembra dessa informação (informação verbal). Com isso, não fica claro que talvez essa personagem seja uma prostituta e tenha muitos “chatos” e, portanto, precisa tratá-los.

Para que houvesse o resgate dessa referência, ETA sugeriu que fosse incluído no título o significado literal do termo “*Larkspur*”, com isso, o título final publicado ficou: “A Dama da Loção Antipiolho”. E todas as vezes que o termo “*Larkspur*” apareceu na peça foi traduzido por “loção antipiolho”. De acordo com Rita Giovanna (2017)⁴⁷, esse foi o máximo que o grupo conseguiu se aproximar da intenção do texto-fonte (informação verbal). Esse título também contou com uma nota de rodapé explicando do que se trata a terminologia “*Larkspur*”.

*

O recurso de nota de rodapé no título foi necessário também para ilustrar ao leitor o significado de uma referência literária feita pelo autor na peça “*Lord Byron’s Love Letter*”. A peça “remete ficcionalmente a um dos nomes centrais do romantismo inglês, George Gordon Byron” (BETTI, 2012, p. 13). Durante sua infância, o autor teria conhecido “uma senhora que se dizia

⁴⁵ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:07:00].

⁴⁶ Cf. nota 3 deste capítulo. Tempo aproximado na entrevista: [00:23:00].

⁴⁷ Ibidem.

possuidora de uma carta supostamente manuscrita pelo poeta Byron” (Ibidem). Como a peça é uma ficção em torno dessa história, MSB (2017)⁴⁸ acredita ser importante manter esse registro e, portanto, foi necessário informar ao leitor quem é Lord Byron por meio da nota de rodapé explicativa (informação verbal). O título foi traduzido por “A Carta de Amor de Lord Byron”.

*

Para MSB, títulos como esse expressam o quanto Tennessee Williams se preocupava em demonstrar que era um escritor de “grandes fontes eruditas” (Ibidem). Outros títulos que ressaltam essa característica do autor são: “*And Tell Sad Stories of The Deaths of Queens...*” e “*27 Wagons Full of Cotton*”.

“*And Tell Sad Stories of The Deaths of Queens...*” é uma “tragicomédia sobre a adoração de um travesti por um rude marinheiro mercante no *Vieux Carré* de Nova Orleans” (WILLIAMS, 2012, p. 331). A travesti “*Candy*” é proprietária de alguns pequenos imóveis, os quais aluga para homossexuais, e o marinheiro “*Karl*” a chantageia para pegar seu dinheiro. “*Jerry*”, um dos inquilinos de “*Candy*”, a socorre no final da peça após ela ter sido espancada por “*Karl*”, nesse momento ele reproduz em sua fala o título da peça.

O grupo fez muitos *brainstormings* tentando encontrar a melhor terminologia para traduzir “*Queens*” que, no contexto dos Estados Unidos, claramente faz referência aos homossexuais transvestidos de mulher, na época que o texto foi escrito, supostamente entre 1957 e 1962.

Na **primeira versão da tradução**, as atrizes-tradutoras sugeriram usar outra expressão em inglês “*drag-queens*”, pois acreditavam que, como no Brasil a terminologia é bastante conhecida para se referir a homens que se transvestem de mulher, ficaria mais fácil para o leitor fazer a associação com as “*Queens*”. Porém, o grupo percebeu que os brasileiros associam “*drag-queen*” a travestis que fazem shows performáticos -- o gay que se transveste de mulher na sua vida diária é chamado de travesti.

⁴⁸ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:41:00].

Segundo ETA (2017)⁴⁹, outra opção que surgiu foi “Rainhas”, mas para ele o termo ainda não resgatava a ideia de “*Queens*”, pois no Brasil não se usa “Rainha” para se falar de gays, travestis etc. (informação verbal).

MSB (2017)⁵⁰ relata que as atrizes-tradutoras fizeram então outra sugestão que pareceu bastante plausível, “Divas” (informação verbal). Apesar da terminologia não resgatar a ideia do texto-fonte, colabora para a imagem poética desse homem afeminado transvestido de mulher. Ela também é uma terminologia, às vezes, usada entre as travestis quando se referem a uma delas como sendo “maravilhosa”/“deslumbrante”.

Mas, segundo MSB, o diretor, ainda não satisfeito, incentivou mais *brainstormings* (Ibidem) e, por fim, sugeriu que fosse usado no título a palavra “Bonecas”. ETA lembrou que durante um período após a segunda metade do século XX, essa terminologia era usada para fazer referência de forma pejorativa aos gays que eram afeminados. Apesar das controvérsias dentro do grupo em torno da terminologia, a palavra final do diretor prevaleceu e o título final ficou: “E Contar Tristes Histórias das Mortes das Bonecas...”.

MSB relata que algum tempo após a publicação dos livros, o grupo descobriu que esse título faz referência a uma frase da peça “Ricardo II” de William Shakespeare (Ibidem). A frase é dita no terceiro ato, cena II, introduzindo um longo solilóquio “[...] *For God’s sake let us sit upon the ground. And tell sad stories of the death of kings [...]*”⁵¹.

Para ETA (2017)⁵² foi uma falha do grupo não ter percebido isso, pois, apesar de ter sido feita uma boa transposição em relação ao gênero, não se resgatou a referência literária. Para ele, talvez com essa informação, o grupo tivesse sugerido outra tradução, ou incluído uma nota de rodapé (informação verbal). Todavia, MSB (2017)⁵³ não vê essa informação como imprescindível.

⁴⁹ Cf. TOLENTINO, Eduardo. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [54:01:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KyD1MI>>.

⁵⁰ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [01:09:00].

⁵¹ Fonte: IAN McKellen Stage. **From Richard II, Act 3 Scene 2, by William Shakespeare**. Disponível em: <<http://www.mckellen.com/stage/r2/speech.htm>>. Acesso em: 30 jan 2018.

⁵² Cf. nota 49 deste capítulo.

⁵³ Cf. nota 8 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:41:00].

Para ela, as descobertas comentadas acima foram muito mais significativas por buscarem resgatar o sentido do título dentro da trama da peça. Mas, para ela, certamente esse achado supervalorizaria a tradução (informação verbal).

Nesse sentido, MSB acredita que, em alguns momentos, correu-se o risco de cair num preciosismo tradutológico. Ela cita como exemplo a descoberta de que o título da peça “*27 Wagons Full of Cotton*” seria um pentâmetro trocaico; mas, para ela, essa informação não agrega numa “instância de iluminação sob o aspecto ‘X’ ou ‘Y’ da peça” (Ibidem).

No entanto, BPR (2017)⁵⁴ vê essa descoberta como algo importante, pois foi uma escolha proposital do autor a de trabalhar com essas sílabas fortes seguidas por fracas (*TWEN-ty SEV-en WAG-ons FULL of COT-ton*) e, dessa forma, foi importante preservar ao máximo esse ritmo na tradução (informação verbal).

O título final ficou: “27 Carros de Algodão” e contou com uma nota de rodapé explicando que o grupo buscou “tanto quanto possível, preservar esse padrão na tradução para o português: ‘VIN-te SE-te CAR-ros de AL-go-DÃO’ ficando o último pé quebrado. (N.T.)” (WILLIAMS, 2012, p.35), assim como no título do **texto-fonte**.

*

A criatividade dos atores-tradutores foi explorada ao máximo na (re)criação dos títulos, mas sempre se buscou respeitar a criatividade do autor.

Nesse sentido, o grupo pôde corrigir desvios que estavam presentes em traduções anteriores, como é o caso do título “*Talk to Me Like the Rain And Let Me Listen*” que havia sido traduzido por “Fale Comigo **Doce** Como a Chuva e Me Deixa Ouvir” (grifo nosso). Segundo Augusto Cesar (2017)⁵⁵, não há no título do texto-fonte o adjetivo “doce”, assim, o tradutor realizou uma interferência desnecessária, que seria inapropriada caso tivesse sido mantida na tradução do Tapa, já que esta peça foi publicada (informação verbal) e não

⁵⁴ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:11:00].

⁵⁵ Cf. nota 2 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:07:00].

encenada em um espetáculo com público-alvo específico. Ou seja, tem um caráter literário, não é uma tradução com “Meta: precisa, com público controlado” (AALTONEN, 2003 p. 154).

Essa “liberdade poética” deve se ater à criação de um espetáculo e, mesmo assim, respeitando as diretrizes dos direitos autorais impostas pelo autor ou pelos detentores dos seus direitos. O título da peça no **texto final publicado** ficou: “Fale Comigo Como a Chuva e Me Deixe Ouvir”.

*

Outro exemplo citado pelo ator-tradutor foi o título da peça em três atos traduzida por ele em gabinete, “*Cat on a Hot Tin Roof*” que havia sido traduzido anteriormente por “Gata em Teto de Zinco Quente”. Segundo Augusto Cesar:

A gente entende, em português, que ‘teto’ é a parte de baixo da casa. Então, você [...] está na sala, você levanta a cabeça e olha para o teto [...]. Quando a gente foi traduzir, falamos: ‘Não; é um telhado!’ O gato está andando no telhado, ele anda no telhado” (Ibidem).

Essas sutilezas foram sendo percebidas pelo grupo porque todos os integrantes estavam preocupados em atentar aos detalhes, em (re)criar com coerência.

*

Foram muitas “quebras de braço” durante o processo de tradução até que o grupo chegasse às escolhas semânticas mais assertivas e que melhor resgatassem o lírico do autor na tradução dos títulos.

Segundo BPR (2017)⁵⁶, essa característica de Tennessee Williams somada ao fato de ele ser um autor erudito foram aspectos que dificultaram o processo de tradução, pois os atores-tradutores tiveram que estudar muito para entender a base utilizada para certas escolhas no texto-fonte. Somente depois desse processo puderam partir em busca de uma tradução pertinente (informação verbal).

⁵⁶ Cf. nota 7 deste capítulo. Tempo aproximado da entrevista: [00:11:00].

Após esmiuçar cada obra, o grupo retornava ao título e se debruçava sobre ele. Depois de ter adquirido conhecimento “suficiente” para lidar com seu material simbólico, ele propunha uma (re)tradução.

Assim, apesar deste ter sido nosso último tópico de comentários sobre o processo de tradução do Tapa, ele é um dos mais importantes, pois engloba o resultado do conhecimento adquirido durante todo o estudo dessa equipe de atores-tradutores.

O título traduzido não só apresenta o resumo de um processo, ele é a porta de entrada do leitor à obra. A tradução do título, é, portanto, de suma importância sobretudo na divulgação do livro na língua de chegada.

Segundo o estudioso em tradução, Cyril Aslanov:

A tradução dos títulos das obras literárias, teatrais ou cinematográficas tem suma importância estratégica na comercialização desses produtos culturais. Essa dimensão da tradução envolve fatores extralinguísticos relacionados com os códigos dos falantes da língua-alvo (2015, p. 67).

Apesar desses fatores terem sido considerados, o que levou o Tapa a realizar as traduções das peças em um ato de Tennessee Williams foi o interesse pela obra do autor, estudá-lo era o mais importante. E esse fato se sobrepôs a uma possível preocupação em demasia com a comercialização dos livros. Como visto nos exemplos dados acima, o grupo se preocupou com os fatores extralinguísticos da cultura da língua de chegada ao realizar a (re)tradução dos títulos, mas também havia uma preocupação com a equivalência.

Cuidou-se para que houvesse um equilíbrio entre as escolhas de aspectos extralinguísticos relacionados à cultura brasileira e à preservação da identidade criativa do autor. Apesar de um alto nível de (re)criação, a voz do autor esteve muito presente no processo de (re)tradução dos títulos.

Destacamos, por fim, que durante todo o processo tradutório o grupo não deixou de considerar que seu trabalho se tratava de uma (re)tradução “Meta: livre” (AALTONEN, 2003, p. 149), direcionada a um público de artistas

brasileiros e interessados em arte de forma geral, cujo primeiro contato com a obra de Tennessee Williams seria por meio da leitura. Portanto, o Tapa procurou manter, sempre que possível, a fidelidade ao texto-fonte, deixando a cargo dos artistas que forem encenar as peças (re)criá-las à sua maneira no palco.

Início do Quadro 5 – sem comentários intercalando o quadro.

Quadro 5: Processo tradutório de Algo Não Dito

	1ª coluna	2ª coluna	3ª coluna	4ª coluna	5ª coluna
Num .	<i>Something Unspoken</i>	Algo que Não é Falado/Algo Não Falado/Algo não Dito	Algo não Dito	Algo Não dito	Observações:
linha	Texto-fonte	1ª tradução Gisele Freire e Rita Giovana	Revisão Maria Silvia Betti	Texto Final Publicado	Mudança para o Espetáculo
1	(p.274) CHARACTERES MISS CORNELIA SCOTT MISS GRACE LANCASTER	Personagens: Senhorita Cornelia Scott Senhorita Grace Lancaster	<u>PERSONAGENS</u> Senhorita Cornelia Scott Senhorita Grace Lancaster	(p. 332) PERSONAGENS <u>MISS</u> CORNELIA SCOTT <u>MISS</u> GRACE LANCASTER	

2	<p>(p. 275)</p> <p>Miss Cornelia Scott, 60, a wealthy southern spinster, is seated at a small mahogany table which <u>is set for two</u>. The other place, <u>not yet occupied</u>, <u>has a single rose in a crystal vase before it</u>. Miss Scott's position at the table is flanked by a cradle phone, a silver tray of mail, and an ornate silver coffee urn. An imperial touch is given by purple velvet drapes directly behind her figure at the table. A <u>console phonograph</u> is at the edge of lighted area. At rise of the curtain she <u>is dialing</u> a number on the phone.</p>	<p>Senhorita Cornélia, 60 anos, uma saudável solteirona do sul dos EUA, <u>está sentada numa pequena mesa</u> de mogno <u>com dois lugares</u>, o outro lado da mesa <u>está vazio</u>. No centro da mesa há uma <u>rosa num vaso de cristal</u>. Próximo à senhorita Scott, também sobre a mesa, há um telefone, uma bandeja de prata com a correspondência e um samovar de prata para café. Uma cortina de cor púrpura ao fundo dá à sua figura uma atmosfera imperial. Uma <u>prateleira de fotografias</u> está no fim da área iluminada. Próxima à cortina, Cornélia <u>disca</u> um número no telefone.</p>	<p>Senhorita Cornélia, 60 anos, uma rica solteirona do sul dos EUA, <u>está sentada à uma pequena mesa de mogno posta para duas pessoas</u>. O outro lugar, <u>ainda não ocupado</u>, <u>tem diante de si uma rosa solitária em um vaso de cristal/uma única rosa em um vaso de cristal</u>. Próximo à senhorita Scott, também sobre a mesa, há um telefone, uma bandeja de prata com a correspondência e um bule de prata entalhada para café. Um toque imperial é dado por uma cortina de veludo púrpura localizada exatamente atrás da senhorita Scott. Uma <u>vitrola</u> pode ser vista no</p>	<p>(p. 333)</p> <p>CENÁRIO</p> <p>Miss Cornélia Scott, 60 anos, uma rica solteirona do sul dos EUA, <u>está sentada a uma mesinha de mogno posta para duas pessoas</u>. Em frente ao lugar desocupado, <u>há uma rosa solitária em um vaso de cristal</u>. Ao lado de Miss Scott há um telefone, uma salva de prata para a correspondência e um bule de café de prata entalhada. Um toque imperial é dado por uma cortina de veludo púrpura localizada exatamente atrás de Miss Scott. Uma <u>vitrola</u> pode ser vista no limiar da área iluminada.</p> <p>Quando sobe a cortina, ela <u>está discando</u> ao</p>	
---	--	---	---	---	--

	<p>CORNELIA: Is this Mrs. Horton Reid's residence? I am <u>calling for</u> Miss Cornelia Scott. Miss Scott is sorry that she will not be able to attend the meeting of the <u>Confederate Daughters</u> this afternoon as she woke up this morning with a sore throat and <u>has to remain in bed, and will you kindly give her apologies to Mrs. Reid</u></p>	<p>Cornélia: É da residência da família Horton Reid? Estou ligando <u>por parte da</u> senhorita Cornélia Scott. A senhorita Scott lamenta, mas ela não poderá comparecer esta tarde ao encontro da <u>Confederação das Filhas do Sul</u>¹ porque acordou com dor de garganta e <u>teve que permanecer em repouso</u>. Faça a gentileza de dizer à <u>senhora Reid que ela pede</u></p> <p>¹ N.A.T.: Filhas do Sul: Grupo de mulheres no sul dos Estados unidos que além da caridade cuidavam de interesses da comunidade... (completar informação)</p>	<p><i>limiar da área iluminada. Quando sobe a cortina, ela <u>está discando</u> um número.</i></p> <p>CORNÉLIA: É da residência da senhora Horton Reid? Estou ligando <u>em nome da</u> senhorita Cornélia Scott. A senhorita Scott lamenta, mas não poderá comparecer esta tarde ao encontro das <u>Filhas da Confederação</u>¹ porque acordou com dor de garganta e <u>tem que ficar de cama</u>. Por gentileza, diga à <u>Senhora Reid que ela pede</u></p> <p>¹ N.C.: United Daughters of the Confederacy: organização sulista fundada em 1894 destinada a preservar a memória histórica do sul a partir de uma perspectiva identificada ao seu ponto de</p>	<p>telefone.</p> <p>CORNÉLIA: É da residência de Mrs. Horton Reid? Estou ligando <u>em nome de</u> Miss Cornélia Scott. Miss Scott lamenta, mas não poderá comparecer esta tarde ao encontro das <u>Filhas da Confederação</u>¹ porque acordou com dor de garganta e <u>ficará de cama</u>. Por obséquio, transmita à Miss Reid suas</p> <p>¹ United Daughters of The Confederacy: organização sulista fundada em 1894 destinada a preservar a memória histórica do Sul dos Estados Unidos a partir de uma perspectiva identificada</p>	
--	--	---	--	---	--

			<p>vista político e econômico. As associadas precisam ter no mínimo 16 anos e parentesco de sangue comprovado com homens e/ou mulheres que tenham servido a causa da Confederação ou que tenham prestado auxílio material à causa. Há divisões da UDC em todos os estados do sul. A homepage é http://www.hqudc.org/about/index.html A Confederação mencionada refere-se aos estados norte-americanos (Carolina do Sul, Mississippi, Flórida, Alabama, Georgia, Luisiânia, Texas, Virginia, Arkansas, Tennessee e Carolina do Norte) que declararam a sua separaçãoda União, dando origem à Guerra Civil, que se estendeu de 1861 a 1865.</p>	<p>ao seu ponto de vista político e econômico. As associadas precisam ter no mínimo dezesseis anos e parentesco de sangue comprovado com homens e/ou mulheres que tenham servido à causa da Confederação ou que tenham prestado auxílio material à causa. Há divisões da UDC em todos os estados do Sul. A homepage é http://www.hqudc.org/about/index.html. A Confederação mencionada refere-se aos estados norte-americanos (Carolina do Sul, Mississippi, Flórida, Alabama, Georgia, Luisiânia, Texas Virgínia, Arkansas, Tennessee e Carolina do Norte), que declararam a sua separação da União, dando origem à Guerra Civil ou Guerra de Secessão (1861 a 1865). [N.T.]</p>	
--	--	--	---	---	--

3	<p>(p. 275-276)</p> <p>for not letting her know sooner. Thank you. Oh, wait a moment! I think Miss Scott <u>has another</u> message.</p> <p>[Grace Lancaster enters the lighted area. Cornelia raises her hand in a warning gesture.]</p> <p>--<u>What</u> is it, Miss Scott? [There is a brief pause.] Oh. Miss Scott would like to leave word for Miss Esmeralda Hawkins to call her as soon as she arrives. Thank you. Good-bye. [She hangs up.] You see I am having to impersonate my secretary <u>this</u> morning!</p> <p>GRACE: <u>The light was so</u></p>	<p>desculpas por não ter avisado antes. Obrigada. Ah, espere um momento! Acho que a senhorita Scott <u>tem um outro</u> recado.</p> <p><i>(Grace Lancaster entra na área iluminada. Cornélia faz um gesto de advertência).</i></p> <p>-- <u>Como</u> senhorita Scott? (Dá um breve suspiro) Ah. A senhorita Scott pede que a senhorita Esmeralda Hawkins telefone para ela assim que chegar. Obrigada. Até logo. <i>(Ela desliga o telefone)</i>. Como você viu tive que representar o papel da minha secretária <u>essa</u> manhã!</p> <p>Grace: <u>A manhã estava tão</u></p>	<p>(p. 334)</p> <p>desculpas por não ter avisado antes. Obrigada. Ah, um momento! Acho que Miss Scott <u>tem outro</u> recado.</p> <p><i>(Grace Lancaster entra na área iluminada. Cornélia faz um gesto de advertência).</i></p> <p>-- <u>O que</u>, Miss Scott? <i>(Breve pausa.)</i> Ah. Miss Scott pede que Miss Esmeralda Hawkins telefone para ela assim que chegar. Obrigada. Até logo. <i>(Ela desliga o telefone)</i>. Como vê, estou representando minha própria secretária <u>esta</u> manhã!</p> <p>GRACE: <u>Estava tão</u></p>	
---	--	---	--	--

