



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Cristiane Bezerra do Nascimento

ROSALEEN MCDONAGH PARA O PÚBLICO BRASILEIRO: UMA TRADUÇÃO
COMENTADA DE *RINGS*

Florianópolis

2021

Cristiane Bezerra do Nascimento

ROSALEEN MCDONAGH PARA O PÚBLICO BRASILEIRO: UMA TRADUÇÃO
COMENTADA DE *RINGS*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alinne Balduino Pires Fernandes
Coorientador: Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Nascimento, Cristiane Bezerra do
Rosaleen McDonagh para o público brasileiro : uma
tradução comentada de Rings / Cristiane Bezerra do
Nascimento ; orientadora, Alinne Balduino Pires Fernandes,
coorientador, Daniel Antonio de Sousa Alves, 2021.
146 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da Tradução. 3.
Rosaleen McDonagh. 4. Tradução teatral. 5. Tradução
comentada. I. Fernandes, Alinne Balduino Pires. II. Alves,
Daniel Antonio de Sousa. III. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. IV. Título.

Cristiane Bezerra do Nascimento

**ROSALEEN MCDONAGH PARA O PÚBLICO BRASILEIRO: UMA
TRADUÇÃO COMENTADA DE *RINGS***

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Beatriz Kopschitz Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Ruth Bohunovsky
Universidade Federal do Paraná

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de mestra em Estudos da Tradução.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Programa

Prof.^a Dr.^a Alinne Balduino Pires Fernandes
Orientadora

Florianópolis, 2021.

Aos meus pais pelo amor, dedicação
e por acreditarem em mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que tem estado comigo durante toda a minha caminhada.

Aos meus pais, Ednaldo e Maria da Paz, aos meus irmãos, Juliana e Daniel, que suportaram a ausência e sempre se fizeram presentes mesmo com a distância.

À minha querida orientadora Prof.^a Dr.^a. Alinne Balduino Pires Fernandes, por se deixar contagiar com minha empolgação em trabalhar com *Rings*, por sedimentar em mim o amor pela tradução teatral, pelo incentivo, apoio, orientação incrível, por todas as horas dedicadas a mim e por nunca ter deixado de acreditar no meu trabalho.

Ao meu coorientador e amigo, Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves, por ter me apresentado o Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, pelas aulas maravilhosas que me introduziram aos textos teatrais, e pela coorientação excepcional sempre tão presente.

À querida Prof.^a Dr.^a Beatriz Kopschitz Bastos pela maravilhosa disciplina de estudos irlandeses, por me apresentar o universo apaixonante da Rosaleen McDonagh e dos *Irish Travellers*, e, principalmente, por ter acreditado em mim.

À Prof.^a Dr.^a Renata L. Dalmaso pelo apoio na banca de qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante e a Prof.^a Dr.^a Ruth Bohunovsky por aceitarem compor essa banca.

Ao Núcleo de Estudos Irlandeses (NEI), pelas reuniões tão preciosas, em especial à Prof.^a Dr.^a Maria Rita Drumond Viana.

A todos da comunidade surda. Todo o meu respeito e reconhecimento.

Aos companheiros de pesquisa, pelo espaço compartilhado.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos novos amigos que a vida me presenteou em Florianópolis, e aos velhos amigos de João Pessoa, obrigada por estarem comigo. Agradeço também aos amigos que contribuíram para este trabalho: Mayara Ramalho, pelas longas conversas sobre a cultura irlandesa, e Eoghan Kealy, que me ensinou um pouco mais sobre seu país e sobre pronúncias de palavras da língua gaélica.

E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste sonho, muito obrigada!

What's it like being part of the first generation of Irish Travellers who has kicked back at cultural traditions and expectations of Traveller women? Sometimes it's a lonely place to be. It can be frustrating and isolating. But then there are magic moments of profound excitement and sheer boldness and I love breaking all the rules and stereotypes.