<p><u>dim it didn't wake me up.</u></p> <p>[Grace Lancaster is 40 or 45, <u>faced but still pretty</u>. Her blonde hair, <u>graying slightly</u>, her pale yes, her thin figure, in a pink silk dressing gown, <u>give her an insubstantial quality</u> in sharp contrast to Miss Scott's Roman grandeur. There is between the two women a mysterious tension, an atmosphere of something <u>unspoken</u>.]</p> <p>CORNELIA: I've already opened the mail.</p> <p>GRACE: <u>Anything</u> of interest?</p>	<p>cinza que não consegui <u>acordar</u>.²</p> <p>(Grace Lancaster tem entre 40 e 45 anos, está <u>apagada/já não tem o viço da juventude</u>, mas ainda é bonita. Seus <u>cabelos louros</u> estão <u>ficando levemente grisalhos</u>, seus olhos são claros; seu talhe é frágil e ela está trajando um <u>pegnoir de seda cor de rosa, que lhe dá uma qualidade imaterial</u>, em forte contraste com a <u>magnificência romana da senhorita Scott</u>. Há entre as duas uma <u>tensão misteriosa, uma atmosfera de algo não dito/falado</u>).</p> <p>Cornélia: Já abri a correspondência.</p> <p>Grace: <u>Algo</u> de <u>interessante?/Alguma coisa importante?</u></p>	<p>fraca/pálida que não <u>me acordou</u>.</p> <p>(Grace Lancaster tem entre 40 e 45 anos, já não tem o viço da juventude, mas ainda é bonita. Seus <u>cabelos louros</u> estão <u>ficando levemente grisalhos</u>, seus olhos são claros; seu talhe é frágil e ela está trajando um <u>pegnoir de seda cor de rosa, que lhe dá uma qualidade imaterial</u>, em forte contraste com a <u>magnificência romana da senhorita Scott</u>. Há entre as duas uma <u>tensão misteriosa, uma atmosfera de algo não dito/falado</u>).</p> <p>CORNÉLIA: Já abri a correspondência.</p> <p>GRACE: Algo de <u>interessante? / Alguma coisa</u></p>	<p><u>escuro que não acordei</u>.</p> <p>(Grace Lancaster tem entre 40 e 45 anos, <u>gasta</u>, mas ainda bonita. Seus <u>cabelos louros levemente grisalhos</u>, seus olhos claros, sua figura frágil em um <u>pegnoir de seda cor-de-rosa dão a ela um aspecto imaterial</u>, em forte contraste com a <u>magnificência romana de Miss Scott</u>. Há entre as duas uma <u>tensão misteriosa, uma atmosfera de algo não dito</u>.)</p> <p>CORNÉLIA: Já abri a correspondência.</p> <p>GRACE: <u>Algo interessante?</u></p>	
---	--	---	---	--

	<p>CORNELIA: <u>A card</u> from Thelma Peterson at Mayo's.</p> <p>GRACE: <u>Oh, how is Thelma?</u></p>	<p>Cornélia: <u>Um cartão postal</u> de Thelma Peterson, da <u>Clínica Mayo</u>³.</p> <p>Grace: <u>Ah, como ela está?</u></p> <p>² N.A.T: optamos por deixar o "cinza" ou invés de "escura" para manter a poesia que o autor parece querer transmitir com a frase. The light was so dim it didn't wake me up – Ao pé da letra: a luz estava tão fraca/pálida que não me acordou.</p> <p>³ N.A.T.: Clínica Mayo: uma clínica médica americana que dos anos 30 ao início dos anos 70 tinha uma ala onde era realizado a lobotomia. Como este texto foi escrito em um período onde Tennessee estava sofrendo com o foto de Rose Williams: seu amigo Ernest</p>	<p>importante?</p> <p>CORNÉLIA: <u>Um cartão</u> de Thelma Peterson, da <u>Clínica Mayo</u>.</p> <p>GRACE: <u>Ah, Como está a Thelma?</u></p>	<p>CORNÉLIA: <u>Um cartão</u> de Thelma Peterson, da <u>Clínica Mayo</u>.²</p> <p>GRACE: <u>Ah, como está Thelma?</u></p> <p>² Clínica Mayo: clínica médica norte-americana que, dos anos de 1930 ao início dos anos de 1970, manteve uma ala onde eram realizadas lobotomias (cirurgias que consistem no seccionamento das fibras nervosas da região pré-frontal dos núcleos medianos do tálamo) como tratamento alternativo para casos de esquizofrenia e de depressão grave. No texto original da peça o termo usado pela personagem é apenas "... at Mayo's". Na tradução preferiu-se usar "Clínica Mayo" pelo fato de essa instituição não ser conhecida aqui. (N.T.)</p>	
--	--	--	--	--	--

		<p>Hemingway estar internado nesta clínica, percebe-se uma grande influência deste fato no texto. Assim optamos pela tradução de G. "Didn't she have something removed?" e C. "Several things, I believe." por "Ela parece estar bem mudada!", "Mudaram muitas coisas nela."</p> <p>http://www.winmentalhealth.com/psychosurgery_lobotomy_cingulotomy.php</p> <p>http://en.wikipedia.org/wiki/Mayo_Clinic#History</p> <p>http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1948_num_49_1_8363</p>			
--	--	---	--	--	--

4	<p>(p. 276 – 277)</p> <p>CORNELIA: She says she’s “progressing nicely,” whatever that indicates.</p> <p>GRACE: <u>Didn’t she have something removed?</u></p> <p>CORNELIA: Several things, I believe.</p> <p>GRACE: <i>Oh, here’s the “Fortnightly Review of current Letters!”</i></p> <p>CORNELIA: Much to my astonishment. I thought I had cancelled my subscription to that publication.</p> <p>GRACE: Really, Cornelia?</p> <p>CORNELIA: <u>Surely</u> you remember. I cancelled</p>	<p>Cornélia: Ela diz que está se “recuperando bem”, seja lá o que isso quer dizer!</p> <p>Grace: <u>Tiraram alguma coisa dela?</u></p> <p>Cornélia: Acho que várias coisas.</p> <p>Grace: Ah, chegou a <u>Revista de Literatura Contemporânea.</u></p> <p>Cornélia: <u>Estou perplexa. Pensei que tivesse cancelado minha assinatura.</u></p> <p>Grace: Ah é? / Foi mesmo?</p> <p>Cornélia: <u>Com certeza</u> você se lembra. Eu</p>	<p>CORNÉLIA: Ela diz que está se “recuperando bem”, seja lá o que isso quer dizer!</p> <p>GRACE: <u>Não tiraram nada dela?</u></p> <p>CORNÉLIA: <u>Várias coisas, eu acho.</u></p> <p>GRACE: Ah, chegou a <u>Revista Quinzenal de Letras da Atualidade.</u>²</p> <p>CORNÉLIA: <u>Para meu grande espanto. Pensei que tinha cancelado minha assinatura dessa publicação.</u></p> <p>GRACE: <u>É mesmo, Cornélia?</u></p> <p>CORNÉLIA: Com certeza você se lembra. Eu</p>	<p>(p. 335)</p> <p>CORNÉLIA: Ela diz que está se “recuperando bem”, seja lá o que isso quer dizer!</p> <p>GRACE: <u>Tiraram alguma coisa dela?</u></p> <p>CORNÉLIA: Várias coisas, eu acho.</p> <p>GRACE: Aqui está a <u>Fortnightly Review of Current Letters!</u>³</p> <p>CORNÉLIA: <u>Para meu grande espanto. Pensei que tivesse cancelado minha assinatura desta publicação.</u></p> <p>GRACE: <u>É mesmo, Cornélia?</u></p> <p>CORNÉLIA: <u>Claro que</u> você lembra. Cancelei</p>	
---	---	--	--	--	--

<p>my subscription immediately after the issue came out with that scurrilous attack on my cousin Cecil Tutwiler Bates, the only dignified novelist the South has produced since Thomas Nelson Page.</p> <p>GRACE: Oh, yes, I do remember. You wrote <u>a furious letter of protest</u> to the editor of the magazine and you received <u>such a conciliatory</u> reply from an associate editor named Caroline Something or Other that you were completely <u>mollified</u> and cancelled the cancellation!</p> <p>CORNELIA: I have never been <u>mollified</u> by conciliatory replies, never completely and</p>	<p>cancellei a minha assinatura assim que saiu aquela crítica grosseira atacando meu primo Cecil Tutwiler Bates, o único romancista digno que o Sul dos Estados Unidos criou desde Thomas Nelson Page.</p> <p>Grace: Ah, é. Eu me lembro. Você mandou <u>uma carta furiosa</u> para o editor desta revista e recebeu uma resposta <u>bem conciliatória</u> de uma editora associada chamada Caroline <u>Sei Lá O quê</u>. Você ficou completamente <u>comovida</u>, <u>tanto que desistiu</u> do cancelamento!</p> <p>Cornélia: Eu nunca me <u>comovo</u> com respostas conciliatórias, nem completamente, nem</p>	<p>cancellei minha assinatura assim que saiu aquela crítica grosseira atacando meu primo, Cecil Tutwiler Bates, o único romancista digno que o Sul dos Estados Unidos criou desde Thomas Nelson Page.</p> <p>GRACE: Ah, é. Eu me lembro. Você mandou <u>uma carta enfurecida de protesto</u> para o editor desta revista e recebeu uma resposta <u>tão conciliatória</u> de uma editora associada chamada Caroline <u>Não Sei Das Quantas</u>. Você ficou completamente <u>derretida</u>, <u>tanto que cancelou</u> o cancelamento!</p> <p>CORNÉLIA: Eu nunca fiquei <u>derretida</u> com respostas conciliatórias, nem completamente,</p>	<p>minha assinatura assim que saiu aquele ataque grosseiro ao meu primo, Cecil Tutwiler Bates, o único romancista digno que o Sul dos Estados Unidos gerou desde Thomas Nelson Page.</p> <p>GRACE: Ah, é. Lembro muito bem. Você escreveu <u>uma carta enfurecida de protesto</u> para o editor da revista e recebeu uma resposta <u>tão conciliatória</u> de uma editora associada chamada Caroline <u>Não Sei Das Quantas</u> que ficou completamente <u>derretida e cancelou</u> o cancelamento!</p> <p>CORNÉLIA: Nunca fiquei <u>derretida</u> com respostas conciliatórias. Nem completa, nem sequer</p>
---	--	--	---

	<p>never even partially, and if I wrote to the editor-in-chief and was answered by an associate editor, my reaction to that piece of impertinence would hardly be what you call "<u>mollified</u>."</p>	<p>sequer parcialmente. E se eu escrevi para o editor chefe e recebi uma resposta da editora associada, a minha reação aquele pedaço de impertinência dificilmente seria o que você chama de "<u>comovida</u>".</p>	<p>nem sequer parcialmente. E se eu escrevi para o editor chefe e recebi uma resposta da editora associada, a minha reação diante daquele pedaço de impertinência dificilmente seria o que você chama de "<u>derretida</u>".</p> <p>² N.C.: Literalmente a Revista Quinzenal de Letras Contemporâneas.</p>	<p>parcialmente. E se escrevi para o editor chefe e recebi uma resposta da editora associada, a minha reação àquela impertinência dificilmente seria o que você chama de "<u>derretida</u>".</p> <p>³ Literalmente a Revista Quinzenal de Letras Contemporâneas. (N.T.)</p>	
--	---	---	---	--	--

4	<p>(p. 277)</p> <p>GRACE [<i>changing the subject</i>]: Oh, here's the new catalogue from the Gramophone Shoppe in Atlanta!</p> <p>CORNELIA [<i>conceding a point</i>]: Yes, there it is.</p> <p>GRACE: <u>I see you've checked several items.</u></p> <p>CORNELIA: I think we ought to build up our collection of <u>Lieder</u>.</p> <p>GRACE: You've checked a <u>Sibelius</u> that we already have.</p> <p>CORNELIA: It's <u>getting a little bit scratchy</u>. [<i>She</i></p>	<p>Grace: (<i>mudando de assunto</i>) Ah, aqui está o novo catálogo da Loja <u>Gramophone, aquela de Atlanta!</u></p> <p>Cornélia: (<i>concordando</i>) É.</p> <p>Grace: <u>Eu vi que você já deu uma olhada em alguns itens. / Eu vi que já marcou em alguns itens.</u></p> <p>Cornélia: <u>Eu</u> acho que nós deveríamos aumentar nossa coleção de <u>clássicos Lieder</u>⁴ / <u>Shubert, e outros românticos.</u></p> <p>Grace: Você marcou o <u>Sibelius</u>⁵ que nós já temos.</p> <p>Cornélia: O disco <u>está um pouco arranhado</u> (<i>suspira</i></p>	<p>GRACE: (<i>mudando de assunto</i>) Ah, aqui está o novo catálogo da Loja <u>Gramophone, aquela de Atlanta!</u></p> <p>CORNÉLIA: (<i>concordando</i>) É.</p> <p>GRACE: <u>Vi que você já marcou alguns itens.</u></p> <p>CORNÉLIA: Acho que nós deveríamos aumentar nossa coleção de <u>canções</u>³.</p> <p>GRACE: Você marcou <u>um Sibelius</u> que nós já temos.</p> <p>CORNÉLIA: <u>O disco está ficando um pouco</u></p>	<p>(p. 336)</p> <p>GRACE (<i>mudando de assunto</i>): Ah, aqui está o novo catálogo da Gramophone, <u>de Atlanta!</u></p> <p>CORNÉLIA (<i>concordando</i>): É, está aí.</p> <p>GRACE: <u>Vi que já marcou alguns itens.</u></p> <p>CORNÉLIA: Acho que deveríamos aumentar nossa coleção de <u>lieder</u>.⁴</p> <p>GRACE: Você marcou <u>um Sibelius</u>⁵ que nós já temos.</p> <p>CORNÉLIA: <u>Já está um pouco arranhado.</u></p>	<p>As atrizes-tradutoras não acreditam que a plateia entenderá do que se trata o termo "<i>lieder</i>", termo mantido no texto final publicado conforme o texto fonte. Porém, elas ainda estão testando algumas opções e não chegaram a nenhuma proposta que "se adeque" ao público alvo pretendido no espetáculo que estão</p>
---	--	--	---	--	--

	<p><i>inhales deeply and sighs, her look fastened upon the silent phone.] You'll also notice that I've <u>checked</u> a few operatic selections.</i></p> <p>GRACE [excitedly]: Where, which ones, I don't see them!</p> <p>CORNELIA: Why are you so excited <u>over the catalogue</u>, dear?</p> <p>GRACE: I adore phonograph records!</p> <p>CORNELIA: <u>I wish you adored them enough to put them back in their proper places in albums.</u></p> <p>GRACE: Oh, here's the Vivaldi we wanted!</p>	<p><i>profundamente e olha fixamente para o telefone que está em silêncio). Você também pode perceber que <u>rubriquei</u> algumas seleções operísticas.</i></p> <p>Grace: (<i>excitada</i>) Onde? Quais? Eu não estou vendo!</p> <p>Cornélia: <u>Por que tanta excitação com esse catálogo</u>, querida?</p> <p>Grace: Eu adoro discos!</p> <p>Cornélia: <u>Eu gostaria que você os adorasse o suficiente para colocá-los de volta em suas respectivas capas.</u></p> <p>Grace: Ah, o Vivaldi que nós queríamos!</p>	<p><i>arranhado (suspira profundamente e olha fixamente para o telefone que está em silêncio). Você também pode perceber que <u>rubriquei</u> algumas seleções operísticas.</i></p> <p>GRACE: (<i>animada</i>) Onde? Quais? Não estou vendo!</p> <p>CORNÉLIA: Por que <u>este entusiasmo</u> todo com esse catálogo, querida?</p> <p>GRACE: Adoro discos!</p> <p>CORNÉLIA: <u>Gostaria que essa sua adoração fizesse você colocar os discos de volta nos lugares certos nos álbuns.</u></p> <p>GRACE: Ah, o Vivaldi que nós queríamos!</p>	<p><i>(suspira profundamente e olha fixamente para o telefone que está em silêncio.) Você também pode perceber que <u>marquei</u> algumas seleções operísticas.</i></p> <p>GRACE (<i>animada</i>): Onde? Quais? Não estou vendo!</p> <p>CORNÉLIA: Por que <u>tanto entusiasmo com este catálogo</u>, querida?</p> <p>GRACE: Adoro discos!</p> <p>CORNÉLIA: <u>Gostaria que os adorasse o suficiente para colocá-los de volta nos seus devidos lugares dentro das capas.</u></p> <p>GRACE: Ah, o Vivaldi que nós queríamos!</p>	produzindo.
--	---	---	--	--	-------------

	<p>CORNELIA: Not “we” dear. Just you.</p>	<p>Cornélia: “Nós” não querida. <u>Apenas</u> você.</p> <p>⁴ N.A.T.: <i>Lieder</i>: no texto original o autor usa este termo, que é utilizado pelos falantes da língua inglesa para denominar músicas românticas européias ou os grandes compositores alemães como: Schubert, Schumann, Brahms, Mahler, Bach and Strauss. Optamos pela equivalência “Clássicos” no português.</p> <p>⁵ N.A.T: Sibelius.</p>	<p>CORNÉLIA: “Nós” não querida. Apenas você.</p> <p>³ N.C.: Jean Sibelius [1865-1957] compositor finlandês ligado ao romantismo nacionalista e famoso por suas sinfonias.</p>	<p>CORNÉLIA: “Nós” não, querida. <u>Só</u> você.</p> <p>⁴ Em alemão <i>Lieder</i> é o plural de <i>Lied</i>, cujo significado é “canção”. Os <i>Lieder</i> constituíam um gênero de canções do romantismo europeu compostas geralmente para voz e piano, como letras poéticas e dotadas de aspirações literárias. Os temas geralmente tratavam de cenas pastorais ou do amor romântico. (N.T.)</p> <p>⁵ Jean Sibelius (1865-1957), compositor finlandês ligado ao romantismo nacionalista e famoso por suas sinfonias. (N.T.)</p>	
--	---	---	--	---	--

5	<p>(p. 277 – 278)</p> <p>GRACE: Not <i>you</i>, Cornelia?</p> <p>CORNELIA: I think Vivaldi's a very thin shadow of <u>Bach</u>.</p> <p>GRACE: How strange that I should have the impression you – [<i>The phone rings.</i>] – Shall I answer?</p> <p>CORNELIA: If you will be so kind.</p> <p>GRACE [<i>lifting receiver</i>]: Miss Scott's residence! [<i>This announcement is made in a tone of reverence, as though mentioning a seat of holiness.</i>] Oh, no, no, this is Grace, but Cornelia is right by my side. [<i>She passes the phone.</i>]</p>	<p>Grace: <i>Você</i> não, Cornélia?</p> <p>Cornélia: <u>Na minha opinião</u> Vivaldi é uma tímida sombra de <u>Bach</u>.</p> <p>Grace: Que estranho, eu tive a impressão de que você__([<i>o telefone toca</i>]) Devo atender?</p> <p>Cornélia: Se você puder fazer essa gentileza.</p> <p>Grace: (<u>pegando o telefone</u>) Residência a senhorita Cornélia Scott! (<u>Essa anúncio é feita num tom de reverência, como se mencionasse um lugar sagrado.</u>) Ah, não, não, é a Grace, mas a Cornélia está aqui ao meu lado. (<u>Ela passa o</u></p>	<p>GRACE: <i>Você</i> não, Cornélia?</p> <p>CORNÉLIA: Na minha opinião Vivaldi é uma tímida sombra de <u>Bach</u>.</p> <p>GRACE: Que estranho, eu tinha a impressão de que você__([<i>o telefone toca</i>]). Devo atender?</p> <p>CORNÉLIA: Se você puder fazer essa gentileza.</p> <p>GRACE: (<u>atendendo o telefone</u>) Residência da senhorita Cornélia Scott! (<u>Isso é anunciado num tom de reverência, como se mencionasse um lugar sagrado</u>) Ah, não, não, é a Grace, mas a Cornélia está aqui ao meu lado. (<i>Ela passa o</i></p>	<p>(p.337)</p> <p>GRACE: <i>Você</i> não, Cornélia?</p> <p>CORNÉLIA: <u>Acho</u> Vivaldi uma pálida sombra de <u>Bach</u>.⁶</p> <p>GRACE: Que estranho, eu tinha a impressão de que você -- (<i>O telefone toca.</i>) -- Devo atender?</p> <p>CORNÉLIA: Se puder fazer essa gentileza.</p> <p>GRACE (<u>atendendo</u>): Residência de <u>Miss Scott</u>! (<u>Isso é anunciado num tom de reverência, como se mencionasse um lugar sagrado.</u>) Ah, não, não, é a Grace, mas Cornélia está aqui ao meu lado. (<u>Passa o telefone.</u>) Esmeralda</p>	<p>Como sabido, em português normalmente não se repete o pronome numa frase antes da enunciação de algo, quando o sujeito já é conhecido. Na primeira versão da tradução as atrizes-tradutoras repetiram o pronome com o intuito de</p>
---	--	---	--	--	--

	<p>Esmeralda Hawkins.</p> <p>CORNELIA [<i>grimly</i>]: I've been expecting her call. [into phone] Hello, Esmeralda, my dear. I've been expecting your call. Now where are you calling me from? Of course I know that you're calling me from the <u>meeting</u>, <u>ça va sans dire, ma petite!</u> Ha ha! But from which phone in the house, there's two, you know, the one in the downstairs hall and the one in the <u>chatelaine's boudoir</u> where the <u>ladies</u></p>	<p>telefone) Esmeralda Hawkins.</p> <p>Cornélia: (<u>severa</u>) Estava esperando a ligação dela. (ao telefone) Alô, Esmeralda, minha querida. Estava esperando sua ligação. Agora me diga, da onde você está me telefonando? É claro que eu sei que você está me ligando da <u>reunião. Ça va sans dire, ma petite!</u> Há há! Quero saber de qual telefone, porque existem dois, um no hall de entrada do térreo e o outro no <u>chatelaine's boudoir/chapelaria/quarto de vestir</u>, onde <u>as senhoras</u></p>	<p>telefone) Esmeralda Hawkins.</p> <p>CORNÉLIA: (<u>num tom severo</u>) Estava esperando a ligação dela. (ao telefone) Alô, Esmeralda, minha querida. Estava esperando sua ligação. Agora me diga, da onde você está me telefonando? É claro que eu sei que você está ligando da <u>reunião. Ça va sans dire, ma petite!</u> Hah hah! Quero saber de qual telefone, porque existem dois, um no hall de entrada do térreo e o outro no <u>primeiro andar no quarto de vestir no chatelaine's boudoir</u>, onde as senhoras</p>	<p>Hawkins.</p> <p>CORNÉLIA (<u>severamente</u>): Estava esperando a ligação dela. (Ao telefone.) Alô, Esmeralda, minha querida. Estava esperando sua ligação. De onde você está ligando? É claro que eu sei que é da <u>reunião. Ça va sans dire, ma petite!</u>⁷ Hah hah! Mas de qual telefone, porque existem dois: aquele do hall de entrada ou aquele <u>no boudoir</u>⁸ das <u>damas</u>, onde <u>elas</u></p>	<p>valorizar o tom mais formal do texto. Mas no texto final publicado o diretor optou por retirar todos os pronomes que realmente não seriam necessários, deixando o texto bem mais fluido e coloquial.</p> <p>Na produção do espetáculo aqui detalhado as atrizes-tradutoras usam ou não o pronome de acordo com a intencidade de cada cena, essa mudança é feita após vários testes na boca das atrizes, durante os ensaios.</p>
--	---	--	--	--	---