Rosaleen McDonagh (2013)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma tradução comentada da peça teatral *Rings*, que abrange um estudo sobre tradução teatral, teatro e deficiência, mais especificamente a surdez, e os *Irish Travellers* como minoria étnica. A peça foi escrita originalmente pela dramaturga irlandesa *Traveller* Rosaleen McDonagh, traduzida aqui para o português brasileiro como *Luvanéis*. *Rings* (2010) conta a história de Norah. Em virtude de sua surdez e seu talento para o boxe, Norah é marginalizada não apenas por ser uma *Traveller*, mas também pela própria comunidade *Traveller*. Este estudo tem como objetivo analisar e comentar as estratégias de tradução ao lidar com alguns dos elementos específicos da cultura *Traveller* presentes em *Rings*, assim como realizar uma tradução com vistas à leitura e como potencial para a concretização cênica. O estudo se justifica por apresentar de forma crítica a obra de uma proeminente dramaturga irlandesa *Traveller* para o público brasileiro e fornecer uma tradução inédita de *Rings*. A análise e as escolhas ao longo do processo tradutório são baseadas em noções de tradução teatral propostas por teóricos como Anderman (2001), Bassnett (2003), Zatlin (2005), entre outros. Além disso, o projeto de tradução utiliza a estrangeirização e domesticação, cujo referencial teórico é baseado em Venuti (1995, [2019] 2021, no prelo) e Britto (2012). Para descrever o processo de tradução, este trabalho utiliza os procedimentos técnicos de tradução propostos por Barbosa (2020). Do ponto de vista metodológico, este trabalho segue o método de pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, através de uma comparação entre o texto de partida e a tradução. Por meio da reflexão sobre a tradução, a pesquisa visa dar maior visibilidade à dramaturga e tornar seu trabalho mais conhecido pelo público brasileiro.

Palavras-chave: Tradução teatral. Tradução comentada. Surdez. Rosaleen McDonagh. *Rings*.

ABSTRACT

This dissertation consists of an annotated translation of the play *Rings*, which encompasses a study of theatre translation, theatre and disability, more specifically deafness, and the Irish Traveller as an ethnic minority. The play was originally written by the Irish Traveller playwright Rosaleen McDonagh, translated here into Brazilian Portuguese as *Luvanéis*. *Rings* (2010) tells the story of Norah. By virtue of her deafness and her talent for boxing, Norah is marginalised not only because of her Traveller status, but also by the Traveller community itself. This study aims to analyze and comment on translation strategies when dealing with some of the culture-specific elements present in *Rings* as well as designing the translation for reading and a potential staging. The importance of this study lies in critically introducing the work of a prominent Irish Traveller woman playwright to Brazilian audiences and providing an unprecedented translation of *Rings*. The analysis and choices along the translation process are based on notions of theatre translation proposed by theorists such as Anderman (2001), Bassnett (2003), Zatlin (2005), among others. Furthermore, the translation project is informed by varying degrees of between foreignization and domestication, whose theoretical framework is based on Venuti (1995, [2019] 2021, in press) and Britto (2012). To describe the translation process, this work uses the technical translation procedures proposed by Barbosa (2020). From the methodological perspective this work follows the qualitative, exploratory and descriptive research method by comparing the source text and the translation. By means of reflecting on translation, the research aims to give the playwright greater visibility and make her work better known to the Brazilian audience.

Keywords: Theatre Translation. Annotated Translation. Deafness. Rosaleen McDonagh. *Rings*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Alexandria Wailes como “Norah” no festival internacional de VSA.	44
Figura 2 - Legendas no Lansburgh Theatre, Washington D.C.	45
Figura 3 - Jason Watt e Alexandria Wailes no Lansburgh Theatre	46

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Caracterização de Norah, inglês - português.....	80
Quadro 2 - Caracterização do Pai, inglês - português	81
Quadro 3 - Signos não verbais em <i>Rings</i> , inglês - português	81
Quadro 4 - Linguagem da área de Saúde em <i>Rings</i> , inglês - português.....	99
Quadro 5 – Linguagem utilizada no boxe	100
Quadro 6 - Termos relativos à Língua Brasileira de Sinais, inglês - português	103