⁶ A opinião de Cornélia alude,

				<p>aqui, a uma antiga controvérsia: Bach (1685-1750) transpôs concertos para violino e outras composições de Vivaldi (1678-1741) para o piano, e ao fa\ê-lo mergulhou profundamente em recursos de composição anteriormente empregados pelo compositor veneziano. Até o século XIX o interesse suscitado pela obra de Vivaldi decorria quase que totalmente do fato de ela ter sido considerada um elemento integrante da formação de Bach, avaliação que só começaria a ser reavaliada a partir dos anos de 1920-1930. Karl Heller, <i>Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice</i>. Trad. David Marinelli. Portland, OR, Amadeus Press, 1997, p. 12. (N.T.)</p> <p>⁷ A expressão francesa utilizada por Cornélia refere-se a algo que é tido como óbvio, e significa, ao pé da letra, “não é preciso dizer”. (N.T.)</p> <p>⁸ <i>Boudoir</i>: vestiário feminino, aposento ou quarto feminino.</p>	
--	--	--	--	--	--

				A expressão é usada em francês no original da peça. (N.T.)	
--	--	--	--	---	--

6	<p>(p. 278 – 279)</p> <p>will probably be removing their wraps. Oh. You're on the downstairs', are you? Well, by this time I presume that practically all the daughters have assembled. Now go upstairs and call me back from there so we can talk with a little more privacy, dear, as I want to make my position very clear before the meeting commences. Thank you, dear.</p> <p><i>[She hangs up and looks grimly into space.]</i></p> <p>GRACE: The—<u>Conferate Daughters?</u></p> <p>CORNELIA: Yes! <u>They're</u></p>	<p>provavelmente vão pegar seus xales/ <u>seus casacos</u>. Você está no térreo? Eu suponho que neste momento todas as <u>Filhas do Sul</u> já estão reunidas. Agora vá para cima e me ligue de lá, assim poderemos falar com um pouco mais privacidade, querida, já que eu quero <u>deixar clara a minha posição</u> antes da reunião começar. Obrigada, querida.</p> <p><i>(Ela desliga e olha séria para o espaço)</i></p> <p>Grace: <u>As Filhas da Confederação?/ As Filhas do Sul?</u>⁶</p> <p>Cornélia: <u>É! Elas estão</u></p>	<p>provavelmente estarão tirando <u>seus xales</u>. Você está no térreo? Suponho que neste momento todas as <u>Filhas da Confederação</u> já estão reunidas. Agora vá para cima e me ligue de lá, assim poderemos falar com um pouco mais privacidade, querida, já que eu quero <u>deixar minha posição muito clara</u> antes da reunião começar. Obrigada, querida.</p> <p><i>(Desliga o telefone e seu olhar sério vaga pelo espaço).</i></p> <p>GRACE: <u>As Filhas da Confederação?</u>⁴</p> <p>CORNÉLIA: <u>É! Hoje é o</u></p>	<p>(p. 338)</p> <p>provavelmente estarão tirando <u>os casacos</u>. Ah, no de baixo? Suponho que neste momento todas "<u>As Filhas</u>" já estejam reunidas. Agora suba e me ligue de lá para conversarmos com um pouco mais de privacidade, querida, já que eu quero <u>deixar minha posição muito clara</u> antes da reunião começar. Obrigada, querida.</p> <p><i>(Desliga o telefone e olha irritada para o nada.)</i></p> <p>GRACE: <u>As -- Filhas da Confederação?</u></p> <p>CORNÉLIA: <u>É! Hoje é o</u></p>	
---	---	--	---	---	--

<p><u>holding the Annual Election today.</u></p> <p>GRACE: Oh, <u>how exciting!</u> Why aren't you at the meeting?</p> <p>CORNELIA: I preferred not to go.</p> <p>GRACE: You preferred <i>not</i> to go?</p> <p>CORNELIA: Yes, I preferred not to go... [<i>She touches her chest breathing heavily as if she had run upstairs.</i>]</p> <p>GRACE: But it's the annual election of officers!</p> <p>CORNELIA: Yes! I told you it was! [<i>Grace drops the spoon. Cornelia cries out and jumps a little.</i>]</p> <p>GRACE: I'm so sorry!</p>	<p><u>realizando a eleição anual.</u></p> <p>Grace: <u>Que bom/ótimo.</u> Porque você não está na reunião?</p> <p>Cornélia: Preferi <i>não</i> ir.</p> <p>Grace: Você preferiu <i>não</i> ir!</p> <p>Cornélia: É, preferi <i>não</i> ir... (<i>Ela põe a mão no peito e respira ofegante, como se tivesse subido as escadas.</i>)</p> <p>Grace: Mas é a eleição anual da diretoria!</p> <p>Cornélia: É! <u>Eu disse que era!</u> (<i>Grace deixa cair a colher. Cornélia dá um grito de susto e um pulinho.</i>)</p> <p>Grace: Me desculpe! (<i>toca</i></p>	<p><u>dia da eleição anual.</u></p> <p>GRACE: <u>Que bom\ótimo.</u> Porque você não está na reunião?</p> <p>CORNÉLIA: Preferi <i>não</i> ir.</p> <p>GRACE: Você preferiu <i>não</i> ir?</p> <p>CORNÉLIA: É, preferi <i>não</i> ir... (<i>Põe a mão no peito e respira ofegante, como se tivesse subido as escadas.</i>)</p> <p>GRACE: Mas é a eleição anual da diretoria!</p> <p>CORNÉLIA: É! Eu disse que era. (<i>Grace deixa cair a colher. Cornélia dá um grito de susto e um pulinho.</i>)</p> <p>GRACE: Me desculpe!</p>	<p><u>dia da Eleição Anual.</u></p> <p>GRACE: <u>Ah, que ótimo.</u> Por que você não está na reunião?</p> <p>CORNÉLIA: Preferi não ir.</p> <p>GRACE: Você preferiu <i>não</i> ir?</p> <p>CORNÉLIA: É, preferi não ir... (<i>Põe a mão no peito e respira ofegante, como se tivesse subido as escadas correndo.</i>)</p> <p>GRACE: Mas é a eleição anual da diretoria!</p> <p>CORNÉLIA: É! <u>Foi o que eu disse.</u> (<i>Grace deixa cair a colher. Cornélia grita em sobressalto.</i>)</p> <p>GRACE: Mil desculpas!</p>	
--	--	--	--	--

	<p>[<i>She rings the bell for a servant.</i>]</p> <p>CORNELIA: Intrigue, intrigue and duplicity, revolt me so that I wouldn't be able to breath in the <u>same atmosphere</u>! [<i>Grace rings the bell louder.</i>] Why are you ringing that bell? You know Lucinda's not here!</p> <p>GRACE: I'm so sorry. Where has <u>Lucinda</u> gone?</p>	<p><i>o sino chamando pela criada)</i></p> <p>Cornélia: Intrigas, intrigas e falsidade me revoltam tanto que eu seria incapaz de respirar <u>esse ar</u>! (<i>Grace toca mais alto o sino.</i>) Por que você está tocando o sino? Você sabe que a Lucinda não está!</p> <p>Grace: Mil desculpas. Onde <u>ela</u> foi?</p> <p>⁶ N.A.T: Filhas da Confederação: achamos muito distante do público brasileiro. Conforme sugerimos na primeira nota, uma opção seria utilizar a expressão "Filhas do Sul" para que o público faça uma rápida conexão com o local de onde vem esse grupo de mulheres (O Sul dos Estados Unidos).</p>	<p>(<i>toca o sino chamando a criada).</i></p> <p>Cornélia: Intrigas, intrigas e falsidade me revoltam tanto que eu seria incapaz de <u>respirar o mesmo ar</u>! (<i>Grace toca mais alto o sino.</i>) Por que você está tocando o sino? Você sabe que a Lucinda não está!</p> <p>GRACE: Mil desculpas. Onde <u>a Lucianda</u> foi?</p> <p>⁴ Ver a primeira nota explicativa desta coluna. MSB diz ser importante resgatar o texto original "Filhas da Confederação".</p>	<p>(<i>Toca o sino chamando a criada.</i>)</p> <p>Cornélia: Intrigas, intrigas e falsidade me revoltam tanto que eu seria incapaz de respirar <u>o mesmo ar</u>! (<i>Grace toca o sino mais alto.</i>) Por que você está tocando esse sino? Você sabe que a Lucinda não está!</p> <p>GRACE: Mil desculpas. Onde <u>a Lucinda</u> foi?</p>	
--	---	--	--	---	--

7	<p>(p. 279-280)</p> <p>CORNELIA [<i>in a hoarse whisper, barely audible</i>]: There's a big colored funeral in town. [<i>She clears her throat violently and repeats the statement.</i>]</p> <p>GRACE: Oh, dear. You have that nervous laryngitis.</p> <p>CORNELIA: <u>No sleep</u>, no sleep last night.</p> <p>[<i>The phone screams at her elbow. She cries out and thrusts it from her as if it were on fire.</i>]</p> <p>GRACE [<i>picking up the phone</i>]: Miss Scott's residence. Oh, <u>just</u> a moment, please.</p>	<p>Cornélia: (<i>resmungando baixinho</i>) Há um grande funeral de "pessoas de cor" na cidade (Ela pigarreia forte e repete a frase).</p> <p>Grace: Ah Querida. Você está com aquela sua laringite nervosa.</p> <p>Cornélia: <u>Eu não dormi</u>, não dormi <u>a noite</u> passada.</p> <p>(<i>O telefone toca alto atrás dela. Ela grita e o afasta como se este estivesse pegando fogo</i>).</p> <p>Grace: (atendendo o telefone) Residência da senhorita Scott. Ah, <u>só um</u> momento por favor.</p>	<p>CORNÉLIA: (<i>sussurrando em voz rouca, quase inaudível</i>) Há um grande funeral de "pessoas de cor" na cidade (Ela pigarreia forte e repete a frase).</p> <p>GRACE: Ah, querida. Você está <u>de novo</u> com aquela sua laringite nervosa.</p> <p>Cornélia: <u>Não dormi</u>, não dormi <u>noite</u> passada.</p> <p>(<i>O telefone toca alto junto ao seu cotovelo. Ela grita e o afasta como se este estivesse pegando fogo</i>).</p> <p>GRACE: (atendendo o telefone) Residência da senhorita Scott. Ah, só um momento, por favor.</p>	<p>(p.339)</p> <p>CORNÉLIA (<i>sussurra, quase inaudível</i>): Há um grande funeral de gente de cor na cidade. (<i>Ela pigarreia alto e repete a frase.</i>)</p> <p>GRACE: Ah, querida. Você está com aquela laringite nervosa.</p> <p>CORNÉLIA: <u>Não dormi</u>, não dormi <u>na noite</u> passada.</p> <p>(<i>O telefone toca ao seu lado. Ela grita e o afasta como se tivesse em chamadas.</i>)</p> <p>GRACE (<i>atende</i>): Residência de Miss Scott. Ah, <u>um</u> momento, por favor.</p>	
---	--	--	---	--	--

<p>CORNELIA [<i>snatching the phone</i>]: Esmeralda, are you upstairs now?</p> <p>GRACE [<i>in a loud whisper</i>]: It isn't Esmeralda, it's Mrs. C.C. Bright!</p> <p>CORNELIA: One moment, one moment, one moment! [<i>She thrusts phone back at Grace with a glare of fury.</i>] <u>How dare you put me on the line with that woman!</u></p> <p>GRACE: Cornelia, I didn't, I was just going to ask you if you—</p> <p>CORNELIA: <u>Hush!</u> [<i>She springs back from the table, glaring across it.</i>]—Now give me that phone. [<i>She takes it, and says coldly:</i>] <u>What can I</u></p>	<p>Cornélia: (puxando o telefone) Esmeralda, você está no andar de cima?</p> <p>Grace: (<i>num sussurro alto</i>) Não é a Esmeralda, é a senhora C.C. Bright!</p> <p>Cornélia: Um momento, só um momento, um momento por favor! (<i>empurra o telefone para Grace com um brilho de fúria</i>) <u>Como você ousa me passar o telefone para falar com aquela/esta mulher.</u></p> <p>Grace: Cornélia, eu não passei, justamente quando eu ia te perguntar se você –</p> <p>Cornélia: <u>Inferno!</u> (<i>Ela se afasta da mesa e seu ódio tem um brilho tão intenso que chega ao outro lado</i>). – Me dê o telefone (<i>Ela</i></p>	<p>CORNÉLIA: (puxando o telefone) Esmeralda você já subiu?</p> <p>GRACE: (<i>num sussurro alto</i>) Não é a Esmeralda, é a senhora C.C. Bright!</p> <p>CORNÉLIA: Um momento, só um momento, um momento por favor! (<i>Empurra o telefone para Grace com um olhar furioso</i>) <u>Como você ousa me passar o telefone para falar com esta mulher!</u></p> <p>GRACE: Cornélia, eu não passei, justamente quando eu ia perguntar se você –</p> <p>CORNÉLIA: <u>Quieta!</u> (<i>Ela se afasta da mesa e seu ódio tem um brilho tão intenso que chega ao outro lado</i>). -- Me dê este</p>	<p>CORNÉLIA (<i>puxando o telefone</i>): Esmeralda você já subiu?</p> <p>GRACE (<i>num sussurro alto</i>): Não é Esmeralda, é Mrs. C.C. Bright!</p> <p>CORNÉLIA: Um momento, um momento, um momento! (<i>Empurra o telefone para Grace com um olhar furioso.</i>) <u>Como ousa me por na linha com esta mulher!</u></p> <p>GRACE: Cornélia, eu não pus, eu só ia perguntar se você –</p> <p>CORNÉLIA: <u>Cale-se!</u> (<i>Ela se afasta da mesa, encarando-a.</i>) – Agora me passe o telefone (<i>Ela atende com frieza.</i>) <u>Em</u></p>	
---	--	--	--	--

	<p>do for you, please? No. I'm afraid that my garden will not be open to the Pilgrims this spring. I think the cultivation of gardens is an esthetic hobby and not a competitive sport. Individual visitors will be welcome if they call in advance so that I can arrange for my gardener to show them around, but no bands of Pilgrims, not after</p>	<p><i>atendo o telefone e fala friamente:)</i> Em que posso ajudá-la? Não. Infelizmente não poderei abrir meu jardim para a visitação dos Peregrinos⁷ nesta primavera. Acredito que o paisagismo é um passatempo com objetivo estético e não um esporte competitivo. Visitas individuais serão bem vindas se marcadas com antecedência porque, assim, poderei pedir ao meu jardineiro que lhes mostre o jardim, mas não um bando de Peregrinos, não depois</p> <p>⁷ N.A.T.: Peregrinos: faz uma referencia/analogia irônica aos peregrinos que foram colonizar</p>	<p>telefone (<i>Ela atende o telefone e fala com frieza</i> :) Em que posso ajudá-la? Não. Infelizmente não poderei abrir meu jardim para a visitação dos Peregrinos nesta primavera. Acredito que o paisagismo é um passatempo com objetivo estético e não um esporte competitivo. Visitas individuais serão bem vindas se marcadas com antecedência porque, assim, poderei pedir ao meu jardineiro que lhes mostre o jardim, mas não um bando de Peregrinos⁵, não depois</p> <p>⁵ N.C.: Os Pilgrims a que se refere a peça não são os Pilgrims puritanos que colonizaram a região da Nova</p>	<p>que posso ser útil? Não. Infelizmente não poderei abrir meu jardim à visitação nesta primavera. Considero a jardinagem um passatempo estético e não um esporte competitivo. Visitas individuais serão bem vindas se marcadas com antecedência porque, assim, poderei pedir ao meu jardineiro que lhes mostre o jardim, mas não Peregrinos⁹ em bando, não depois</p> <p>⁹ A palavra "Pilgrims", utilizada no original pela personagem, é empregada</p>	<p>Sobre os "Pilgrims": Após debate com o público durante algumas leituras dramáticas, as atrizes-tradutoras perceberam que o público em geral não cria nenhuma imagem quando a personagem Cornélia usa o termo em sua fala. Assim, elas têm analisado a possibilidade de inserir uma explicação sobre o termo no programa da peça, ou domesticar a tradução e traduzir por "nordestinos", seguindo a mesma linha proposta na peça anterior no trecho exposto na linha dez do Quadro 4.</p>
--	--	--	---	--	--

		os EUA.	<p>Inglaterra na época colonial. As informações da pesquisa histórica acima estão corretas, mas elas não se aplicam a este contexto do Sul dos Estados Unidos. O dia de Ação de Graças (Thanksgiving Day) é no outono, na última quinta-feira do mês de novembro, e não na primavera. A primavera, nos Estados Unidos, é nos meses de Março, Abril e Maio, e não na época do Thanksgiving Day.. O Sul dos Estados Unidos, que até 1803 pertenceu à França, não recebeu colonizadores puritanos, e sim anglicanos. O jardim de Cornélia é representativo de seu status social e ao mesmo tempo é simbólico de sua sexualidade, que ela deseja manter resguardada e sob controle [...].</p>	<p>aqui em sentido metafórico, referindo-se não aos colonizadores puritanos da região</p>	
--	--	---------	---	---	--

8	<p>(p. 280-281)</p> <p>the devastation my garden suffered last spring—Pilgrims coming with dogs—picking flowers and—You’re entirely welcome, yes, good-bye! [<i>She returns the phone to Grace.</i>]</p> <p>GRACE: <u>I think the election would have been less of a strain if you’d gone to it, Cornelia.</u></p> <p>CORNELIA: I don’t know what you are talking about.</p> <p>GRACE: Aren’t you up for office?</p> <p>CORNELIA: “Up for office”? What is “up for office”?</p>	<p>da devastação que o meu jardim sofreu no último verão – Peregrinos chegando com cachorros – arrancando as flores e – Você será muito bem vinda, sim, até logo! (<i>Ela devolve o telefone para Grace.</i>)</p> <p>Grace: <u>Acho que você teria ficado menos tensa se tivesse ido à eleição, Cornélia.</u></p> <p>Cornélia: Eu não sei do que você está falando.</p> <p>Grace: Você não está pronta para a função?</p> <p>Cornélia: “Pronta para a função”? O que seria “meu nome concorrendo”?</p>	<p>(p. 340)</p> <p>da devastação que o meu jardim sofreu na última primavera – Peregrinos chegando com cachorros – arrancando as flores e – Você será muito bem vinda, sim, até logo! (<i>Ela devolve o telefone para Grace.</i>)</p> <p>GRACE: Acho que você teria ficado menos tensa se tivesse ido à eleição, Cornélia.</p> <p>CORNÉLIA: Não sei do que você está falando.</p> <p>GRACE: Você não está pronta para a função?</p> <p>CORNÉLIA: “Pronta para a função”? O que significa “pronta para a função”?</p>	<p>(p. 340)</p> <p>da devastação que o meu jardim sofreu na última primavera -- Peregrinos chegando com cachorros -- colhendo flores e – Você será muito bem-vinda, sim, até logo! (<i>Ela devolve o telefone para Grace.</i>)</p> <p>GRACE: <u>A eleição teria sido menos desgastante se tivesse ido, Cornélia.</u></p> <p>CORNÉLIA: Não sei do que você está falando.</p> <p>GRACE: Você não é candidata a um cargo?</p> <p>CORNÉLIA: “Candidata a um cargo”? O que significa “candidata a um cargo”?</p>	
---	---	--	--	---	--