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Termos coloquiais em <i>Rings</i>	74
Exemplo 2 - Uso das formas verbais do verbo “estar” reduzidas	75
Exemplo 3 - Contração de preposições com os artigos em <i>Luvanéis</i>	75
Exemplo 4 - Pronome reto como objeto direto	76
Exemplo 5 - Uso da norma culta.....	77
Exemplo 6 - Substituição de “haver” pelo verbo “ter”	77
Exemplo 7 - Utilização da partícula expletiva “aí”	78
Exemplo 8 - Primeira indicação cênica de Norah.....	79
Exemplo 9 - Movimentos corporais de Norah.....	84
Exemplo 10 - Movimentos corporais do Pai	84
Exemplo 11 - Movimentos corporais de Norah.....	85
Exemplo 12 - Uso de linguagem coloquial em Norah	87
Exemplo 13 - Uso de gírias na personagem de Norah	87
Exemplo 14 - Uso gírias nos monólogos de Norah.....	88
Exemplo 15 - Uso de ambiguidade no monólogo de Norah.....	90
Exemplo 16 - Uso da linguagem coloquial no Pai.....	90
Exemplo 17 - Uso de expressões brasileiras para o personagem do Pai.....	91
Exemplo 18 - Tradução de <i>thick knacker</i>	94
Exemplo 19 - Tradução de <i>knacker</i>	94
Exemplo 20 - Tradução de <i>Travellers</i>	94
Exemplo 21 - Tradução de <i>halting site</i>	96
Exemplo 22 - Tradução de <i>outer covering</i>	99
Exemplo 23 - Tradução de <i>knocked them</i>	102
Exemplo 24 - Traduções relativas à Língua Irlandesa de Sinais	104
Exemplo 25 - Manutenção do termo <i>Beoir</i>	105
Exemplo 26 - Manutenção do termo <i>Pavee</i>	106
Exemplo 27 - Tradução de <i>Leaving Cert</i>	107
Exemplo 28 - Tradução de <i>would chance his arm</i>	108
Exemplo 29- Tradução de <i>not having any of it</i>	109
Exemplo 30 - Tradução de <i>give me a bad name</i>	110
Exemplo 31 - Tradução de <i>Buffer</i>	112

Exemplo 32 - Tradução de <i>Buffer world</i>	113
Exemplo 33 - Tradução de <i>little Buffer boy</i>	113

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADI	Arts & Disability Ireland
ITM	Irish Traveller Movement
CSO	Central Statistics Office
ISL	Irish Sign Language
AITHS	All Ireland Traveller Health Study
WFA	Word Fast Anywhere

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	ROSALEEN MCDONAGH E <i>RINGS</i> NO CONTEXTO IRLANDÊS	23
1.1	APRESENTANDO ROSALEEN MCDONAGH	23
1.2	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL: OS <i>TRAVELLERS</i>	32
1.2.1	A língua Shelta	40
1.3	<i>RINGS</i> DE ROSALEEN MCDONAGH.....	43
1.3.1	<i>Fishamble</i> e <i>Arts & Disability Ireland</i>	48
2	TRADUÇÃO E O TEATRO EM LIBRAS: ASPECTOS TEÓRICOS	50
2.1	O TEATRO EM LÍNGUA DE SINAIS	50
2.1.1	A Libras na esfera artística	53
2.2	A TEORIA DA TRADUÇÃO	57
2.2.1	A tradução teatral	57
2.2.2	A estrangeirização	63
2.2.3	A domesticação	65
2.2.4	Os procedimentos técnicos da tradução	68
3	<i>RINGS</i> NO CONTEXTO BRASILEIRO: COMENTÁRIOS DA	
	TRADUÇÃO	72
3.1	O PROCESSO TRADUTÓRIO	73
3.1.1	Caracterização dos personagens e idioletos	78
3.1.2	Os <i>Travellers</i> e os <i>halting sites</i>	92
3.1.3	O título: de <i>Rings</i> a <i>Luvanéis</i>	97
3.1.4	A Linguagem da área de saúde	98
3.1.5	A Linguagem utilizada no boxe	100
3.1.6	A Língua Brasileira de Sinais e a Língua Irlandesa de Sinais	103
3.2	ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS EM <i>RINGS</i> : A ESTRANGEIRIZAÇÃO ...	104
3.3	ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS EM <i>RINGS</i> : A DOMESTICAÇÃO	107