	<p>GRACE: Why, <u>ha ha!</u>— <u>running</u> for— something?</p> <p>CORNELIA: Have you ever known me to “run” for anything, Grace? Whenever I’ve held an office in a society or club it’s been at the <i>insistence</i> of the member because I really have an <u>aversion</u> to <u>holding office</u>. But this is a different thing, a different thing altogether. It’s a test of something. <u>You see</u> I have known for some time, now, that there is a <u>little group</u>, <u>a clique</u>, in the <u>Daughters</u>, which is hostile to me!</p> <p>GRACE: <u>Oh, Cornelia</u>. I’m sure you must be <u>mistaken</u>.</p>	<p>Grace: Oras <u>há há</u> -- <u>você não está se candidatando/ conquistar - alguma coisa.</u> <u>/ chegar a - algum lugar.</u></p> <p>Cornélia: Você já viu eu me <u>candidatar a alguma coisa</u>, Grace? Todas as vezes que ocupei um cargo na sociedade ou num clube, foi pela <i>insistência</i> dos outros associados. Eu, realmente, tenho aversão ao <u>poder</u>. Mas isso é uma coisa completamente diferente. <u>Veja bem</u>, Eu já sei que há algum tempo existe um grupinho, <u>a clique</u>⁸, contra mim dentro das <u>Filhas da Confederação/Filhas do Sul</u>.</p> <p>Grace: <u>Você deve estar enganada, Cornélia.</u> \Ah Cornélia, tenho certeza</p>	<p>GRACE: Oras <u>há há</u> - <u>chegar a - algum lugar?</u> \ <u>conquistar - alguma coisa?</u></p> <p>Cornélia: Você já me viu ‘<u>concorrer</u>’ a alguma coisa, Grace? Todas as vezes que ocupei um cargo em uma sociedade ou clube, foi pela <i>insistência</i> dos outros associados. Eu, realmente, tenho aversão ao poder. Mas isso é uma coisa diferente, completamente diferente. <u>Veja só</u>, eu sei que há algum tempo existe <u>um grupinho, a clique</u>, contra mim dentro das <u>Filhas da Confederação</u>.</p> <p>GRACE: <u>Ah Cornélia</u>, tenho certeza que você <u>está enganada</u>.</p>	<p>GRACE: Ora essa, ah ah - <u>concorrendo a - alguma coisa?</u></p> <p>CORNÉLIA: Você já me viu “<u>concorrer</u>” a qualquer coisa, Grace? Sempre que ocupei um cargo em uma sociedade ou clube, foi pela <i>insistência</i> dos outros membros, porque eu, realmente, tenho aversão a <u>cargos</u>. Mas isso é diferente, completamente diferente. É como se fosse um teste. <u>Sabe</u>, há algum tempo eu sei que há uma <u>panelinha, um complô</u>, entre as <u>Filhas</u> contra mim!</p> <p>GRACE: Ah, Cornélia, tenho certeza que você <u>está enganada</u>.</p>	
--	---	--	--	---	--

	<p>CORNELIA: No, there is a movement against me.</p> <p>GRACE: A movement? A movement against you?</p>	<p><u>que você está enganada.</u></p> <p>Cornélia: Não estou. Existe um movimento contra mim.</p> <p>Grace: Um movimento? Um movimento contra você?</p> <p>⁸ N.A.T.: <i>Clique</i>: optou-se por explicar o significado da palavra no português, além de manter o nome em francês, pois julgou-se importante a compreensão do mesmo pelo público brasileiro.</p>	<p>CORNÉLIA: Não estou. Existe um movimento contra mim.</p> <p>GRACE: Um movimento? Um movimento contra você?</p>	<p>CORNÉLIA: Não. Há um movimento contra mim.</p> <p>GRACE: Um movimento? Um movimento contra você?</p> <p>Nordeste dos Estados Unidos, mas aos grupos numerosos de turistas e de visitantes aos quais, habitualmente na primavera, ela permitia visitar os jardins de sua mansão. (N.T.)</p>	
--	--	---	---	---	--

9	(p. 281-282)			(p. 341)	
	CORNELIA: An organized movement to keep me out of any important office.	Cornélia: Um movimento organizado para me manter longe de qualquer cargo importante.	CORNÉLIA: Um movimento organizado para me manter longe de qualquer cargo importante.	CORNÉLIA: Um movimento organizado para me manter longe de qualquer cargo importante.	
	GRACE: But haven't you always held some important office in the <u>Chapter</u> ?	Grace: Mas você sempre tem ocupado um cargo de importância na <u>Associação</u> , não é?	GRACE: Mas você sempre tem ocupado um cargo de importância na <u>Associação</u> , não é?	GRACE: Mas você sempre não ocupou um cargo importante no <u>Conselho</u> ?	
	CORNELIA: I have never been <u>Regent</u> of it!	Cornélia: Ocupei, mas nunca fui <u>Presidente</u> deste <u>grupo</u> .	CORNÉLIA: Nunca fui <u>Presidente</u> deste <u>grupo</u> .	CORNÉLIA: Nunca fui <u>presidente</u> .	
	GRACE: Oh, you want to be <i>Regent</i> ?	Grace: Você quer ser <i>Presidente</i> ?	GRACE: Ah, você quer ser <i>Presidente</i> ?	GRACE: Ah, você quer ser <i>presidente</i> ?	
	CORNELIA: No, You misunderstand me. I don't "want" to be Regent.	Cornélia: Não, você não me entendeu. Não "quero" ser Presidente.	CORNÉLIA: Não, você não me entendeu. Não "quero" ser Presidente.	CORNÉLIA: Não, você não me entendeu. Não "quero" ser presidente.	
	GRACE: Oh?	Grace: Sei?	GRACE: Ah é?	GRACE: Ah?	
		Cornélia: Não "quero" ser	CORNÉLIA: Não "quero"	CORNÉLIA: Não "quero"	

<p>CORNELIA: I don't "want" to be anything whatsoever. I simply want to break up this movement against me and <u>for that purpose</u> I have rallied my forces.</p> <p>GRACE: Your--forces? [<i>Her lips twitch slightly as if she had an hysterical impulse to smile.</i>]</p> <p>CORNELIA: Yes. I still have some <u>friends in the chapter</u> who have resisted the movement.</p> <p>GRACE: <u>Oh?</u></p> <p>CORNELIA: I have the solid support of all the older <u>Board</u> members.</p> <p>GRACE: Why, then, I should think you'd have</p>	<p>absolutamente nada. Só quero acabar com esse movimento contra mim e foi <u>com esse propósito</u> que reuni todas as minhas forças.</p> <p>Grace: <i>Suas – forças? [seus lábios tremem como se prendessem uma risada]</i></p> <p>Cornélia: É. Ainda tenho alguns <u>amigos na Associação</u> que resistem a esse movimento.</p> <p>Grace: <u>É?</u></p> <p>Cornélia: Tenho um sólido apoio de todos os antigos membros do <u>Conselho</u>⁹.</p> <p>Grace: Então devo concluir que você não tem</p>	<p>ser absolutamente nada. Só quero acabar com esse movimento contra mim e foi <u>com esse propósito</u> que reuni todas as minhas forças.</p> <p>GRACE: Suas – forças? [<i>Seus lábios tremem ligeiramente como se tivessem um impulso histérico para rir.</i>]</p> <p>CORNÉLIA: É. Ainda tenho alguns <u>amigos na Associação</u> que resistiram ao movimento.</p> <p>GRACE: <u>Ah é?</u></p> <p>CORNÉLIA: Tenho um sólido apoio de todos os antigos membros do Conselho.</p> <p>GRACE: Então devo concluir que você não</p>	<p>ser absolutamente nada. Só quero acabar com esse movimento contra mim e foi <u>por isso</u> que reuni todas as minhas forças.</p> <p>GRACE: Suas – forças? [<i>Seus lábios tremem ligeiramente como se tivesse um impulso histérico de rir.</i>]</p> <p>CORNÉLIA: É. Ainda tenho alguns <u>amigos no Conselho</u> que resistiram ao movimento.</p> <p>GRACE: <u>Ahmm?</u></p> <p>CORNÉLIA: Tenho um sólido apoio de todos os antigos membros da <u>Diretoria</u>.</p> <p>GRACE: Então devo concluir que você não</p>	<p>Sobre o termo “amigos”, conforme comentado no subcapítulo 5.2.3 (“Sempre desconfie” - Desvios de Entendimento), as atrizes-tradutoras acreditam que esse conselho era provavelmente formado somente por mulheres, portanto, em sua tradução para o palco, optaram por utilizar “amigas”.</p>
--	---	--	---	--

	<p>nothing to worry about!</p> <p>CORNELIA: The Chapter has expanded too rapidly lately. Women have been admitted that <u>couldn't</u> [...]</p>	<p>nada com o que se preocupar!</p> <p>Cornélia: A Associação cresceu muito rápido nos últimos tempos. Foram aceitas mulheres que não <u>deveriam\poderiam</u> nem estar [...]</p> <p>⁹ N.A.T: <i>Board</i> = “<i>concil table</i>”: optamos por passar a idéia do que isso representaria no Brasil.</p>	<p>tem nada com o que se preocupar!</p> <p>CORNÉLIA: A Associação cresceu muito rápido nos últimos tempos. Foram aceitas mulheres que não <u>deveriam\poderiam</u> nem estar [...]</p>	<p>tem nada com o que se preocupar!</p> <p>CORNÉLIA: O Conselho cresceu muito rápido nos últimos tempos. Foram admitidas mulheres que não <u>poderiam</u> nem estar [...]</p>	
--	--	---	--	---	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A complexidade da tradução teatral está no ato de transpor um texto escrito no papel para o palco (ZUBER-SKERRITT, 1984, p. 8).

Ao longo desta dissertação, vimos que essa problemática ocorre porque o texto no palco precisa englobar todas as características de uma fala oral (nuances de volume, sotaques, desvios gramaticais e lexicais, coloquialidade etc.), além de aspectos relacionados à tridimensionalidade da obra verticalizada no palco. Pois, como ressalta ETA (2017)¹, a leitura de um texto teatral é apenas um meio pelo qual esse texto chega à boca do ator -- o texto no palco precisa tocar a alma (informação verbal).

Apesar dessa imagem ser abstrata, os relatos de alguns processos tradutórios descritos no capítulo dois demonstram que uma peça teatral publicada num formato de livro só vai atingir sua essência enquanto texto teatral quando for encenada. Zuber-Skerritt (1984), Bassnet (2005), Espasa (2000), entre outros pesquisadores de tradução teatral, são unânimes ao dizer que a peça teatral só cumpre seu papel quando é levada ao palco por meio da voz e do corpo dos atores, além de todos os outros elementos cênicos de um texto escrito para ser encenado.

Vimos no trabalho do grupo Tapa com as peças em um ato de Tennessee Williams um processo bastante peculiar para se traduzir um texto teatral: uma tradução testada no palco, antes de ser publicada. Esse fato aproxima essa peça teatral de sua essência: o texto “dito/vivido” no palco.

A pesquisa aqui apresentada, contendo a descrição desse processo realizado pelo grupo, joga luz sobre a descoberta de caminhos possíveis para criação de práxis tradutológicas, de modo a se chegar a uma tradução de texto teatral que colabore para a posterior encenação dessa obra, sem que ela tenha resquícios de um texto escrito.

¹ Cf. TOLENTINO, Eduardo. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [54:01:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2KyD1MI>>.

Assim, a pesquisa tem o intuito de auxiliar tradutores que pretendam se especializar na área de tradução teatral e artistas das artes cênicas interessados na práxis da tradução de dramaturgia.

Não temos conhecimento de outras pesquisas no Brasil e fora do país que descrevam as decisões acerca de qual a tradução mais adequada para um texto teatral, num contexto onde houve conversas e experimentações práticas entre atores e diretor. Dessa forma, podemos dizer que este é um trabalho pioneiro nessa área e esperamos que no futuro surjam outros trabalhos que repliquem essa ideia com outros grupos teatrais e outros autores, tanto no Brasil quando no exterior.

O objetivo principal da pesquisa foi descrever a práxis tradutória desenvolvida pelo grupo Tapa durante a (re)tradução das peças em um ato de Tennessee Williams. Todavia, após a realização das entrevistas com os integrantes desse processo, percebemos que seria indispensável iniciar esse trabalho por meio do relato de qual caminho o grupo percorreu até chegar ao que aqui chamamos de uma práxis de tradução de peças teatrais.

No Apêndice A incluímos um grande número de obras traduzidas pelo grupo ao longo de sua história, com isso vemos como a dedicação de um grupo de artistas em parceria com profissionais de tradução levaram o Tapa a uma tradução cujo texto cabe na boca do ator.

Ao longo de seu trabalho, o grupo Tapa tem sido reconhecido, nacional e internacionalmente pela crítica teatral, por levar ao palco histórias que se comunicam com a plateia de seu tempo.

Entre os diversos meios utilizados para chegar a esse objetivo, o texto teatral transposto no palco por meio dos atores parece ser um dos mais importantes para o grupo, portanto, segundo BPR (2017)², o grupo sempre buscou tirar do texto escrito qualquer resquício que o assemelhasse a um texto

² ROSS, Brian Penido. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [01:06:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2J0xqLr>>.

feito para ser lido e não interpretado no palco (informação verbal). Fazer com que o texto “caiba na boca do ator” se tornou uma busca tão importante para o grupo que esse fator trilhou todo o seu caminho até a práxis realizada com a obra de Tennessee Williams.

O artigo de Sirkku Aaltonen, comentado no capítulo três, apresenta três categorias de processos de tradução teatral descritos pela autora para analisar a tradução teatral na Finlândia, as quais colaboraram para categorização do processo desenvolvido pelo Tapa com as peças de Tennessee Williams.

O foco do Tapa foi a publicação das peças, assim, apesar das traduções terem sido testadas no palco da sala de ensaio, seriam lidas antes de serem encenadas. Na categorização de Aaltonen (2003), esse é um processo de (re)tradução com “Meta: livre”, ou seja, somente posteriormente essas peças seriam encenadas. O Tapa desenvolveu um equilíbrio delicado para que esses textos não perdessem a característica principal buscada pelo grupo: o texto que cabe na boca do ator.

Esse processo permitiu que o grupo realizasse (re)traduções teatrais com uma vida útil um pouco mais longa do que a de textos transpostos no palco durante uma temporada teatral, mas sem, no entanto, caracterizá-los como textos para serem lidos, como vimos na descrição do processo tradutório exposta no capítulo quatro e por meio dos exemplos apresentados no capítulo cinco.

As peças em um ato de Tennessee Williams apresentaram grandes desafios ao grupo devido à característica da estrutura narrativa da dramaturgia do autor, como os jogos de palavras, as citações de obras literárias, entre outros aspectos destacados no subcapítulo 1.4 e nos exemplos expostos no capítulo cinco.

O fator mais importante observado na descrição do processo tradutório do Tapa foi a liberdade de (re)criação utilizada pelo grupo para chegar ao seu objetivo tradutório com a obra de Tennessee Williams. O resultado desse trabalho foi destacado nos quadros seis e sete inseridos no capítulo cinco, onde

vemos cada etapa de tradução das peças “Por Que Você Fuma Tanto, Lily?” (*Why Do You Smoke so Much, Lily?*) e “Algo Não Dito” (*Something Unspoken*). O material de rascunho do processo tradutório do Tapa e o relato dos envolvidos nesse processo foram fundamentais para a elaboração dos comentários tratando dos problemas tradutórios durante o processo de tradução.

A equipe de atores-tradutores do processo aqui descrito é unânime em dizer que esse trabalho de tradução não está finalizado, ele é apenas o primeiro passo para que outras traduções do autor Tennessee Williams sejam propostas. Nas palavras do diretor ETA (2017)³:

[...] Nas nossas traduções do Tennessee eu digo que tem coisas que ainda eram para ser acertadas. Coisas que a gente descobriu depois da peça já estar editada [...] Várias coisas deixaram a desejar, porque foi uma massa de coisas muito grande. Então, não é culpa nossa, é simplesmente: outras gerações que vierem [...] vão ter um pé à frente nesse sentido [...] Quando eu digo... é isso, que o nosso processo de tradução – e acho que a coletânea é um grande salto – ele abre uma porta pra algum tipo de... Tem muitas referências (informação verbal).

MSB (2017)⁴ atenta ao fato de que as traduções envelhecem e conclui, dizendo que:

[...] um trabalho como esse não se encerra, ele é sempre um trabalho em processo. Também, um trabalho de tradução, dessa esfera, não é um trabalho perene para a posteridade, ele tem uma vida. Ele tem uma vida durante a qual ele é audível, ele faz sentido. Agora, a sociedade se transforma, o estilo de vida das pessoas se transforma. Então, é possível que outras soluções venham a surgir, outros *insights* de pesquisa (informação verbal).

MSB (2017) destaca ainda que o processo tradutório realizado pelo grupo Tapa vai além de ser uma tradução que divulga o trabalho do autor, para ela, o que está em questão é o processo de pesquisa envolvido, um árduo percurso que iniciou na sala de ensaio, surgiu no palco, por assim dizer, e não no meio literário. Não havia a ideia de publicar as peças para depois encená-las; os textos

³ Cf. nota 1 das considerações finais. Tempo aproximado na entrevista: [00:19:37].

⁴ BETTI, Maria Silvia. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [01:46:23]. Tempo aproximado na entrevista: [00:38:33]/ [01:04:00]. Disponível em: < <https://bit.ly/2IZi5L8> >.

estavam sendo encenados e depois foram, por acaso do destino, publicados. E completa dizendo que o foco do projeto foi a pesquisa de cena; nesse sentido, as publicações colaboram para que os artistas de modo geral, e principalmente aqueles no início de carreira, vejam quão profundo deve ser o trabalho do artista cênico (ibidem).

As (re)traduções desenvolvidas pelo grupo Tapa são um *start* para a tradução de peças teatrais, pois, cada montagem de um espetáculo é única e, portanto, o texto está sujeito a mudanças que se adequem a essa montagem específica. Esse fato pôde ser observado por meio dos exemplos apresentados no subcapítulo 4.3.

Sabemos da complexidade da pesquisa teatral, que se dá devido ao fato do teatro ser sempre efêmero – diferentemente da pintura, literatura ou cinema, onde as obras são perenes –. Poucos diretores conservam gravações com o desenvolvimento dos processos criativos, o que dificulta o trabalho do pesquisador. Hoje, a facilidade de acesso aos recursos de mídia, como a gravação de vídeos, simplifica a criação de um acervo e, apesar de haver uma perda de espontaneidade, esse material colaboraria para a realização de uma pesquisa.

Considerando esse cenário, esperamos que esta pesquisa colabore com o acervo de pesquisas na área de tradução de teatro e seja utilizada tanto na área de Letras quanto na área de Dramaturgia Teatral – que hoje no Brasil caminham em paralelo e raramente se inter cruzam – abrindo portas para estudos que se inter-relacionem, como a investigação da tradução do texto no corpo do ator, o estudo linguístico no processo criativo da fala das personagens, entre tantos outros aspectos que podem interferir nas decisões dos atores, do diretor, do cenógrafo e de outros profissionais envolvidos durante um processo criativo.

A pesquisa pretende, ainda, auxiliar os tradutores-artistas de peças teatrais a organizarem seu trabalho de acordo com o objetivo a ser atingido com

sua tradução. Partindo, por exemplo, dos princípios estabelecidos por Aaltonen (2003): 1-*Loosely-targeted* (meta: livre), 2-*English-speaking theatre target-New Source Texts* (Meta: profissionais de teatro no Reino Unido, textos de partida inéditos) e 3-*Precise target: controlled viewing* (Meta: precisa, com público controlado). A segunda categoria pode ser adaptada para o mercado específico do local do texto de chegada.

Por fim, é importante destacar que a estrela principal desta pesquisa é o autor Tennessee Williams. Sua entidade artística imortal é caracterizada, segundo MSB, entre outros aspectos, por sua habilidade de realizar ganhos de ordem criativa expressivos com uma estrutura concisa de escrita, como é o caso da peça em um ato (2011, p. 18). No auge de sua grandeza artística, esse poeta e dramaturgo dividiu espaço com os (re)criadores de suas peças na língua portuguesa, o grupo Tapa, para que o brilho de uma obra teatral prevaleça acima de tudo e toque o coração de qualquer plateia, sem que haja uma fronteira linguística.

O resultado da práxis criada durante o processo tradutório desenvolvido pelo grupo dá liberdade de escolha para futuros tradutores-artistas respaldarem seu trabalho numa ciência que conecta as áreas do teatro e da tradução.

REFERÊNCIAS

AALTONEN, Sirkku. Retranslation in the Finnish theatre. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.1. n. 11, p.141-159, 2003. ISSN 2175-7968.

ANDERSON, L.V. All churned around: how buttermilk lost its butter. **Slate-the slate group**. New York, 09 May 2012. Disponível em: <<https://slate.com/human-interest/2012/05/history-of-buttermilk-whats-the-difference-between-cultured-buttermilk-and-traditional-buttermilk.html>>. Acesso em 10 fev. 2018.

ARNAUT, L. M. **Tennessee Williams**: algo não dito. São Paulo: Giostri, 2017. 115 p.

ABOS, Marcia. Descubra o Melhor de Pirandello em 'Amargo Siciliano', do Grupo Tapa. **O Globo**. 30 mai. 2008. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/descubra-melhor-de-pirandello-em-amargo-siciliano-do-grupo-tapa-3615056>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

APÓS os excluídos, Tapa volta-se para os que excluem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo: 06 fev. 2000. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0602200307.htm>>. Acesso em 21 jan. 2017.

ASLANOV, C. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUBERT, Francis Henrik. Traduzindo literaturas periféricas: a literatura norueguesa. **Scielo**. Estud. vol.26 no.76 São Paulo. Sept./Dec. 2012 p. 177-184.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. 3rd ed. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

_____. Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts. In: Hermans Theo (ed.). **The manipulation of literature: studies in literary translation**. New York: St. Martin's Press, 1985. p. 87-102.

_____. (ed.); et al. **Post-colonial translation: theory and practice**. Taylor & Francis e-Library, 2002.

BERNARDES, Carlos Antonio. Eduardo Tolentino: primeiras lembranças. **CBTIJ** – Pesquisa e Memória. 10 de Setembro de 2013, São Paulo. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/eduardo-tolentino/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BETTI, Maria Silvia. Williams experimental e antirrealista. In: MALUF, D. S.; AQUINO R. B. (Orgs.). **Olhares sobre textos e encenações**. Alagoas: Edufal – Editora da Universidade Federal de Alagoas, 2007. p. 261-274.

_____. Apresentação. In: WILLIAMS, T. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2011. p.7-32. Tradução de: grupo Tapa.

_____. Lirismo e Ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, T. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. São Paulo: É Realizações, 2012a. p. 7-34. Tradução de: grupo Tapa.