4	TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DE <i>RINGS</i>	114
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141

INTRODUÇÃO

A presente dissertação está inserida nas áreas de Estudos Irlandeses, Estudos da Tradução, e tradução teatral. O trabalho objetiva realizar uma tradução comentada da peça teatral *Rings* para o português brasileiro, analisar e explicitar estratégias tradutórias e soluções encontradas no decorrer do processo tradutório. Busco também apresentar ao público brasileiro a dramaturga irlandesa Rosaleen McDonagh, que atualmente vem ganhando espaço no teatro irlandês contemporâneo, com peças encenadas em Dublin e trabalhos também apresentados em âmbito internacional. McDonagh é dramaturga e membro dos *Irish Travellers*, minoria étnica e nômade da Irlanda pouco conhecida no Brasil. A dramaturga traz a cultura *Traveller* para o palco e aborda questões como preconceito, surdez e a experiência dos membros dos *Travellers* na Irlanda. Ao propor a tradução da peça, meu intuito é destacar os aspectos culturais contidos na peça que são relativos à cultura *Traveller* e optar por escolhas tradutórias que busquem respeitar os idioletos de cada um dos personagens. Em minha tradução, proponho trazer essa cultura tão arraigada no cenário irlandês para o público brasileiro através de estratégias tradutórias que oscilam entre diferentes níveis de estrangeirização e domesticação (VENUTI, 1995, [2019] 2021, no prelo; BRITTO, 2012).

A peça objeto deste trabalho foi apresentada originalmente na forma de uma leitura encenada, realizada sem cenário ou figurinos completos. A peça foi apresentada pela *Fishamble: The New Company* e pela *Arts & Disability Ireland (ADI)*, e fez parte de um projeto de quatro peças curtas por escritores com deficiência para uma iniciativa de escrita intitulada *Turning Point*. *Rings* foi encenada pela primeira vez no Project Arts Centre, Dublin, Irlanda, no dia 31 de março de 2010, e posteriormente no Lansburgh Theatre, no festival de VSA em Washington D.C., EUA, no dia 7 de junho de 2010. A peça teve sua primeira versão impressa publicada na antologia *Staging Intercultural Ireland New Plays and Practitioner Perspectives*, editada por Charlotte McIvor e Matthew Spangler. Essa antologia reúne oito peças de artistas migrantes e nascidos na Irlanda, que investigam o impacto da migração interna e do interculturalismo na Irlanda após 1990, a era do Tigre Celta, período em que ocorreu um aumento de migrantes transnacionais na Irlanda.

Rings é ambientada na Irlanda e apresenta dois personagens principais: Norah, uma menina pertencente à comunidade dos *Irish Travellers* que, devido a uma meningite contraída na infância, fica surda e passa a se dedicar às lutas de boxe. Ela se recusa a se casar e tem como prioridade o sonho de competir nos jogos olímpicos. O segundo personagem é o pai de Norah,

cujo nome é desconhecido pelo público. O pai, além de se recusar a aprender a língua de sinais, não aceita a ideia de que sua única filha seja praticante de boxe. A peça mostra a luta de Norah para ter seu espaço na sociedade e seus conflitos familiares por meio de monólogos dela e de seu pai. Nesse formato de dueto, apresentam-se monólogos intercambiáveis: um pai e uma filha refletem sua experiência em preconceito, surdez, suas visões sobre o papel da mulher *Traveller* na comunidade e o “ser” *Traveller* diante da sociedade sedentária irlandesa. Nesse caso, o termo sedentária refere-se a sociedade que não é nômade, também chamada de *buffers*, que é o termo utilizado pelos *Travellers* para se referir aos que não pertencem a sua etnia. Em *Rings*, os monólogos são retratados através de lembranças, reflexões e memórias dos personagens de fatos que ocorreram no passado. Na peça, o tempo psicológico/individual de cada personagem é diferente do tempo cronológico. Os fatos não são narrados de acordo com a ordem em que aconteceram, e o público conhece a história dos personagens através da rememoração do passado de cada personagem contando o seu ponto de vista.