_____. O demorado adeus de Tennessee Williams: a representação de questões sócio-políticas numa peça da fase inaugural do Arena. **Aurora revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 11-27, fev-mai 2012b.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BORNY, Geoffrey. The two Glass Menageries: an examination of the effects on meaning that result from directing the Reading Edition as opposed to the Acting Edition of the play. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun (Ed.). **Page to stage: theatre as translation**. Amsterdam: Rodopi, 1984. p. 117-136.

BURKE, Peter et al. **Os Ingleses**. Pallares-Burke: São Paulo, 2016.

CAMPOS, Geir. **Tradução e ruído na comunicação teatral**. São Paulo: Alamo, 1982.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/33725334/haroldo-de-campos-transcricoes-poeticas-templo-cultural-delfos>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

_____. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. 4 reim. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORSINO, Thaís de Sousa; RAMOS, Rosangela Patriota. **A importância de ser fiel (1895):** uma crítica de Oscar Wilde à sociedade vitoriana. Horizonte Científico – UFU. vol. 5, n.1. jul. 2011. Disponível em:

<<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/11687/7256>>.

Acesso em: 10 jan. 2017.

CARVALHO, Solange P. P. **A Tradução do sociaeto literário: um estudo de Wuthering Heights**. 2006. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do rio vermelho:** ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COUTINHO, Nana Izabel Pontes. **A tradução teatral:** windowers' houses de George Bernard Shaw – uma tradução comentada. 2008. 236 f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Crítica e História da Tradução) – Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CRUZ, Leonardo. Tapa estreia “Ivanov” em sua “própria casa”. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 16 abr. 1998. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac16049801.htm>>. Acesso em 10 jan. 2017.

DOUGHERTY, Maureen. Auto-Retratos da Classe Média: Hierarquias de “Cultura” e consumo em São Paulo. **SciELO Brasil**, Rio de Janeiro, vol. 41, n.2, 1998. ISSN 0011-5258 (versão impressa). ISSN 1678-4588 (versão online). Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581998000200005>

DELGADO, Maria M. et al. **Diálogos no palco**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DUBRA, Pedro Ivo. Em “Camaradagem”, grupo Tapa estreia montagem intimista. **Folha de S. Paulo**. Guia da Folha. São Paulo. 01 set. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u63951.shtml>>. Acesso em 20 jan. 2017.

_____. Tapa encena crítica e humor de Wilde. **Folha de S. Paulo**. Acontece. 03 de outubro de 2002. Disponível em <

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0310200201.htm>>. Acesso em 20 jan. de 2017.

ESPASA, Eva. Performability in translation: Speakability? Playability? or just Saleability?. In: UPTON, Carole-Anne. **Moving target:** theatre translation and cultural relocation. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. p. 49-62

ESSLIN, Martin. **The theatre of the absurd** - revised and enlarged edition. London: Pelican, 1968.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yanna Karlla Cunha. **Translatio**, Rio Grande do Sul, n.3, 2012. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/issue/view/1656>>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

FACHIN, Lúcia. Teatro contemporâneo de expressão francesa. **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, n. 6, 1993. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/index>>. Acesso em 01 fev. 2017.

FARIA, João Roberto. O Lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.10, 2010. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57426>>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

FREIRE, Giselle A. “Correr riscos” é o que quer o público da nova geração. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 17, n.1, p. 232-241, 2017.

FRENCH CULTURE IN NEW ORLEANS. **New Orleans has always been French first**. New Orleans. [20--]. Disponível em: <<https://www.neworleans.com/things-to-do/multicultural/cultures/french/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

GEIGER, Paulo et al (Ed.). **iDicionário Aulete**. [20--]. Lexikon Editora Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/formar>>. Acesso 20 em jan. 2018.

GUSSOW, M. et al., Notes. In: WILLIAMS, T. **Tennessee Williams plays: 1937-1955**. New York: Libery Classics of the United States, Inc., 2000. p. 1028-1053.

GUIA Folha de S. Paulo. Teatro. **Folha de S. Paulo**. 07 mar. 2010. São Paulo. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u702804.shtml>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

HELIODORA, Bárbara. Alegre encenação de um clássico. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/megeira-domada-direcao-eduardo-tolentino-de-araujo/>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

HERREIRAS, Priscilla. **A poética dramática de Tchékhov**: um olhar sobre os problemas de comunicação. 2010, 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) –Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo São Paulo, São Paulo, 2010.

HYATT, J. K. et al. T. Louis City Plan Commission – 1969: Physical growth of the city of Saint Louis. **STLOUIS-MO-GOV**: mayor Lyda Krewson. Saint Louis, [201-]. Disponível em: <<https://www.stlouis-mo.gov/archive/history-physical-growth-stlouis/>>. Acesso em 10 janeiro 2018.

JANUZELLI, Antonio (Janô). **A aprendizagem do ator**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2006.

KLATELL, Penny. Half and half cream, or milk – what’s in your coffee – and what’s the difference? **Eat out eat well**. New Canaan, 26 Jan. 2012. Disponível em: <<https://eatouteatwell.com/half-and-half-cream-ormilk/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: da Origem ao século XXI. 2007. São Paulo: Editora contexto.

KAROSS, Luciana. **A tradução da comédia teatral em**: the importance of being earnest – Tradução Comentada e Anotada. 2007. 239 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) -- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

KREMER, Karen. **Análise descritiva das traduções brasileiras de Vestire Gli Ignudi de Luigi Pirandello**. 2012. 295 f. Dissertação (Mestrado em Teoria, Crítica e História da Tradução) -- Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

KOSOVSKI, Ricardo. Trabalhos de mesa: a mesa para a cena? **Revista Olhares da Escola Superior de Artes Célia Helena**, São Paulo, 2015.

LAFRANGE, Adrienne. The weird familiarity of 100-year-old feminism memes. **The Atlantic**, Washington, 26 Oct. 2016. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/10/pepe-the-anti-suffrage-frog/505406/>>. Acesso em: 20 Jan. 2017.

LIMA, Magela. Contradições da senhora Klein. **Diário do Nordeste**. Caderno 3. 16 de setembro de 2004. Disponível em:

<<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/contradicoes-da-senhora-klein-1.400814>>. Acesso em 10 jan. de 2017.

LEFKOWITZ, David. Opening Nov. 20: Kevin Kline's Ivanov via here's Chekhov. **Playbill**: New York, 20 nov. 1997.

LIMA, Magela. Contradições da senhora Klein. **Diário do Nordeste**. [S.l.] 16 set. 2004. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/contradicoes-da-senhora-klein-1.400814>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

LUKEMAN, Noah. **A arte da pontuação**. São Paulo: Martins Editora Livraria, 2005.

MATE, Alexandre. O renascimento na Itália. **Laboratório Portal Teatro sem Cortinas, UNESP**. 2014. Disponível em:

<<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundial33/03.htm.0005---o-renascimento-italiano.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MILLARCH, Aramis. Autran, que talvez seja Galileu, é Solness me cartaz no Guairinha. **Estado do Paraná**. p. 3. 11 abr. 1989. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/autran-que-talvez-seja-galileu-solness-em-cartaz-no-guairinha>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

MURTINHO, R.; GREGÓRIO, C. (org.). **Kalma Murtinho: figurinos**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

MARI, Aníbal. **Relações venais, ou sucesso a qualquer preço**: análise dos diálogos em Glengarry Glen Ross, de David Mamet. 2007. 178 p. Dissertação (Mestrado em

Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NÉSPOLI, BETH. Grupo Tapa leva ao palco 'O Ensaio', de Jean Anouilh. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 10 jul. 2008. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-tapa-leva-ao-palco-o-ensaio-de-jean-anouilh,203820>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

NEVES, Angela das. Guy de Maupassant, um ilusionista das letras francesas. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras do Mackenzie**, São Paulo, p. 1-13, 2016.

NOWRA, Louis. Translating for the Australian stage: a personal viewpoint. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun (Ed.). **Page to stage: theatre as translation**. Amsterdam: Rodopi, 1984. p. 13-28.

NUNES, Leandro. Grupo Tapa festeja história com a peça 'A Mandrágora'. **Diário da Região**. São José do Rio Preto. 21 set. 2015. Disponível em: <<http://www.diariodaregiao.com.br/cultura/grupo-tapa-festeja-hist%C3%B3ria-com-a-pe%C3%A7a-a-mandr%C3%A1gora-1.366985>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

O TEATRO dos quatro. **Website Teatro dos 4**. Rio de Janeiro, [200?]. Disponível em: <<http://teatrodosquatro.tv>>. Acesso em 10 jan. 2017.

PAGANOTTO, Emery Marilis Mauro. Cockney English: por que os londrinos falam assim? **Universidade Brasil**. São Paulo, 3 ago. 2016.

PALLER, Michael. Major Barbara: The wildly impossible play. In: RUBIN, Dan (ed.) **Words on plays: inside into the play, the playwright, and the production**. XX v.; 3 v. [S.l.]: A.C.T., 2014.

PALOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

PINHEIRO, Lenise. Amargo Siciliano: mostra do grupo Tapa. **Folha de S. Paulo**. 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://cacilda.blogfolha.uol.com.br/2012/04/28/amargo-siciliano/>>. Acesso em: 21 jan. 2017. Luigi Pirandello (1867-1936), escritor italiano premiado com o Nobel de Literatura dois anos antes de sua morte.

RABELO, Carlos Afonso Monteiro. Novos rumos para o drama: August Strindberg e a realização de Rumo a Damasco. **Ouvirouwer - EDUFA**. Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 156-171, jan. jun. 2015.

RIOS, Jefferson Del. Em 'Retratos Falantes', o grupo Tapa revela flashes da solidão humana. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 12 de set. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,em-retratos-falantes-grupo-tapa-revela-flashes-da-solidao-humana,1074117>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

_____. A maior e menor cidade do mundo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 1989. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/nossa-cidade-direcao-eduardo-tolentino-de-araujo-2/>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

_____. Crítica teatral. São Paulo: **Imprensa Oficial**, 2010. Vol. II. p. 56.

ROMEO, Simone do Prado. **O movimento arte contra a barbárie**: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). 2016. 229 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

SAI biografia de Dulcina de Moraes. Agência Estado. **O Estado de S. Paulo**. 01 fev. 2001. São Paulo. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,sai-biografia-de-dulcina-de-moraes,20010201p3985>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SANTOS, Valmir. Grupo estreia em São Paulo peça do irlandês inédita no país, sobre burguesia vitoriana movida a dinheiro e pólvora: Tapa vai ao paiol de Shaw, "Major Bárbara". **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 08 nov. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200123.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. Tapa encena misoginia em Strindberg. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 02 set. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0209200630.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

_____. Grupo Tapa monta Pirandello desconhecido. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 10 mai. 2008 <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200811.htm>>. Acesso em 21. Jan. 2017.

SEIDMAN, Naomi. *Faithful Renderings. Jewish-Christian difference and the politics of translation*. Chapter 4. **Translation culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

SETE histórias do mestre francês da narrativa curta são adaptadas na peça “Contos de Sedução”, que estreia hoje: Guy de maupassant seduz grupo Tapa. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 06 set. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0609200001.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e Catálogo Bibliográfico**. 2007. 3 v. ? f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução ato desmedido**. São Paulo. Perspectiva, 2015.

SOUZA, Luís. Grupo Tapa volta a cena com a comédia ‘Cloaca’. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 31 jul. 2009. Disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-tapa-volta-a-cena-com-a-comedia-a-cloaca,411593>> . Acesso em: 21 jan. 2017.

SOUZA, Camila M. B. **Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)**. 2015. São Paulo: Editora UNESP. ISBN 978-85-7983-702-9. Disponível em: SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 15 jan. 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 2001.

VENUTI, Lawrence. **Translator’s invisibility: a history of translation**. New York: Routledge, 1995.

VIANA, Diego. Fábrica de espetáculos. **Valor Econômico**, p. 20, 21 e 22. 12 mar. 2010, Disponível em: <<http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=22644&sid=70>> Acesso em: 10 jan. 2017.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Tardieu e a luta mais vã. **O Estado de São Paulo**. Caderno Dois. São Paulo 17.09.1987. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/uma-peca-por-outra-3/>>

ZARDO, Mônica. **Tradução do texto teatral**: novos desafios da investigação tradutória. 2012. 311 f. Tese (Doutorado Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do rio Grande do Sul e pela Universidade de Barcelona, (Espanha), Porto Alegre, 2012.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun (Ed.). **Page to stage**: theatre as translation. Amsterdam: Rodopi, 1984.

ZATLIN, Phyllis. Theatrical Translation, There is No Lack of Conflict. In: _____ (Ed.). **Theatrical translation and film adaptation**: a practitioner's view. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2005. p.1-20

WILLIAMS, Dakin; SHEPHERD, Mead. **Tennessee Williams**: an intimate biography. New York: Arbor House, 1983.

WILLIAMS, Tennessee. **1911-1983**: Collected Stories. New York: New Directions, 1985.

_____. **The theatre of Tennessee Williams**: 27 wagons full of cotton and other short plays. New York: New Direction: 1992. 8 v.; v.6.

_____. **Mister Paradise and other one-act plays**. New York: New Directions, 2005.

_____. **Mister Paradise e outras peças em um ato**. Tradução de grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, Tradução Grupo Tapa, 2011.

_____. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Tradução de grupo Tapa. São Paulo: É Realizações: 2012.

_____. **O zoológico de vidro, De repente no último verão, Doce pássaro da Juventude**. Tradução de grupo Tapa. São Paulo: É Realizações: 2014.

Sites:

BALSANELLI, Adriana. Com direção de Eduardo Tolentino, Cloaca reestrea no Teatro Imprensa. **Nossa Dica**. 2010. São Paulo. Disponível em: <<http://www.nossadica.com/cloaca.php>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

CONTE, Guilherme. Strindberg e o inferno de todos nós. **Digestivo Cultural**. São Paulo. 29 set. 2006. Disponível em:

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2067&titulo=Strindberg_e_o_inferno_de_todos_nos>. Acesso em: 20 jan. 2017.

LEVICK, Jemina. An Introduction to Time & Conways. **Youtube**. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=873SmaOtb6U&t=14s>> (1min 50).

GRUPO Tapa. Programa espetáculo Nossa Cidade. **CBTIJ**. 1989. São Paulo. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/1989-nossa-cidade/>>. Acesso em 01 abr. 2017.

_____. O Grupo. **Grupo Tapa**. São Paulo. Disponível em: <www.grupotapa.com.br>. Acesso em: 10 outubro 2015.

HERNANDES, Paulo. **Negação lexical**. 2001. Disponível em: <<http://www.paulohernandes.pro.br/dicas/001/dica028.html>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

L&PM. Edla van Steen. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=747480>. Acesso em: 01 fev. 2017.

O Tempo e os Conways. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Website Itaú Cultural**, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopediaitacultural.org.br/evento511241/o-tempo-e-os-conways>>. Acesso em: 09 de mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PRIESTLEY fala de O Tempo e os Conway. In: TAPA, Grupo. Programa: Grupo Tapa apresenta O Tempo e os Conway. **Website CBTIJ**. Rio de Janeiro, 1985. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/1985-o-tempo-e-os-conways-rj/>> Acesso em: 20 jan. 2017.

RIECHELMANN, Roseli. Texto de Oscar Wilde leva temas atuais para os palcos. **Gazeta Digital**. Cuiabá. 25 mai. 2003. Disponível em:

<<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/18/materia/1148/t/texto-de-oscar-wilde-leva-temas-atuais-para-os-palcos>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

TEATRO de repertório. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. **Website Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo612/teatro-de-repertorio>>. Acesso em: 14 de abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

UNIVESP. A vida e a obra de Tennessee Williams. **UNIVESP Novidades**. São Paulo, 5 nov. 2014. Disponível em: <<https://univesp.br/novidades/a-vida-e-o-obra-de-tennessee-williams>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

50 anos do Teatro Aliança Francesa – histórico de apresentações. **Website Aliança Francesa**. São Paulo, 2014. Disponível em:

<<http://teatroaliancafrancesa.com.br/PDF/Mem%C3%B3ria-hist%C3%B3ricodeapresenta%C3%A7%C3%B5es1964-2013.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Inclui: os termos de todos os entrevistados envolvidos no processo de tradução da obra de Tennessee Williams, assim como as autorizações de uso de imagem.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Queremos realizar este estudo como uma forma identificar os problemas encontrados e as soluções realizadas durante o trabalho de tradução das peças em um ato do autor Tennessee Williams realizadas pelo grupo Tapa. O estudo tem como meta contribuir para a produção de conhecimento na área de estudos da tradução teatral.

1) Sua participação ocorrerá da seguinte forma: um entrevista com você será agendada, sem atrapalhar seu trabalhos nem sua rotina de vida. A duração da entrevista pode durar até uma hora e será gravada em áudio e vídeo. O material ficará arquivado sob a guarda da pesquisadora Giselle Alves Freire, com acesso restrito e sem nenhuma identificação que possa revelar quem é você. Sua identidade somente será revelada com sua permissão, caso seja o seu desejo. Durante a entrevista você pode ao solicitar à entrevistadora que desligue o gravador e a câmera ou que sejam suprimidas partes da entrevista.

2) Não haverá nenhum prejuízo em conceder a entrevista. A pesquisa oferece risco mínimo, visto que alguns dos temas tratados podem lhe causar desconforto. A entrevistadora foi treinada para lidar com essa situação. Caso o desconforto persistir, você será conduzido(a) imediatamente ou logo após a entrevista, como lhe convier, para atendimento/acolhimento pela pesquisadora, que tem experiência no tema da pesquisa e tomará as providências necessárias para o encaminhamento das demandas que surgirem.

3) Os benefícios em conceder a entrevista relacionam-se a divulgação do seu trabalho de ator/tradutor (atriz/tradutora) e/ou pesquisadora teatral na área artística e acadêmica, entre outras relacionadas a essas temáticas.

4) Você será esclarecido(a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade. Caso a entrevista produza algum desconforto, você pode interrompê-la e não dar continuidade à sua participação.

5) A pesquisadora irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Os resultados da entrevista serão enviados para você e permanecerão confidenciais. Seu nome não será liberado sem a sua permissão. O material coletado poderá ser utilizado em uma futura publicação livro ou revista científica, mas sem informações que possam identificá-lo(la), caso seja o seu desejo. Você não será identificado(a) em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo, caso seja o seu desejo. Uma cópia deste consentimento informado será arquivada e outra será fornecida a você.

6) A participação no estudo não acarretará custos e é voluntária, você não é obrigado(a) a participar dela e pode pedir para deixar de participar em qualquer momento.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) como voluntário(a) a participar da pesquisa: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Queremos realizar este estudo como uma forma identificar os problemas encontrados e as soluções realizadas durante o trabalho de tradução das peças em um ato do autor Tennessee Williams realizadas pelo grupo Tapa. O estudo tem como meta contribuir para a produção de conhecimento na área de estudos da tradução teatral.

1) Sua participação ocorrerá da seguinte forma: um entrevista com você será agendada, sem atrapalhar seu trabalhos nem sua rotina de vida. A duração da entrevista pode durar até uma hora e será gravada em áudio e vídeo. O material ficará arquivado sob a guarda da pesquisadora Giselle Alves Freire, com acesso restrito e sem nenhuma identificação que possa revelar quem é você. Sua identidade somente será revelada com sua permissão, caso seja o seu desejo. Durante a entrevista você pode ao solicitar à entrevistadora que desligue o gravador e a câmera ou que sejam suprimidas partes da entrevista.

2) Não haverá nenhum prejuízo em conceder a entrevista. A pesquisa oferece risco mínimo, visto que alguns dos temas tratados podem lhe causar desconforto. A entrevistadora foi treinada para lidar com essa situação. Caso o desconforto persistir, você será conduzido(a) imediatamente ou logo após a entrevista, como lhe convier, para atendimento/acolhimento pela pesquisadora, que tem experiência no tema da pesquisa e tomará as providências necessárias para o encaminhamento das demandas que surgirem.

3) Os benefícios em conceder a entrevista relacionam-se a divulgação do seu trabalho de ator/tradutor (atriz/tradutora) e/ou pesquisadora teatral na área artística e acadêmica, entre outras relacionadas a essas temáticas.

4) Você será esclarecido(a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade. Caso a entrevista produza algum desconforto, você pode interrompê-la e não dar continuidade à sua participação.

5) A pesquisadora irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Os resultados da entrevista serão enviados para você e permanecerão confidenciais. Seu nome não será liberado sem a sua permissão. O material coletado poderá ser utilizado em uma futura publicação livro ou revista científica, mas sem informações que possam identificá-lo(la), caso seja o seu desejo. Você não será identificado(a) em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo, caso seja o seu desejo. Uma cópia deste consentimento informado será arquivada e outra será fornecida a você.

6) A participação no estudo não acarretará custos e é voluntária, você não é obrigado(a) a participar dela e pode pedir para deixar de participar em qualquer momento.

7) A entrevista somente será gravada em áudio e vídeo ou você será fotografado(a) com a sua autorização. Esse material deve ser utilizado unicamente para complementar essa pesquisa e somente será divulgado com sua autorização. Para tanto você também deverá assinar o termo de "Autorização/Cessão de Imagem".

Sua participação pode contribuir para a construção do conhecimento sobre a tradução teatral para tradutores, artistas e interessados em geral. Além disso seu trabalho como ator/tradutor (atriz/tradutora) e pesquisadora teatral será divulgando, podendo gerar benefícios à sua carreira artística. Se você tiver alguma dúvida em relação à pesquisa, entre em contato com o responsável Prof. Dr. John Milton (TRADUSP-FFLCH/USP) ou com o Departamento de Letras Modernas da USP ou ainda com a CEP EACH-USP.

CONTATOS: jmilton@usp.br, dlim@usp.br, cep-each@usp.br, ceua-each@usp.br.

DLM - Rua do Lago, 717 - Vila Universitária, São Paulo - tel. 11 - 3091-4588).