Nesta dissertação, traduzo *Rings* para o público brasileiro com vistas à leitura e como potencial para uma possível concretização cênica. Por meio da elucidação das estratégias tradutórias utilizadas, analiso como trazer esses personagens irlandeses pertencentes à cultura *Traveller* para o público brasileiro, de tal forma que o público seja transportado para o cenário irlandês descrito por McDonagh, sem que haja um grande estranhamento cultural por parte do público que não possui nenhum conhecimento sobre a cultura irlandesa, e que esse público possa conhecer e imergir-se na cultura *Traveller*. Optei por seguir uma mediação entre o grau de estrangeirização e domesticação em minha tradução, no sentido de que as referências culturais foram mantidas em um contexto irlandês, e as falas, expressões e idioletos dos personagens receberam uma criação brasileira. Nos comentários do meu processo tradutório, analiso quais estratégias utilizei na tradução dos monólogos de Norah e de seu Pai e averiguo escolhas tradutórias relativas a uma adequação de registro, como, por exemplo, a utilização de uma linguagem coloquial, e, na medida do possível, tentei evitar cacofonias. Optei pelo uso de marcas de oralidade para alcançar um texto em português brasileiro que fosse mais “pronunciável” aos atores, para que as falas soassem mais “naturais” e para criar o efeito ilusório de que o texto é uma fala de uma pessoa no português brasileiro (BRITTO, 2012). Para isso, também me baseio no registro de linguagem falada pelos personagens no texto de partida, conforme discutirei no capítulo 4 desta dissertação. Este trabalho também apresenta os

procedimentos técnicos de tradução descritos por Heloísa Gonçalves Barbosa (2020) aplicados em minha tradução.

Para realizar a tradução comentada sigo os preceitos de Marie-Hélène Torres (2017), no sentido de que o comentário de tradução pode ser considerado um gênero acadêmico-literário e o seu caráter literário irá depender do autor e do objeto de estudo. Trata-se de uma autoanálise por parte da tradutora¹ acerca da tradução. De acordo com Torres, “[o] comentário explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores” (2017, p. 15). Torres também menciona que não há um só comentário existente. A autora aponta o caráter autoral como uma das características da tradução comentada como gênero. Segundo Torres, o caráter autoral se dá quando o autor da tradução é o mesmo do comentário.

A escolha do corpus para a tradução e análise se justifica primeiramente pelo pouco conhecimento da dramaturga Rosaleen McDonagh no Brasil, e conseqüentemente, por não ter sido encontrado qualquer registro de traduções de suas peças publicadas para o português brasileiro. Outro aspecto relevante é o fato de não haver nenhum registro de traduções das peças de McDonagh no *Index Translationum*, uma compilação fornecida pelas bibliotecas nacionais dos países membros da UNESCO das traduções publicadas anualmente. Embora as atualizações do banco de dados não sejam feitas automaticamente² e o site não apresente datas de atualizações recentes, o *Index Translationum* armazena a bibliografia mundial de tradução. Através da plataforma, a Biblioteca Nacional do Brasil informa os títulos traduzidos e publicados no país de autores de todo o mundo e em todos os gêneros textuais. Além disso, a plataforma é mais antiga que a própria UNESCO.³ Tampouco foram encontradas traduções das peças de McDonagh nos acervos da Biblioteca Mario de Andrade, Bibliotecas USP, Bibliotecas UFRJ ou Biblioteca Nacional do Brasil, que são as maiores bibliotecas públicas do Brasil, sendo a Biblioteca Nacional a maior da América Latina. Logo, a pesquisa também se justifica por apresentar uma dramaturga e uma peça ainda desconhecida pelo grande público no Brasil e por

¹ Optei pela utilização do universal feminino para se referir à figura de quem realiza o ato tradutório e utilizei “tradutora” ao invés de “tradutor”. Estou ciente de que essa escolha possa sugerir exclusões, porém acredito que seja coerente dentro do meu horizonte de pesquisa, uma tradução feita por uma mulher. Apresento minha visão como tradutora em relação aos demais teóricos presentes no texto.