CEP - Rua Luís Fernando Simões Moraes - tel. 11 - 3091-1046

Pesquisadora: Giselle Alves Freire.

Departamento Letras Modernas - Estudos da Tradução - FFLCH/USP

Contato: freiregisele@gmail.com; freiregisele@usp.br- cel. (11) 99773-3154

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, MARIA SILVIA BETTI abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmo que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: MARIA SILVIA BETTI Assinatura: _____

Assinatura da pesquisadora: _____

Assinatura do responsável pela pesquisa: _____

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, EDUARDO TOLENTINO DE ARAÚJO abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmando que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: EDUARDO TOLENTINO DE ARAÚJO Assinatura: EdUARdo Tolentino de Araújo

Assinatura da pesquisadora: [Assinatura]

Assinatura do responsável pela pesquisa: [Assinatura]

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, AUGUSTO CESAR ALVES DOS SANTOS abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmo que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: AUGUSTO CESAR ALVES DOS SANTOS Assinatura: _____

Assinatura da pesquisadora: _____

Assinatura do responsável pela pesquisa: _____

Augusto

[Assinatura]

[Assinatura]

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, **BRIAN PENIDO DUTT-ROSS** abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmando que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: **BRIAN PENIDO DUTT-ROSS** Assinatura:

Assinatura da pesquisadora:

Assinatura do responsável pela pesquisa:

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, ISABELLA AGUIAR LEMOS DA SILVA abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmo que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. **Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.**

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: ISABELLA AGUIAR LEMOS DA SILVA Assinatura:

Assinatura da pesquisadora:

Assinatura do responsável pela pesquisa:

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, MARIANA HEIN abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmo que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: MARIANA HEIN Assinatura: Mariana Hein

Assinatura da pesquisadora: [Assinatura]

Assinatura do responsável pela pesquisa: [Assinatura]

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, RITA GIOVANA GENTILE abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmando que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: RITA GIOVANA GENTILE Assinatura:

Assinatura da pesquisadora:

Assinatura do responsável pela pesquisa:

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Eu, SABRINA GOMES LAVELLE abaixo assinado(a), concordo, voluntariamente, em participar do estudo: "A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa".

Confirmo que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como a ausência de riscos ou benefícios financeiros decorrentes da minha participação. Para tanto assino esse documento emitido em duas vias.

(ficando uma das cópias comigo e outra com o pesquisador)

Local e data: São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: SABRINA GOMES LAVELLE Assinatura:

Assinatura da pesquisadora: _____

Assinatura do responsável pela pesquisa: _____

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, MARIA SILVIA BETTI, RG. n. 5480613 e CPF/MF n. 011166358-01, residente e domiciliado na Alameda Itu, 285 – apto 121, São Paulo - SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”; fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretirável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: Maria Silvia Betti
Endereço: Alameda Itu, 285 – apto 121
Cidade: São Paulo – SP
RG Nº: 54.80.613
CPF Nº: 011166358-01
Telefone para contato: 11 9 93743566

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, RG. EDUARDO TOLENTINO DE ARAUJO, residente e domiciliado na n. 50.959 960-6 e CPF/MF n. 54.82.80157-87, RUA LOPES CHAVES, 80 - BARRA FUNDA - SÃO PAULO

, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”: fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretroatável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: EDUARDO TOLENTINO DE ARAUJO
Endereço: Rua Lopes Chaves, 80 - BARRA FUNDA
Cidade: SÃO PAULO
RG Nº: 50.959.960-6
CPF Nº: 54.82.80157-87
Telefone para contato: 11-3662-1488

Eduardo Tolentino de Araujo

EACH

 Escola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, BRIAN PENIDO DUTT-ROSS, RG. n. 4441008-2 - IFP/RJ e CPF/MF n. 636.397.427-53, residente e domiciliado na Rua Cotoxó, 536/76, Perdizes, São Paulo, SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”: fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretratável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: Brian Penido Dutt-Ross
Endereço: Rua Cotoxó, 536/76, Perdizes, São Paulo, SP
Cidade: São Paulo
RG Nº: 4441008-2
CPF Nº: 636.397.427-53
Telefone para contato: 11 992280105

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, AUGUSTO CESAR ALVES DOS SANTOS, RG. n. 57.088.340-4 - SSP/SP e CPF/MF n. 368.644.551-49, residente e domiciliado na Rua Aurélia, 1309 - 42, São Paulo - SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”: fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretratável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: Augusto Cesar Alves dos Santos
Endereço: Rua Aurélia, 1309 - 42
Cidade: São Paulo - SP
RG Nº: 57.088.340-4
CPF Nº: 368.644.551-49
Telefone para contato: (11) 9 9878-7055.

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, ISABELLA AGUIAR LEMOS DA SILVA, RG. n. 10586971 - SSP/MG e CPF/MF n. 044.734.826-42, residente e domiciliado na Rua Frederico Guarinon, 125 – apto. 51, São Paulo – SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”: fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretirável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

*

Nome: Isabella Aguiar Lemos da Silva
Endereço: Rua Frederico Guarinon, 125 – apto. 51
Cidade: São Paulo - SP
RG Nº: 10586971
CPF Nº: 044.734.826-42
Telefone para contato: (11) 9 8354-5810.

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, MARIANA HEIN, RG. n. 26.577.181-X - SSP/SP e CPF/MF n. 286.188.618-80, residente e domiciliado na Rua Nossa Senhora das Mercês, 867 ap:64 B. Vila das Mercês SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”; fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretratável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: Mariana Hein
Endereço: Rua Nossa Senhora das Mercês, 867 ap:64 B. Vila das Mercês SP
Cidade: São Paulo - SP
RG Nº: 26.577.181-X
CPF Nº: 286.188.618-80
Telefone para contato: (11) 981530009.

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, RITA GIOVANA GENTILE, RG. n. 18.977.251-7 - SSP/SP e CPF/MF n. 172.674.328-40, residente e domiciliado na Rua Irmã Efigênia, 123, São Paulo – SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”; fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretrável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: Rita Giovana Gentile
Endereço: Rua Irmã Efigênia, 123 – Vila Mariana
Cidade: São Paulo - SP
RG Nº: 18.977.251-7
CPF Nº: 172.674.328-40
Telefone para contato: (11) 9 9599-4568.

EACHEscola de Artes, Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)”**

Pelo presente Instrumento Particular, eu, SABRINA GOMES LAVELLE, RG. n. 38.716.904-0 - SSP/SP e CPF/MF n. 287.070.758-47, residente e domiciliado na Av. São João, 1474, apto. 144 – Centro – São Paulo-SP, por este e na melhor forma de direito, AUTORIZO, de forma gratuita e sem qualquer ônus, à pesquisadora Giselle Alves Freire, a utilização de imagem e de trabalhos desenvolvidos, vinculados em material produzido na entrevista para o projeto de pesquisa “A DRAMATURGIA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa”; fotos, vídeos, entre outros, podem ser utilizados em todos os meios de divulgação possíveis, quer sejam na mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros), televisiva (propagandas para televisão aberta e/ou fechada, vídeos, filmes, entre outros), radiofônica (programas de rádio/podcasts), escrita e falada, Internet, Banco de dados informatizados, Multimídia, “home vídeo”, DVD, entre outros, e nos meios de comunicação interna, como jornal e periódicos em geral, na forma de impresso, voz e imagem.

Através desta, também faço a CESSÃO a título gratuito e sem qualquer ônus de todos os direitos relacionada à minha imagem, bem como autorais dos trabalhos, desenvolvidos, incluindo as artes e textos que poderão ser exibidos, juntamente com a minha imagem ou não. A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo a autorizada em qualquer custo ou ônus, seja a que título for, sendo que estas são firmadas em caráter irrevogável, irretirável, e por prazo indeterminado, obrigando, inclusive, eventuais herdeiros e sucessores outorgantes.

A qualquer tempo posso solicitar que qualquer imagem minha divulgada seja retirada de qualquer meio de divulgação. Essa solicitação deve ser enviada por escrito para a pesquisadora desta pesquisa, que tem o prazo de 60 dias para retirar a devida imagem solicitada do meio de divulgação em questão.

E por ser de minha livre e espontânea vontade esta AUTORIZAÇÃO/CESSÃO, assino em 02(duas) vias de igual teor.

São Paulo, 19 de outubro de 2017.

Nome: Sabrina Gomes Lavelle
Endereço: Av. São João, 1474, apto. 144 -- Centro
Cidade: São Paulo - SP
RG Nº: 38.716.904-0
CPF Nº: Nº: 287.070.758-47
Telefone para contato: (19) 99170 0768.

APÊNDICE A - Traduzir e adaptar fazem parte da história do grupo Tapa

O primeiro grande dramaturgo internacional encenado pelo grupo foi o britânico John Boynton Priestley (J.B. Priestley). A peça escolhida foi “*Time and the Conways*” (O Tempo e os Conways), escrita em 1937. O texto foi inspirado na teoria sobre o tempo apresentada por J. W. Dunne. O autor faz uso dessa imagem para tratar das transformações sociais vividas pela Europa naquele período, numa tentativa de desconstruir a consciência do tempo para que o público conseguisse lidar com a dor do pós-guerra (PRIESTLEY, 1985, p. 1). A peça foi considerada uma das suas melhores obras inseridas nessa temática quando foi escrita (LEVICK, 2013).

ETA (2013)¹ relata que, após ler a matéria de uma encenação da peça realizada no Brasil, foi arrebatado pela trama do texto e “não tinha como não encenar” a peça (informação verbal). Algumas produções dessa peça haviam sido feitas no Brasil com a tradução de Daniel Rocha (MURTINHO, R.; GREGÓRIO, C., 2014, p. 64). O Tapa não utilizou essa tradução, ao contrário, a partir desse trabalho, começa a se preocupar com a qualidade das traduções dos textos estrangeiros que iria encenar. O diretor (2017)² completa dizendo que Renato Icarahy foi responsável pela tradução dessa primeira peça produzida pelo grupo, devido à sua habilidade com diversas línguas – domina quatro idiomas, entre eles o inglês (informação verbal).

O espetáculo estreou no Rio de Janeiro em 1985. No ano seguinte o grupo seguiu temporada em São Paulo com o intuito de ficar seis meses. Ficou em cartaz no Teatro Aliança Francesa, localizado numa área depreciada da cidade (naquela época) e que, por esse motivo, era pouco frequentado. No entanto, o sucesso da temporada reavivou o espaço. A bilheteria garantiu ao grupo que prolongasse a temporada e, com o posterior patrocínio do supermercado Pão de Açúcar, o Tapa pôde se sediar na capital paulista. O grupo ocupou o Teatro Aliança Francesa por 15 anos, entre 1996–2001 (VIANA, 2010). Há poucos anos sua nova sede passou a ser um galpão no bairro da Barra Funda–SP. ETA

¹ TAPA, Grupo. **Entrevista realizada por Antonio Carlos Bernardes**, no dia 10 de setembro de 2013, na sede do Grupo TAPA, em São Paulo, para o projeto Site do CBTIJ – Pesquisa e Memória. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/eduardo-tolentino/>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

² Ibidem.

(2017)³ ressalta que fez questão de ambientar o novo espaço de modo que lembrasse os teatros *off*-Broadway de Nova York (informação verbal).

Figura 7 -- À esquerda: O Tempo e os Conways, 1985 |

Figura 8 – À direita: O Tempo e os Conways, 1986

Fonte: MUNIZ, Rosane, 2015. Figura 7 -- Elenco: Maria Emília Rey, Celso Lemos, Vera Barroso, Luciana Braga, Aracy Balabanian, Jorge Bueno, Denise Weinberg, Pedro Veras, Renato Icaray e Nadia Carvalho em. Foto: Denildo Pinto. | Figura 8: Elenco do grupo Tapa, com Beatriz Segall de xale branco. Fotos: Arquivo Idarte. Disponível em: <<http://vestindoacena.com/entrevista-com-lola-tolentino>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Em 1987 o Tapa apresenta uma seleção de textos do dramaturgo francês Jean Tardieu (1903-1995), conhecido como um dos autores do “Teatro do Absurdo” (ESSLIN, 1968, p. 230). Uma Peça por Outra foi o nome dado ao espetáculo, que foi recebido com prestígio pelo público e pela crítica. Alguns textos utilizados haviam sido traduzidos na década de 1950 pela professora da Aliança Francesa, Pina Coco; outros, por Renato Icarahy, e um dos textos por Manuel Bandeira. Todos esses textos foram consultados e retrabalhados na sala de ensaio. ETA (2017)⁴ comenta que as mudanças não foram muitas, alguns textos de Pina Coco chegaram a ser utilizados sem nenhuma alteração na fala, apenas foram realizados alguns cortes para a adaptação feita para o palco (informação verbal). O grupo teve reconhecimento imediato pela qualidade das traduções no palco.

A crítica teatral paulistana até os dias de hoje raramente analisa e comenta o trabalho de tradução dos textos encenados na capital, dessa forma,

³ Cf. nota 1 deste apêndice.

⁴ Ibidem.

quando esse fato ocorre é importante destacá-lo como uma maneira de incentivo e valorização desse trabalho, que é de suma importância no processo teatral como um todo. A crítica Ilka Marinho Zanotto demonstra uma sensível percepção acerca do delicado processo tradutório da obra poética do autor, destacando o desempenho do grupo da seguinte forma:

No prólogo de sua primeira antologia de poesias (*Le Fleuve Caché – Poesies: 1938-1961*) diz Tardieu: “Toda a minha vida é mostrada pela imagem desses rios, escondidos ou perdidos no pé das montanhas. Como eles, o aspecto das coisas mergulha e se mostra com a presença e a ausência”. É justamente o lusco-fusco das que seu teatro visa a traduzir por meio de uma linguagem que sabe admiravelmente “dizer sem dizer”. Imbricação legítima do poema e do drama, seus diálogos, irônicos, mordazes, mas de uma alegria tenaz, têm inegável musicalidade, conservada nas **ótimas traduções** de Manuel Bandeira, Pina Coco e Renato Icarahy. **Difícil tarefa a dos tradutores, porque Tardieu é mestre em desviar as palavras de seu sentido imediato ao colocá-las em sintaxes estranhas.** Pondo em prática a teoria que enuncia no texto *Meu Teatro Secreto*, em que diz que o avesso dos cenários perfeitos é a ilusão desmascarada pelos bastidores que revelam a miséria dos materiais empregados, para edificar os inumeráveis *trompe l’oeil*, Tardieu, nos textos escolhidos pelo Grupo Tapa, oferece uma irreverente visão do teatro tradicional (1987, grifo nosso).

A dificuldade de traduzir Jean Tardieu se dá principalmente porque o autor utiliza uma comunicação intraficcional, retirando qualquer indício extraficcional do texto (FACHIN, 1993, p. 120). Deve-se traduzir o não dito, sem, por outro lado, dizer mais do que o autor propôs no texto-fonte (CLARK, 1996, p. 23).

O Tapa analisou o texto de forma que, sem perder essa essência, se comunicasse com a público alvo do espetáculo: trabalhadores com poder aquisitivo e interesse por consumir arte e cultura. O quadro abaixo apresenta um trecho da tradução e o trabalho cirúrgico do processo tradutório realizado pelo grupo:

Quadro 6 - Trecho adaptado pelo grupo Tapa da peça *Un mot pour un autre*

Trecho original (2)	Trecho traduzido e adaptado (1)
<p>MADAME, fermant le piano et allant au-devant de son amie. Chère, très chère peluche ! Depuis combien de trous, depuis combien de galets n'avais-je pas eu le mitron de vous sucrer!</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE, très affectée. Hélas! Chère ! J'étais moi-même très, très vitreuse! Mes trois plus jeunes tourteaux ont eu la citronnade, l'un après l'autre. Pendant tout le début du corsaire, je n'ai fait que nicher des moulins, courir chez le ludion ou chez le tabouret, j'ai passé des puits à surveiller leur carbure, à leur donner des pinces et des moussons. Bref, je n'ai pas eu une minette à moi.</p> <p>MADAME. Pauvre chère ! Et moi qui ne me grattais de rien !</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE. Tant mieux! Je m'en recuis! Vous avez bien mérité de vous tartiner, après les gommes que vous avez brûlées ! Poussez donc : depuis le mou de Crapaud jusqu'à la mi-Brioche, on ne vous a vue ni au "Water-proof ", ni sous les alpagas du bois de Migraine! Il fallait que vous fussiez vraiment gargarisée !</p> <p>MADAME, soupirant. Il est vrai!... Ah! Quelle cêruse! Je ne puis y mouiller sans graver.</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE, confidentiellement. Alors, toujours pas de pralines ?</p> <p>MADAME. Aucune.</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE. Pas même un grain de riflard?</p> <p>MADAME. Pas un! Il n'a jamais daigné me repiquer,</p>	<p>Madame – Ah! Querida, queridinha pelúcia! Há quanto tempero, há quantas pedrinhas eu não tenho o doceiro de te açucarar!</p> <p>Condessa – Nem queiras saber, querida! Eu andei tão envidraçada! Meus três filisteuzinhos tiveram limonada, um depois do outro. Passei todo o começo do corsário chorando moinhos, correndo do rufião para o tamborete... (...). Enfim, não tive só um minueto livre!</p> <p>Madame – Pobrezinha! E eu que nem descongelava de nada! (...)</p> <p>Não posso nem molhar nisso sem escurecer.</p>

<p>depuis le flot où il m'a zébrée !</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE. Quel ronfleur ! Mais il fallait lui racler des flammèches !</p> <p>MADAME. C'est ce que j'ai fait. Je lui en ai raclé quatre, cinq, six peut-être en quelques mous : jamais il n'a ramoné.</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE. Pauvre chère petite tisane !... (Rêveuse et tentatrice.) Si j'étais vous, je prendrais un autre lampion !</p> <p>MADAME. Impossible ! On voit que vous ne le coulissez pas ! Il a sur moi un terrible foulard. Je suis sa mouche, sa mitaine, sa sarcelle; il est mon rotin, mon sifflet; sans lui je ne peux ni coincer ni glapir; jamais je ne le bouclerai ! (Changeant de ton.) Mais j'y touille, vous flotterez bien quelque chose une cloque de zoulou, deux doigts de loto?</p> <p>Mme DE PERLEMINOUZE, acceptant. Merci, avec grand soleil.</p> <p>MADAME, <i>elle sonne, sonne en vain. Se lève et appelle.</i> Irma !... Irma, voyons!... Oh cette biche! Elle est courbe comme un tronc... Excusez-moi il faut que j'aïlle à la basoche, masquer cette pantoufle. Je radoube dans une minette.</p>	<p>(...) Mas que revoada que sou! Não queres flutuar alguma coisa? Uma bolha de zulu, dois dedos de víspora?</p> <p>Condessa – Obrigada, com muito esplendor.</p> <p>Madame – Mary!... Mary!... Oh, essa calçada! É turca como uma porca! Com licença, preciso ir à magistratura, esconder esse chinelo. Solto dentro de um minueto.</p>
--	---

Fonte: FACHIN, Lídia. Teatro Contemporâneo de Expressão Francesa. **Itinerários, UFJF**, Juiz de Fora, 1993, p. 120-121 (grifo nosso). Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2473/2056>>. Acesso em: 10 jan. 2017. (2) Trecho original: JARDIEU, Jean. Séquence 3 – le théâtre : texte et représentation. Document complémentaire. p. 1-2. Disponível em <<http://bacfrench.afrance.free.fr>>. Acesso em: 1 abr. 2017 (grifo nosso).

Nessa tradução “o sentido fica garantido pela semelhança fônica dos significantes, pela distribuição sintática e pela atuação de alguns outros signos do espetáculo: tom, expressão facial, gesto, marcação, etc” (FACHIN, 1993, p. 121).

Figura 9 -- Uma Peça por Outra, 1987

Fonte: MUNIZ, Rosane, 2015. Elenco: Brian Penido Ross, Clara Carvalho, Eliana Fonseca e Denise Weinberg na remontagem de. Foto: Djalma Limongi Batista. Disponível em: <<http://vestindoacena.com/entrevista-com-lola-tolentino>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Essa mesma tradução foi utilizada em uma segunda temporada do espetáculo, a qual ocorreu pouco tempo depois da primeira, e em uma remontagem do espetáculo realizada trinta anos depois. *Uma Peça por Outra* estreou em março de 2017 no teatro Aliança Francesa. Nesse novo processo, as traduções do antigo espetáculo foram mantidas, mas o elenco foi quase cem por cento alterado. A única atriz do elenco original é Clara Carvalho. O ator Brian Penido Ross (BPR) fez parte da segunda temporada e faz parte do elenco atual, além de assinar a direção ao lado de Guilherme Sant'Anna -- a dupla contou ainda com a assistência de direção de Ana Lys. Dois outros textos foram incluídos nesse novo espetáculo (as traduções haviam sido feitas anteriormente pelo grupo). Durante esse processo, o Tapa realizou um “trabalho de mesa” na sala de ensaio.

Segundo BPR (2017)⁵, nesse processo poucas partes dos textos foram (re)traduzidas. A alteração mais relevante foi no texto traduzido por Manuel

⁵ Cf. ROSS, Brian Penido. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [43:50:00]. Disponível em: <<https://bit.ly/2J0xqLr>>.

Bandeira. A segunda parte do texto, “Conversação Sinfonieta”, é composta por nomes de marcas de alimentos e esses nomes foram atualizados. Todas as marcas faladas na última montagem da peça são de empresas que atuam hoje em dia no mercado (informação verbal). Com isso, houve uma atualização da tradução, permitindo que a plateia se identificasse com o contexto e entendesse a metalinguagem proposta pelo autor na seguinte trama: um programa de rádio que, supostamente estaria apresentando um concerto em três movimentos ao vivo, na verdade apresenta atores substituindo o som dos instrumentos por suas próprias falas. O espetáculo dialoga com a sociedade atual e propõe a discussão de temas inesgotáveis como a dificuldade de comunicação entre as pessoas.