² De acordo com o site da Conexões Itaú Cultural, a atualização do *Index Translationum* depende da cooperação internacional e da eficiência dos órgãos responsáveis pela coleta de informações bibliográficas. Fonte: <https://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/index-translationum-a-traducao-no-mundo-segundo-a-unesco/> Último acesso em 08 ago. 2020.

³ As informações sobre *Index Translationum* foram acessadas através do site <http://www.unesco.org/xtrans/>. Último acesso em 3 jan. 2020.

conter uma tradução inédita. A dissertação busca dar mais visibilidade à dramaturga, assim como trazer uma de suas peças para o público brasileiro. McDonagh busca combater o preconceito sofrido pelos *Travellers* e também traz uma peça para ser encenada em inglês e em Língua Irlandesa de Sinais. Assim, o tema se justifica também por trazer a cultura *Traveller* para o público brasileiro e fomentar peças inclusivas e bilíngues com o português brasileiro e a Língua Brasileira de Sinais.

A tradução de *Rings* para o português brasileiro também apresenta grandes dificuldades culturais e linguísticas, como, por exemplo, a utilização de palavras, expressões idiomáticas e aspectos gramaticais que não são comuns na língua inglesa, e palavras do shelta, língua dos *Travellers*. Além disso, *Rings* mostra o universo dos *Irish Travellers*, sua cultura, estilo de vida, a discriminação sofrida por esse grupo na sociedade irlandesa e a situação da mulher *Traveller* dentro de uma comunidade que segue regras tradicionais. McDonagh, além de trazer todas essas questões em *Rings*, mostra o estilo de vida dos *Travellers* contado sob o ponto de vista de uma pessoa que pertence a esse grupo. José Laners (2008) menciona que as peças de McDonagh mostram uma consciência política e que suas peças são importantes porque falam diretamente de dentro da experiência de uma *Irish Traveller*, sem intermediação de vozes externas.

Nos monólogos são abordadas algumas das tradições culturais dos *Travellers*, como o casamento arranjado pelos pais, religiosidade e as moradias *Travellers* popularmente conhecidas como *halting sites*. Diante disso, me guio pelos seguintes questionamentos: como trazer essa minoria étnica e os temas abordados por McDonagh de tal forma que a peça possa ser acessível ao máximo de leitores/espectadores que possuam conhecimento ou não dos *Travellers*? Como lidar com essas referências culturais tão enraizadas na Irlanda e, ao mesmo tempo, desconhecidas no Brasil? Quais estratégias tradutórias podem ser utilizadas entre os monólogos da personagem Norah e do pai que mantenham as referências culturais, mas que ao mesmo tempo permitam que o público se identifique com os personagens? Em uma eventual montagem no Brasil, como tornar a peça acessível ao público surdo e ouvinte incluindo o português brasileiro e Língua Brasileira de Sinais? Como as palavras, expressões e termos arraigados na cultura *Traveller* podem ser adaptados para a cultura brasileira?

Com a finalidade de investigar essas questões, em minha atividade tradutória me guio pelo pressuposto de que é através do ato tradutório que podemos nos aproximar da cultura do texto de partida. A tradução não seguiu uma linha totalmente domesticadora ou

estrangeirizadora e foi realizada com um viés estrangeirizante, porém com alguns termos domesticados. Como aporte teórico, além das teorias dos Estudos da Tradução, o trabalho também busca compreender como funciona o teatro em língua de sinais e a Língua Brasileira de Sinais na esfera artística.

As estratégias estrangeirizadoras presentes na tradução, tais como manutenção dos nomes dos personagens e lugares, conforme mostrarei no corpo deste trabalho, seguem os preceitos do teórico Lawrence Venuti (1995, [2019] 2021, no prelo) e refletem a tentativa de permitir que o leitor do texto perceba que a peça foi construída em local não originalmente falante da língua portuguesa, ou seja, trata-se de uma forma de dar visibilidade ao estrangeiro e evidenciar a intervenção da tradutora. Essa ideia da estrangeirização leva em consideração os lugares e elementos culturais. Para Venuti, na tradução não há uma verdade absoluta, o texto pode ter infinitas interpretações e pode ser traduzido de várias maneiras. Nas palavras de Venuti: “Se qualquer texto pode sustentar interpretações potencialmente infinitas, então qualquer texto pode ser traduzido de maneiras potencialmente infinitas”.⁴ (2021, seção 4, no prelo, p. 8, tradução nossa). Para o autor, a tradução é um ato interpretativo que varia de forma e efeito de acordo com os interesses na situação receptora.

Quanto às estratégias estrangeirizadoras, optei por deixar alguns termos que estão relacionados com os da cultura do texto de partida para que os leitores ou espectadores da obra traduzida tentem entender e decifrar os termos não-locais. Em minha tradução, escolhi conservar as características culturais do texto de partida, pois entendo que são elementos importantes no texto de McDonagh. A manutenção das características da cultura *Traveller* na tradução são uma forma de respeitar o projeto de escrita da dramaturga na sua luta pelo reconhecimento da sua cultura e seu combate contra a discriminação dos membros de sua etnia.

Na tradução, me deparei com alguns termos que muito dificilmente seriam estrangeirizados, pois causariam um estranhamento por parte de um possível público que não possui conhecimento algum da cultura irlandesa. Assim, optei por seguir uma mediação e busquei uma combinação de estrangeirização e domesticação no meu processo tradutório. Na tradução, as palavras adquirem traços domésticos mantendo os idioletos de cada um dos personagens, e isso acontece para que os diálogos soem mais “naturais” e para que as expressões do português brasileiro e usos de linguagem sejam valorizados.

⁴ No texto de partida: “If any text can support potentially infinite interpretations, then any text can be translated in potentially infinite ways”.

Paulo Henriques Britto (2012) sugere uma mediação entre o grau de estrangeirização e domesticação. Ele comenta que o que vai determinar o grau de estrangeirização e domesticação é uma série de fatores. Um deles, por exemplo, é o público-alvo. Segundo Britto, “Quando a tradução é destinada a leitores com menos sofisticação intelectual, ou a um público infantojuvenil, o tradutor tenderá a lançar mão de estratégias domesticadoras, com o objetivo de não afastar o leitor;” (2012, p. 64). Para atingir um possível público que não possui conhecimento algum sobre o universo irlandês, optei por domesticar algumas expressões irlandesas para um contexto mais brasileiro. Isso será discutido com mais detalhes no capítulo 3.

O trabalho também utiliza como aporte teórico os procedimentos técnicos da tradução propostos por Heloísa Gonçalves Barbosa (2020) para nomear e discutir minhas estratégias tradutórias de forma mais clara, e para uma observação mais detalhada do ato tradutório.

Quanto às questões teóricas relativas à tradução teatral, me guio principalmente pelas teorias de Susan Bassnett (2003), que discute os problemas da tradução de textos de peças teatrais, o posicionamento da autora sobre essas traduções e a complexidade dos textos que envolvem a tradução para concretização cênica. Referências também deste trabalho são os estudos de Sirkku Aaltonen (2000), Carole-Anne Upton e Terry Hale (2000), Gunilla Anderman (2001), Phyllis Zatlin (2005) e Ruth Bohunovksy (2019), que tratam sobre o processo de tradução e da peça traduzida para performance.