Figura 10 -- Uma Peça por Outra, 2017

Fonte: ALVES, Dirceu Jr., 2017. Conto: “Para Bom Entendedor Meia... Havia uma Multidão no Solar”. Atores: Clara Carvalho e Dalton Vigh. Foto: Claudinei Nakasone. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/uma-peca-por-outra/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

ETA (2017)⁶, apesar de não apresentar detalhes dos processos de tradução das últimas peças citadas, deixa claro que, a partir da primeira montagem de Jean Tardieu, começou a traduzir alguns textos cujo assunto o interessava, sem ter a perspectiva de encená-los (informação verbal). Em 1991 iniciou sozinho a tradução de “*Ivanov*”, do autor russo Anton Tchekhov, partindo de versões existentes nas línguas francesa e inglesa. Paralelo a esse trabalho

⁶ Cf. nota 1 deste apêndice.

peçoal de traduão, ETA encenou com o grupo, em 1993, o espetáculo *Senhora Klein*, do autor sul-africano radicado na Inglaterra, Nicholas Wright. A atriz Clara Carvalho assistiu a uma montagem do texto em Londres e comentou com o diretor que, logo após assistir à encenação da peça em Buenos Aires, decidiu realizar sua versão da peça no Brasil. A traduão foi realizada pelo diretor.

“Mrs. Klein” foi escrita pelo autor em 1988, trata da história da famosa psicanalista Melanie Klein e o conflito vivido por ela horas depois de perder seu filho de 27 anos. A peça foi um grande sucesso em Londres e Nova Iorque e foi encenada pela primeira vez no Brasil pelo grupo Tapa.

Em 1997, seis anos depois de ter iniciado o exercício de traduão de *“Ivanov”*, ETA (2017)⁷ havia terminado a primeira versão literal do texto. Nesse momento o diretor teve acesso a uma versão portuguesa da peça e iniciou um processo de cotejo; em seguida, encontrou uma traduão espanhola e outra italiana, o que lhe proporcionou realizar um minucioso trabalho de entendimento das estruturas linguísticas de cada uma das línguas-alvo e ver como cada uma delas solucionava os problemas de traduão que surgiam (informação verbal). O cotejo de outras versões de traduão é uma prática utilizada por muitos tradutores literários, incluindo tradutores teatrais. Segundo Clark (1996, p. 26), embora alguns tradutores prefiram contar com esse auxílio somente depois de realizarem uma primeira versão própria, o contato com outras traduões é necessário para que o tradutor faça uma abordagem renovada sobre o texto, já que é inevitável ocorrer algum desvio de leitura ou entendimento de uma palavra, linha ou passagem do texto-fonte.

Para ETA (2017)⁸, o principal problema das traduões dos textos de Tchekhov é o fato de elas serem feitas a partir das versões em inglês e francês, o que torna essas traduões do texto em português repletas de galicismos e anglicismos (informação verbal).

⁷ Cf. nota 1 deste apêndice.

⁸ Ibidem.

ETA (2017) continuou esse solitário, prazeroso e viciante exercício de tradução (Ibidem) enquanto dirigia outros dois espetáculos do grupo, *Solness, o Construtor*, de Henrik Ibsen e *A Mandrágora*, ambos com estreia em 1988. O título original em norueguês é “*Bygmester Solness*”. A peça foi publicada em 1892 e, segundo Millarch (1989), é considerada um dos trabalhos mais significantes do dramaturgo norueguês Henrik Johan Ibsen, um texto realista com uma infinidade de palavras simbólicas. O espetáculo *A Mandrágora* teve nova versão em 2004 e é um espetáculo muito encenado pelo grupo até hoje.

Para a encenação da peça “*A Mandrágora*”, peça escrita presumidamente em 1503, a tradução utilizada foi a de Mario Carneiro, que passou por algumas modificações. O grupo alterou todos os pronomes pessoais do texto traduzido, tirando-os da segunda pessoa e colocando-os de uma forma mais coloquial em terceira pessoa; todavia, os direitos autorais pela tradução do Mário Carneiro foram pagos. ETA (2017)⁹ diz que o grupo fez apenas uma transposição do texto com ajustes para que ele se adequasse às soluções cênicas do diretor (informação verbal). Para ETA (apud NUNES, 2015), a peça apresenta de forma inédita a percepção da mulher, de que ela também tem o poder da manipulação e pode usufruir dele.

O trabalho com “*Solness, o Construtor*” partiu da tradução de Edla Van Steen, porém, essa tradução não cabia na boca do ator. Assim, o grupo partiu em busca de realizar um novo processo de tradução.

O Tapa tinha em mãos uma primeira versão literal a partir do texto-fonte em norueguês. Com as duas traduções em mãos, o grupo realizou uma retradução na sala de ensaio. Praticamente todo o texto foi retraduzido para caber na boca do ator; o próprio título foi alterado, a tradução de Edla Van Steen apresentava a palavra “arquiteto” em vez de “construtor”. Segundo ETA (2017)¹⁰, essa tradução fugia da essência do personagem *Solness* que de fato passou a vida edificando casas – não planejando (informação verbal).

A peça, que nunca havia sido encenada no Brasil, trata de questões sociais que emergiam na Europa daquele tempo, a qual vivia um momento de

⁹ Cf. nota 1 deste apêndice.

¹⁰ Ibidem.

ebulição intelectual, com a psicanálise abordando questões da sexualidade, Karl Marx apresentando novos conceitos econômicos e políticos, e novos sistemas filosóficos que apareciam opondo-se entre si. De acordo com Millarch (1989, p.3), Ibsen expressava esse novo fluxo de ideias por meio de uma narrativa questionadora que irrompia os padrões da época, propondo uma análise sobre o que realmente deixava o homem feliz: as construções físicas feitas pelos seres humanos ou as construções impalpáveis como a arte, a filosofia, a metafísica ou a poesia.

A trama é revelada por meio de um texto repleto de características estéticas do simbolismo. Tais características colocam um grande desafio aos tradutores, já que o que é simbólico justamente não é descaradamente apresentado pelo autor nos diálogos (SILVA. 2007, p. 30-32. 1 v.). Segundo BPR (2017)¹¹, a tradução deve manter a intenção original do autor em dizer pelas entrelinhas e não explicitar e/ou criar referências não existentes no texto (informação verbal).

A única tradução existente de Ibsen no Brasil até aquele momento era uma pequena coletânea chamada *Seis dramas*, que continha algumas peças traduzidas por Vidal Oliveira; a tradução apresentava alguns problemas por ter sido feita a partir do francês (SILVA, 2007 p. 97. 1 v.), contudo, nenhuma referência tratando desses problemas pôde ser encontrada. Essa versão de tradução de Ibsen é ainda hoje a mais consultada, por ter sido republicada pela editora Nova Fronteira. Em uma crítica sobre o espetáculo há um pequeno comentário sobre a tradução:

A peça, mosaico de sugestões simbolistas, chega aos espectadores com a integridade poética preservada, graças à tradução de Edla van Steen, que jogou no trabalho a sua boa voz interior de escritora. Sobre uma base tão sólida, Eduardo Tolentino levanta uma encenação sóbria do ponto de vista formal (RIOS. 2010. p. 56, grifo nosso).

O crítico comenta apenas o trabalho de Edla Van Steen (1936-2018), sem destacar o processo de (re)tradução realizado pelo grupo. A tradutora tinha à época uma frutífera carreira como escritora literária e dramaturga. Foi casada com o crítico teatral Sábado Magaldi e realizou diversas traduções e adaptações

¹¹ Cf. nota 5 deste apêndice.

na literatura e no teatro.

Entre 1988 e 1989, o grupo encenou ainda outras obras de dramaturgos estrangeiros de renome: “A Megera Domada”, do inglês William Shakespeare, em que foi realizada uma adaptação do texto, a partir do texto-fonte e da tradução de Millôr Fernandes, feita por ETA. A crítica teatral Bárbara Heliodora (1992), ao comentar a tradução, ressalta que a considera ágil e simpática, assim como o espetáculo levado ao palco. A segunda peça, “Sr. de Porqueiral”, do dramaturgo francês Molière, foi traduzida pelo grupo. O processo contou com o cotejo de traduções em outras línguas e, a partir disso, o texto foi retrabalhado por meio do trabalho de mesa. De acordo com BPR (2017)¹², essa prática é utilizada pelo grupo até mesmo com textos nacionais. Nessa fase o texto vai sendo remexido até ficar palatável (informação verbal).

O grupo também encenou *Nossa Cidade*, do americano Thornton Wilder, texto que, segundo Rios (1989), foi adaptado por ETA a partir da tradução de Elisie Lessa. Esse processo retoma o trabalho que o grupo havia feito em *O Tempo e Os Conways*. O realismo aqui também é trabalhado com uma ruptura no espaço, acrescido de uma narrativa que reconstrói o cotidiano nostálgico de uma cidadezinha do interior para fazer uma análise poética da vida (GRUPO, 1989, p. 7). Em 1992, o Tapa faz uma homenagem ao músico e poeta Jacques Prévert, reunindo algumas obras do autor no espetáculo *As Portas da Noite*, com tradução de Pina Coco. Nesses dois últimos trabalhos citados não houve processos de retradução. Os textos sofreram apenas adaptações para se adequarem à proposta de encenação do diretor.

¹² Ibidem.

Figura 11 – A Megera Domada

Fonte: JORNAL DA TARDE, 1992. **A megera domada do grupo Tapa, um desafio de emoção e ousadia.** Atores: Ernani Moraes e Denise Weinberg. Foto: Jornal da Tarde. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/26632/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

A essa altura, ETA havia finalizado seu esboço de tradução de “*Ivanov*” e, juntamente com os outros integrantes do grupo, decidiu encenar a peça. O diretor pretendia realizar uma tradução que correspondesse à sua visão de mundo e que se adequasse à sua particular encenação do espetáculo. Contudo, também havia o fato de muitas traduções daquela época apresentarem um exagero na linguagem literária, além de métricas duvidosas de traduções de trechos poéticos (CAMPOS, G., 1982, p. 77).

Devido ao escasso conhecimento da língua de partida do texto-fonte, a primeira etapa de tradução feita pelo diretor não se aproximava de uma versão final para o palco. Parece evidente que um aspirante a tradutor de peças teatrais deva ter um conhecimento considerável da língua de partida de um texto em questão (CLARK, 1996, p.24), mas o diretor tinha a seu favor a habilidade de escrever para o palco, tendo recebido em 1984 Indicação de Categoria Especial do Prêmio MEC – Mambembe – RJ pela adaptação do texto “Pinóquio”, de Carlo Collodi, feita para o espetáculo homônimo produzido pelo Tapa.

A experiência dele como encenador de peças teatrais – o que inclui o contato com os autores brasileiros e/ou tradutores das peças que o grupo havia

produzido até aquele momento -- também serviu de base para guiar suas percepções em relação às palavras que melhor traduziriam em cena os diálogos do texto-fonte. Ciente das suas limitações relativas ao domínio da língua de partida, ETA expôs sua primeira versão da tradução ao grupo de atores que iria encenar a peça. O próximo passo foi dar continuidade ao processo de tradução com o grupo na sala de ensaio, com o trabalho de mesa e verticalização das cenas.

Para BPR (2017)¹³, o trabalho de mesa que vinha sendo realizado durante as traduções passou a ser uma ferramenta fundamental nos processos tradutórios do Tapa (informação verbal). Essa prática passou a ser adotada em todos os outros trabalhos de tradução que vieram a ser feitos pelo grupo.

Nesse momento vemos o início de uma práxis no processo tradutório. Todos os atores faziam suas contribuições durante os ensaios, que surgiam a partir do trabalho de verticalização de cada cena na sala de ensaio, fator importante para se perceber se o texto era “*actable and speakable*” (ZUBER-SKERRITT, 1984, p.8). O texto deveria ser fiel ao sentido que o autor quis expressar na língua de partida; e precisava ser palatável para o ator que iria transmiti-lo de forma oral para o público ao qual se direcionava: brasileiros, paulistas, que vinham esvaziando as salas de teatro como consequência da insegurança financeira, iniciada com o confisco da poupança ocorrido durante o governo Collor¹⁴.

Essa nova fase de tradução, em que o texto era verticalizado em cena, gerou muitas discussões na sala de ensaio. BPR, que é um dos integrantes mais antigos do grupo, queria tal perfeição linguística que levou ETA a buscar uma outra tradução para cotejar. O diretor encontrou uma tradução do texto que havia sido feita diretamente do russo pela Profa. Dra. Arlete Carvaliere, o que ajudou o grupo a entender problemas cruciais ainda não solucionados. Foi possível verificar o quê do texto-fonte se adaptava ao português brasileiro: qual a melhor

¹³ Cf. nota 5 deste apêndice.

¹⁴ É importante destacar que após o árduo trabalho dos artistas para tirar o teatro da “marginalidade”, a partir dos anos 1970, os espetáculos brasileiros passaram a atingir um alto patamar de qualidade, porém, de acordo Tolentino (apud VIANA, 2010) “com o golpe a classe média passa a ficar insegura e prefere ficar em casa assistindo televisão, protegida da violência, trânsito e poluição das ruas”.

maneira de se reescrever as estruturas linguísticas, já que, partindo do inglês, a estrutura era muito diferente e possibilitava outros entendimentos.

O grupo também trabalhou diretamente com Carvaliere desvendando quais seriam as melhores alternativas de tradução para aquela montagem teatral do Tapa; contudo, a compreensão de como deveria ser realizada uma tradução de uma “*dramaturgia teatral*” (AALTONEN, 2003, p. 144) só se concretizou quando ETA teve acesso a uma versão em inglês de “*Ivanov*” e assistiu à montagem de Kevin Kline¹⁵. A partir da tradução final da peça em inglês, Kline havia realizado uma retradução para sua montagem. ETA (2017)¹⁶ considerou a retradução excelente, percebeu que o sentido do texto estava presente na tradução sem que os significados em inglês tivessem sido perdidos. O contato com esse material lhe deu liberdade para empregar uma linguagem brasileira, tentando resgatar o sentido do russo (informação verbal).

Com o acesso ao texto-fonte, por meio de Carvaliere, foi possível evitar os anglicismos e galicismos que, segundo o diretor, distanciavam as outras traduções do texto-fonte. O cotejo dessas outras traduções foi de suma importância num primeiro momento para que o diretor analisasse as diferenças e similaridades nas estruturas linguísticas utilizadas; mas o sucesso dessa montagem teatral se deu devido a um conjunto de fatores: o trabalho com Carvaliere, a liberdade de retraduzir a peça para sua versão de encenação e o trabalho de mesa com os atores.

Foram necessários, ao todo, quase sete anos de trabalho colaborativo para que fosse possível realizar uma versão de *Ivanov* para os palcos brasileiros, sob o olhar do grupo Tapa. O espetáculo estreou no 7º Festival de Curitiba (FRINGE), em 1998, e seguiu temporada em São Paulo, teatro Aliança Francesa.

Para o diretor, a peça trata de um latifundiário intelectual desiludido (interpretado por Zé Carlos Machado), casado com uma judia que sofre de

¹⁵ O ator norte-americano Kevin Kline (1947 -) atuou na peça *Ivanov* do diretor Gerald Gutierrez que estreou em 20 de novembro de 1997 no Lincoln Center Theatre, em Nova Iorque (LEFKOWITZ, 1997).

¹⁶ Cf. nota 1 deste apêndice.

tuberculose (Denise Weinberg) e que se envolve com a filha de um grande amigo seu (Clara Carvalho); e destaca que a essência da peça está por trás dessa trama que revela o grande sentido da existência humana (CRUZ, 1988)

Além de uma prestigiada temporada, o trabalho rendeu ao grupo a publicação dessa retradução pela editora EDUSP¹⁷ a convite do então presidente da editora, Sergio Miceli Pessoa de Barros, e resultou na sua indicação ao prêmio Jabuti. Esse prêmio foi criado em 1959, idealizado por Edgard Cavalheiro, então diretor da Câmara Brasileira do Livro. Hoje ele é considerado o prêmio de tradução mais importante de literatura brasileira.

Esse processo foi, portanto, um passo importante dado pelo grupo no caminho peculiar do seu trabalho de tradução de peças teatrais.

Em 2000 o grupo leva ao palco contos selecionados de Guy de Maupassant (1850-1893), poeta, dramaturgo e romancista francês. Segundo Neves (2016), o autor é considerado até hoje um dos maiores contistas realistas; sua teoria da observação consistia em levar à ficção uma ilusão, uma aparência completa da verdade, sem transcrever todos os acontecimentos que se desenrolariam em tal circunstância, mas apenas selecionando aqueles mais relevantes.

O processo de adaptação da prosa para dramaturgia não foi feito pelo Tapa e sim pelo autor norte-americano radicado no Brasil, Jonathan Amacker. A peça, intitulada “Contos de Sedução”, foi escrita em inglês pelo autor e traduzida para o português pelos amigos dele, Fanny e Fernando Paiva. Não houve nesse processo nenhuma interferência do grupo (SETE, 2000).

No ano seguinte, o grupo encena a peça “Major Bárbara”, do irlandês George Bernard Shaw. O texto, ainda não encenado no Brasil até aquele momento, apresenta o contraste entre as classes dominante e dominada, além de explorar como o capitalismo vinha sendo usado como um disfarce do inevitável embate entre essas classes (SANTOS, 2001). A peça foi escrita em

¹⁷ TCHÉKHOV, A. P. **Ivanov**. Trad. Eduardo Tolentino de Araújo; Arlete Cavaliere. Coleção Em Cena. São Paulo: EDUSP, 1998.

1905 e trata de “todas as religiões e morais e debates [socialistas]” (SHAW apud PALLER, 2014. p. 13, tradução nossa).

O ator Fernando Paz (2017)¹⁸ relata que o texto foi traduzido por ele e contou com a cotradução de ETA. O ator-tradutor fazia parte do Grupo de Estudos de Atores Profissionais do Tapa e foi convidado por ETA para realizar essa tradução. Paz diz que essa foi uma das suas primeiras traduções para o teatro. O convite surgiu devido à sua formação em Letras (Inglês-Português); a tradução foi feita a quatro mãos: o diretor fazia sugestões em cima de uma primeira proposta de tradução feita pelo ator-tradutor. O trabalho de ETA funcionava como o de um supervisor, ajustando as terminologias e colaborando com seu traquejo com a linguagem de forma geral. Segundo o ator-tradutor, as sugestões do diretor eram assertivas e, sobretudo, muito sintéticas.

Nessa época o grupo mantinha sede no teatro Aliança Francesa. Paz (2017)¹⁹ diz que ele e o diretor se reuniam no teatro munidos de dicionário e de uma outra tradução portuguesa a qual iam cotejando, e, a partir daí, discutiam cada trecho. ETA fazia propostas de tradução já direcionando seu olhar para a encenação daquela peça; ele tinha em mente uma imagem formada das personagens, suas características sociais e psíquicas, assim, indicava na frase, por exemplo, o sarcasmo, de personagens como Lady Britomart, por meio de falas mais retas (informação verbal).

Esse primeiro processo de trabalho foi longo. Depois da primeira versão a quatro mãos ter sido finalizada, iniciaram os ajustes da tradução na sala de ensaio, com os atores que iriam encenar a peça. O texto mudou consideravelmente depois das alterações feitas na sala de ensaio, pois os atores faziam diversas sugestões.

O ator BPR, por exemplo, que é aficionado por detalhes, questionava todas as escolhas que para ele não pareciam claras. O ator Zé Carlos Machado queria entender exatamente o que os tradutores quiseram dizer com a tradução de “estanque”, pois precisava da compreensão exata do significado a fim formar

¹⁸ Cf. PAZ, Fernando. **Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa**. São Paulo, 10 mar. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/31PikRK>>.

¹⁹ Ibidem.

o raciocínio correto no momento de criar a intenção da sua fala. O ator Paulo Marcos tinha um termo que seria seu bordão na peça. Na sala de ensaio ele foi mexendo na tradução até ele mesmo encontrar a palavra que melhor exprimia aquele significado e que “cabia na sua boca”.

Segundo Paz (2017), havia também uma diferença evidente de classes sociais entre as personagens e isso precisava ficar muito claro na tradução (Ibidem). Em Londres, 1905, onde se passava a história, havia uma região muito pobre, o bairro dos operários (*East End*), onde surgiu uma forma de se falar inglês, o chamado *Cockney*, que se diferenciava do inglês padrão. Essa linguagem existe até hoje e é tratada por muitos estudiosos apenas como um inglês simples, por ser “fruto da oralidade e da informalidade, contudo, [...] modifica-se nos níveis morfológico, sintático, semântico e fonético-fonológico” do inglês padrão (PAGANOTTO, 2016). O ator-tradutor ressalta que uma das personagens da peça, interpretada por Guilherme Sant’Anna, era desse local e, portanto, falava *Cockney*, isso rendeu um trabalho hercúleo aos tradutores e ao ator para encontrarem a melhor tradução para esse linguajar, como vemos no trecho a seguir:

Quadro 7 – Trecho traduzido da peça *Major Barbara*

Trecho Fonte	Trecho traduzido – versão final
<p>BILL. <i>I know you. You're the one that took away my girl. You're the one that set er agen me. Well, I'm goin to av er out. Not that I care a curse for her or you: see? But I'll let er know; and I'll let you know. I'm goin to give er a doin that'll teach er to cut away from me. Now in with you and tell er to come out afore I come in and kick er out. Tell er Bill Walker wants er. She'll know what that means; and if she keeps me waitin it'll be worse. You stop to jaw back at me; and I'll start on you: d'ye hear? There's your way. In you go.</i></p>	<p>BILL - Ti conheço! Tu é a tal qui mi tirô a namorada, qui mi botô ela contra mim. Mas vô tirá ela daqui. Num ligo pra ela nem pra tu, mas cês vão vê. Ela vai aprendê a num si fugi mais de mim. Agora tu vai lá, diz pra ela vi aqui, antes qui eu vá lá dá uma surra nela. Diz pra ela que Bill Walker tá aqui. Ela sabe purquê, e se mi fizé esperá vai tê. Vai, sinão ti pego primeiro. Entra pra dentro.</p>

<p>[...]</p> <p>BILL. You Gawd forgive me again and I'll Gawd forgive you one on the jaw that'll stop you prayin for a week. [Holding her and turning fiercely on Price]. Av you anything to say agen it? Eh?</p>	<p>[...]</p> <p>BILL - Repete pra Deus mi perdoá qui te acerto um perdão no queixo qui tu vai ficá uma semana sem rezá. (Agarra-a e vira-se para Bacana com raiva) E tu aí, vai reclamá?</p>
---	---

Fonte: Entrevista concedida pelo ator-tradutor Fernando Paz para esta pesquisa. 2017.

Disponível em: <<https://bit.ly/31PikRK>>.

No processo de tradução o grupo optou por buscar no texto de chegada desvios de fala que correspondessem àqueles do texto-fonte, sem regionalizar a fala da personagem. O intuito foi deixar claro que se tratava de uma pessoa simples, sem muita instrução. Talvez essa tenha sido uma estratégia um tanto exagerada do grupo, pois apresenta a personagem de forma caricaturada, apaga algumas marcas estilísticas da oralidade, assim como, as repetições do texto. Mas foi a forma que o grupo encontrou de realizar essa transposição dentro do que idealizava para sua montagem do espetáculo: uma tradução que coubesse na boca do ator, pautada pela variante dialetal do português brasileiro.

Na esteira dos espetáculos que apresentam a visão de mundo da sociedade sob a perspectiva das classes dominantes (DUBRA, 2002) – formada pelos que excluem – o grupo encena, em 2002, outros dois textos estrangeiros: “A Importância de Ser Fiel”, do escritor e dramaturgo Oscar Wilde, também de origem irlandesa, e “Executivos”, do autor francês Daniel Besse.

Nessa peça, Oscar Wilde faz uso da metalinguagem para retratar a sociedade de sua época. “A Importância de Ser Fiel” é uma comédia hilariante que ironiza, entre outros aspectos, os bons costumes da burguesia do período vitoriano da Inglaterra (CORSINO; RAMOS; 2011). Assim como em Ibsen, o trabalho de Oscar Wilde propõe a ridicularização dos padrões de comportamento da sociedade de seu tempo (Ibidem. p. 6). O autor apresentou, juntamente com outros artistas, novas ideias que geraram um atrito com o conservadorismo vitoriano (Ibidem, p. 23). Nessa peça, Oscar Wilde realça com muito humor a

futilidade da classe dominante, que se preocupava mais com a aparência do que com essência (RIECHELMANN, 2003), sutilmente deixa claro seu posicionamento, enquanto artista e ser humano, em relação ao padrão de comportamento social exigido por aquela sociedade (CORSINO; RAMOS; 2011, p. 23).

Não contente com as já notórias traduções existentes até o momento (“A Importância de ser Prudente”²⁰, de Oscar Mendes, e a tradução homônima²¹ de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg), o Tapa se lança em mais um processo tradutório.

Como dito anteriormente, àquela altura o grupo já tinha claro que a tradução era utilizada como se fosse um trabalho de mesa, algo fundamental para o processo criativo da montagem.

Para ETA (2017)²², as outras traduções encontradas haviam “envelhecido” e fugiam muito do objetivo do grupo, que primava pelo texto caber na boca do ator (informação verbal). Luciana Kaross, ao comentar as traduções supracitadas em sua dissertação “A Tradução da Comédia Teatral em *The Importance of Being Earnest*: tradução comentada e anotada”, diz:

A de Oscar Mendes tinha uma preocupação maior com a precisão das palavras utilizadas no original e seu transporte para a língua de chegada. A de Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg estava mais preocupada com a recepção. Segundo Gambier apud Koskinen e Paloposki (2003, p. 21), essa característica é típica das primeiras traduções, pois elas tendem a reduzir as diferenças entre as duas culturas em favor da de chegada [...]. Embora **seja claro o envelhecimento das traduções devido ao fato de a linguagem estar sempre em evolução, algumas editoras preferem reciclar suas traduções ao invés de encomendar retraduições**. Infelizmente, esse foi o caso dos dois textos analisados aqui. Aaltonen acredita que “a durabilidade de uma retradução é, provavelmente, longa” (2003, p. 151) apesar de trazer mais estranhamentos do que a primeira tradução. Essa longevidade se daria porque o público já teve um primeiro contato com a obra e está mais preparado para “aceitar o outro” daquela obra (2007, p. 70, grifo nosso).

Na versão da peça dirigida por ETA, a intenção era destacar os aspectos comportamentais daquela sociedade inglesa, relacionando-os à sociedade

²⁰ WILDE, Oscar. *A Importância de Ser Prudente*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975.

²¹ WILDE, Oscar. *A Importância de Ser Prudente*. Tradução de Guilherme de Almeida e de Werner J. Loewenberg. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

²² Cf. nota 1 deste apêndice.

contemporânea brasileira. Como exemplo, pode ser citada a abordagem sutil e irônica dos temas fidelidade entre casais e libertinagem (RIECHELMANN, 2003) que ainda hoje, numa sociedade dita liberal, são motivo de desavenças, preconceito e difamação, principalmente quando as mulheres fogem do padrão social que ainda privilegia os direitos dos homens.

O diretor não considerava as traduções existentes possíveis de serem utilizadas em sua montagem em pleno início do século XXI (TOLENTINO apud DUBRA, 2002) e, portanto, realiza sua própria tradução. Esse processo havia sido iniciado muito tempo antes da estreia do espetáculo e durou quatro anos (RIECHELMANN, 2003).

Entre as mudanças linguísticas realizadas pelo grupo a que mais chamou a atenção foi a retradução do título de “*Earnest* para *Fiel*”, o que, segundo o diretor, foi necessária devido ao fato de a mulher brasileira, naquele momento, almejar um homem fiel e não austero. Segundo ele: “A grande preocupação foi tornar o trocadilho do termo fiel do inglês para o português de uma forma que não ficasse sem sentido e tivesse a ‘pimenta’ necessária para uma plateia do século 21” (TOLENTINO apud RIECHELMANN, 2003).

Além disso, toda a comicidade do texto foi mantida. O grupo foi capaz de encontrar na língua de chegada correspondentes que levassem ao público certos trocadilhos do texto-fonte. Essa tradução rendeu uma nova publicação ao Tapa realizada pela editora Peixoto Neto²³.

²³ WILDE, OSCAR. **A Importância de Ser Fiel**. Os Grandes Dramaturgos - volume 17 - Tradução: Brian Penido Dutt-Ross, Eduardo Tolentino - Prefácio: Clóvis Massa. Peixoto Neto. São Paulo: 2007.

Figura 12 – A Importância de Ser Fiel

Fonte: Grupo Tapa. Atores: Brian Penido Ross, Dalton Vigh, Barbara Paz e Nathalia Timberg. Foto: não identificado.

A peça Executivos também discute questões sobre moral e ética no universo das classes dominantes, porém aqui o autor contemporâneo francês, Daniel Besse, dá um salto no tempo e expõe uma trama retratando o ambiente corporativo em pleno século XXI repleto de “verdades e mentiras” (BESSE, [20-], tradução nossa)²⁴. O Tapa tomou conhecimento do texto pela atriz Tereza Raquel, que indicou a peça após ter assistido a uma encenação em Paris, e a tradução foi feita em gabinete pela Clara Carvalho (APÓS, 2003), sendo que alguns ajustes foram feitos durante os ensaios com os atores.

A hipocrisia existente nos ciclos sociais dos ricos e poderosos é abordada de forma bem diferente nessas duas últimas obras citadas. Apesar dos autores terem usado de ironia na fala das personagens, a forma como essa ironia se apresentava na Inglaterra do final do século XIX é bem diferente daquela encontrada na França no século XXI e deve, portanto, ser tratada de forma diversa pelos tradutores que tiveram o desafio de transpor o sentido irônico de cada uma das línguas de partida para a língua de chegada, considerando o público-alvo: brasileiros das principais capitais onde as peças foram encenadas.

Com o excelente retorno do público, o grupo demonstrou ter encontrado

²⁴ Esse comentário sobre a peça é feito pelo próprio dramaturgo Daniel Besse no *site* de internet da Entractes - SACD (French Society of Dramatic Authors and Composers): Playwright Data Base - Les Directeurs, nº 13. 2007-2014, Disponível em: <http://entractes.sacd.fr/en/oeuvre_print.php?idoeuvre=34&l=ma>. Acesso em: 15 fev. 2017. Texto Original: “*Truths and lies inside a large firm [...]*”.

um equilíbrio entre as restrições cênicas impostas pelo autor de uma obra dramática e as possibilidades criativas de um diretor ao dar uma nova feição à obra focando em dada cultura de chegada (MCCARTH, 1984, p. 55).

É possível identificar claramente até esse ponto da trajetória do Tapa que o desenvolvimento de um método de processo tradutório foi sendo desenvolvido naturalmente pelo grupo, devido ao seu comprometimento em produzir bons espetáculos, sem descaracterizar a obra do autor que pretendia encenar. Esse caminho parece ter sido traçado mais por necessidade de conseguir boas traduções do que por simples escolha.

Guiados por tal dedicação, muitos textos de autores estrangeiros ainda foram trabalhados pelo grupo. Em todos os processos de montagem dos espetáculos, é possível verificar um grande trabalho de pesquisa partindo da busca do texto-fonte e consequente tradução acompanhada por atores-tradutores.

ETA (2017)²⁵ afirma que a tradução deve sempre partir do texto na língua original “isso é regra. Não tem como não ir para o original” (informação verbal). A experiência do processo de tradução vivido em Ivanov leva o diretor a fazer questão de trabalhar seus espetáculos sempre a partir do texto-fonte e, quando o grupo não domina a língua de partida do texto, conta com a ajuda de profissionais com profundo conhecimento do idioma matriz.

Os processos tradutórios realizados pelo grupo passaram, assim, a ser similares. Essa experiência culminou na estratégia criada pelo Tapa para traduzir a grande quantidade de textos de Tennessee Williams traduzidos para o português em um curto espaço de tempo.

A partir dos trabalhos descritos acima, os outros processos tradutórios realizados pelo grupo até 2010 – quando foi iniciado o processo de tradução das obras de Tennessee Williams – foram similares. Assim, eles foram brevemente citados no quadro a seguir.

²⁵ Cf. nota 1 deste apêndice.

Quadro 8 – Traduções de espetáculos do grupo Tapa entre: 2003 e 2010

Espetáculos de autores estrangeiros encenados pelo grupo Tapa Período: 2003 – 2010	
Ano de Estreia / Nome da Peça / Autor	Breve Descrição do Processo Tradutório
2003 - <i>Melanie Klein</i> , de Nicholas Wright	Essa montagem não contou com a atuação dos atores do Grupo. ETA foi convidado pela atriz Nathalia Timberg para dirigir a peça e utilizou a tradução que já havia sido feita pelo Tapa na primeira produção, dez anos antes. O diretor, durante os ensaios, fez algumas modificações no texto; dentre elas, alterou o título do espetáculo, antes chamado de Sra. Klein (LIMA, 2004).
2004 – <i>A Mandrágora</i> , de Nicolau Maquiavel	Para a nova montagem, todos os integrantes do espetáculo fizeram uma retradução a partir do texto original, em italiano. De acordo com Eduardo Tolenti ²⁶ , esse processo foi realizado por meio do trabalho de mesa, na sala de ensaio (informação verbal).
2006 – <i>Camaradagem</i> , de August Strindberg	O processo tradutório dessa peça contou com o auxílio de Carlos Rabelo, que realizou a tradução diretamente do sueco (SANTOS, 2016). O convite surgiu a partir de uma conversa informal com Malú Bazán (atriz do Tapa), na qual Rabelo comentou que havia passado sua infância na Suécia e tinha, portanto, certa experiência com a língua. A primeira versão foi traduzida quase literalmente, com o auxílio de um bom dicionário da língua sueca e por meio do cotejo dessa tradução com outra feita pelo Tapa a partir de um texto em inglês, francês e alemão. Como o trabalho estava muito lento, Rabelo e Tony Giusti (ator do Tapa) passaram a se encontrar para fazer a tradução. Ao final dessa versão, iniciou-se o trabalho de retradução na sala de ensaio.

²⁶ Cf. nota 1 deste apêndice.

	<p>Strindberg (1849-1912) é considerado “o pai do modernismo na dramaturgia” (RABELO, 2015, p. 157). Ele “é um prosador, dramaturgo com estilo de poeta” (informação verbal)²⁷. Seu trabalho subverte o diálogo linear, tornando-o um autor tão difícil de ser traduzido quanto Jean Tardieu, já trabalhado pelo Tapa. <i>Camaradagem</i>, premiada pela APCA como o melhor espetáculo de 2006, não teve muitas críticas acerca da tradução. Nesse aspecto, a atenção recaiu apenas sobre a modificação realizada no título pelo diretor: <i>Kamraterna</i>, pois a tradução literal, <i>Camaradas</i>, virou <i>Camaradagem</i>. ETA afirma que essa mudança foi necessária para sua encenação, pois pretendeu debruçar o olhar sobre a crise nos relacionamentos amorosos da contemporaneidade, nos quais há uma confusão sobre o papel sexual exercido por cada um. A conotação política mais óbvia existente na tradução do título afastaria o espectador do olhar evidenciado pelo enredo da peça. (TOLENTINO apud CONTE, 2006; DUBRA, 2006).</p>
2008 – <i>Amargo Siciliano</i> , de Luigi Pirandello	<p>O espetáculo é baseado em um conto e duas peças curtas do autor, respectivamente <i>Andorinho e Andorinha</i>, <i>Limões da Sicília</i> e <i>O Dever de Médico</i>. A tradução foi feita em gabinete pelo também ator da peça, Tony Giusti, e trabalhada com os outros atores na sala de ensaio. ETA e Sandra Corveloni, atriz do Tapa, assinaram a direção do espetáculo e supervisionaram o processo tradutório. O conto <i>Andorinho e Andorinha</i> foi traduzido por Bruno Berlendis de Carvalho.</p>
2008 – <i>O Ensaio</i> , de Jean Anouilh	<p>O Tapa volta a abordar, nesse espetáculo, os temas da classe social dominante e da relação entre casais, além de trabalhar o artifício “peça dentro da peça”, utilizado por Pirandello.</p> <p>A perspectiva de Jean Anouilh (1910-1986) em <i>O Ensaio</i> (1950) vem influenciada por fortes mudanças ocorridas na metade do século XX, como a catástrofe da segunda guerra mundial, o amor livre pregado por Sartre e Simone de Beauvoir, e o próprio</p>

²⁷ RABELO, Carlos. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Rxjw7j>>.

	<p>existencialismo, permitindo a proximidade do texto com dilemas vividos no século XXI (TOLENTINO apud NÉSPOLI, 2008). A tradução, feita em gabinete por Clara Carvalho, passou por poucos ajustes durante o trabalho de mesa com os atores no decorrer dos ensaios.</p>
2008 – <i>Retratos Falantes</i> , de Alan Bennet	<p>O dramaturgo inglês, nascido em 1934, escreveu o texto em 1987 para a rede de televisão BBC de Londres e, no mesmo ano, o adaptou para o teatro. A peça é composta por solilóquios que destacam pequenos universos solitários das pessoas. A atriz Clara Carvalho realizou a tradução em gabinete e, assim como no processo anterior, trabalhou a tradução com os atores na sala de ensaio. Em uma crítica sobre o espetáculo, Jefferson Del Rios observa a "presença" do tradutor no texto, que optou por aproximar o espectador da cultura de origem sem, no entanto, fazer ligações com a cultura de chegada.</p>
2009 – <i>Os Credores</i> , de August Strindberg	<p>Após trabalhar com um texto da fase simbolista do autor, ETA encena essa peça realista escrita em 1888. O diretor, então, inicia seu segundo processo de tradução da dramaturgia sueca. Para ele, a peça se aprofunda nos conflitos vividos pelos personagens, trabalhando a ideia "o inferno são os outros", de Jean-Paul Sartre.</p>

<p>2009 – <i>Vestir os Nus</i>, de Luigi Pirandello</p>	<p>ETA tem pesquisado a obra de Pirandello desde a montagem do espetáculo <i>Amargo Siciliano</i>. Nessa peça, a tradução ganha uma atmosfera mais colaborativa: o processo foi feito pelos atores do “Grupo de Estudos de Atores Profissionais do Tapa” convidados pelo diretor para, além de traduzir, realizar o experimento de verticalização da peça no palco (KREMER, 2012, p. 138).</p> <p>Rita Giovanna foi uma das atrizes convidadas e contribuiu de maneira contundente, devido a sua íntima relação com a língua e com a cultura de origem (seus pais são italianos e vieram adultos para o Brasil). A atriz fez uma primeira versão do texto em gabinete; posteriormente, a peça foi retraduzida junto ao diretor, com contribuições dos outros atores que participaram da montagem.</p> <p>O Grupo cotejou uma tradução do texto em espanhol com a de Ruggero Jacobbi, publicada em português no Brasil; não utilizou a tradução de Millôr Fernandes.</p>
	<p>Obs.: A pesquisa com da obra de Pirandello ainda está sendo desenvolvida pelo Grupo. Desde o segundo semestre de 2016, o Tapa tem apresentado um exercício de encenação de <i>O Torniquete</i>, de Pirandello. Segundo Rita Giovanna (2017)²⁸, primeira parte do texto foi traduzida por ela e, algum tempo depois, quando o diretor decidiu realizar a experimentação cênica, a tradução foi retomada por meio de um processo colaborativo na sala de ensaio, do qual participaram o diretor e os três atores do elenco (informação verbal).</p>

²⁸ GIOVANNA, Rita. **Entrevista sobre o Processo Tradutório do Grupo Tapa com foco no autor Tennessee Williams**. 2017. Entrevista concedida especialmente para esta pesquisa. Duração da entrevista: [00:31:28]. Disponível em: <<https://bit.ly/2lANaWm>>.

2009 – <i>Cloaca</i> , de Maria Goos	<p>Maria Goos, autora contemporânea de origem holandesa, escreveu <i>Cloaca</i> em 2002; o texto foi traduzido para o inglês, francês, alemão, espanhol e português. A peça utiliza o humor negro para expor um momento de conflito existencial vivido por um grupo de amigos, homens, aos quarenta anos. O texto se destaca por revelar com bom humor questões existenciais profundas vividas pelo sexo masculino numa era em que a mulher está mais poderosa e, portanto, desequilibra a forma de pensar do homem (BALSANELLI, 2010). “Não há no texto nenhuma inovação de linguagem. É uma história com começo, meio e fim, mas que trata da crise pela qual o macho está passando atualmente” (TOLENTINO apud SOUZA, L., 2009). A tradução realizada em gabinete pelo ator da companhia, Fernando Paz, assim como as traduções anteriores, foi trabalhada com os atores na sala de ensaio.</p>
--------------------------------------	--

<p>2010 – <i>Doze Homens e uma Sentença</i>, de Reginaldo Rose</p>	<p>O americano Reginaldo Rose (1920 – 2002) ficou conhecido por suas obras realistas feitas para o teleteatro. A peça, cujo título original é <i>Twelve Angry Men</i> (1954), foi adaptada pelo autor tanto para o palco, quanto para o cinema. Os atores Ana Paz e Mário José Paz se encarregaram da produção do espetáculo e convidaram ETA para dirigir o espetáculo e montar o elenco. Os produtores compraram os direitos autorais da tradução feita por Ivo Barroso que manteve o título utilizado no filme, <i>Doze Homens e uma Sentença</i>, o qual deixa clara a ação dramática da peça: o julgamento de uma sentença realizada por doze homens, construída pelo dramaturgo de forma bem realista.</p> <p>Embora tenham utilizado a tradução de Ivo Barroso, foi necessária a retradução do texto, realizada pelo diretor e pelos atores do elenco, mais acostumados com o processo de tradução do Grupo. Segundo Brian Penido Ross, essa tradução era indizível, as palavras não eram palatáveis, as construções muito eruditas, distanciando-se da verdadeira fala dos personagens, como, por exemplo, a de um pintor de parede que teria uma fala bem menos rebuscada do que aquela proposta pelo tradutor (informação verbal)²⁹.</p> <p>A montagem do Tapa foi um grande sucesso e, desde a estreia, vem sendo apresentada em todo o Brasil, sempre com casa lotada. O êxito do espetáculo se deve a um conjunto de fatores; dentre eles, a retradução teve papel fundamental para que o texto coubesse na boca dos atores e assim fosse possível ao público entender a verborrágica narrativa.</p>
--	--

Fonte: Entrevistas Grupo Tapa. Referências disponíveis nas notas de rodapé deste apêndice.

Diferentemente dos casos relatados acima, o processo tradutório desenvolvido pelo grupo com as peças de Tennessee Williams não tinha como objetivo realizar traduções de peças visando à montagem imediata de um espetáculo a ser apresentado para o grande público numa data e local definidos. Esses textos eram verticalizados no palco a título de estudo, como descrito ao longo desta dissertação.

²⁹ Cf. nota 5 deste apêndice.

APÊNDICE B – Link de acesso para vídeo com entrevistas editadas

Entrevista com atores-tradutores Grupo Tapa - Projeto Tennessee Williams (2010-2012): <<https://www.youtube.com/watch?v=InumY6kbpnM>>.