Quanto aos procedimentos técnicos, neste trabalho foi feita uma pesquisa documental e essencialmente bibliográfica com livros sobre a produção teatral, livros teóricos sobre Estudos da Tradução, artigos científicos publicados em revistas, anais, vídeos e outras formas de pesquisa de mídia impressa e eletrônica. A tradução foi realizada através da ferramenta *WordFast Anywhere* e passou por três versões. A primeira versão foi filológica, ou seja, voltada ao texto de partida; na segunda versão a linguagem foi adaptada para um contexto mais brasileiro; por fim, na terceira versão, que é apresentada neste trabalho, foram feitas intervenções para deixar o texto mais encenável através do uso de linguagem que soasse mais “natural”. As teorias foram lidas e aplicadas à medida que surgiam dificuldades no processo tradutório e após cada revisão, conforme será discutido no capítulo 3.

No tocante à estrutura, além desta introdução, este trabalho está organizado em 4 capítulos:

O primeiro capítulo, “Rosaleen McDonagh e *Rings* no contexto irlandês”, apresenta informações biográficas da dramaturga irlandesa Rosaleen McDonagh, assim como suas obras, seu trabalho como ativista e seu posicionamento como mulher *traveller* perante a sociedade sedentária irlandesa. Em seguida, investigo o universo que envolve a minoria étnica dos *Irish Travellers*, suas origens, cultura, estilo de vida, língua, discriminação sofrida na sociedade irlandesa e tradições culturais. Analiso a peça *Rings*, personagens, características, linguagem, como eles estão inseridos na comunidade *Traveller* e a luta da personagem principal para obter seu lugar em sua comunidade. Investigo como a peça foi encenada no Project Arts Centre e no Lansburgh Theatre e como foi feita a sua apresentação através da utilização do sistema de legendas. Apresento também a *Fishamble: The new arts company*, suas produções e como seu trabalho se relaciona com as comunidades locais, e a *Arts & Disability Ireland (ADI)* que, juntamente com a *Fishamble*, criou a *Turning Point*, oportunidade para escritores com deficiência escreverem peças curtas, como, por exemplo, a peça *Rings*.

O segundo capítulo, “Tradução e o teatro em Libras: aspectos teóricos”, discute os conceitos teóricos que embasam este estudo. Por se tratar de uma peça bilíngue, língua de sinais e inglês, apresento como funciona o teatro em língua de sinais e a Língua Brasileira de Sinais na esfera artística do Brasil. *Rings* é uma peça em que a personagem principal sinaliza durante todo o espetáculo. Para entender a eminência da língua de sinais e seus valores extrínsecos, apresento discussões de teóricos como H-Dirksen L. Bauman e Joseph J. Murray (2017) com seus estudos relativos à comunidade surda. Apresento a análise de Stephanie Lim (2019) e sua experiência com o Deaf West Theatre, teatro conhecido por encenar produções com atores ouvintes e surdos no palco, e o posicionamento de Lim sobre a importância do teatro acessível. Discuto também como acontece uma peça em língua de sinais no Brasil e o papel dos intérpretes nos teatros brasileiros, e para isso cito trabalhos como Natália Schleder Rigo (2018). Em seguida, proponho uma discussão sobre as teorias da tradução que embasam este estudo com os teóricos de Estudos da Tradução já mencionados. Nesse capítulo também realizo uma breve discussão sobre a tradução de um texto teatral. As teorias sobre a tradução teatral são explanadas de forma breve, pois o presente trabalho trata-se de uma tradução comentada, que tem como objeto a tradução de um texto dramático e que não houve uma concretização cênica de fato.

O terceiro capítulo, “*Rings* no contexto brasileiro: comentários da tradução”, discorre sobre o projeto tradutório, metodologia, a tradução comentada de *Rings* e inclui escolhas de linguagem relativas aos idioletos dos personagens, notas de rodapé, estratégias tradutórias estrangeirizadoras e domesticadoras e procedimentos técnicos da tradução. Comento sobre

partes específicas da peça e apresento minhas soluções nos problemas tradutórios encontrados. Também serão discutidos diferentes estilos de linguagem encontrados no decorrer do processo tradutório, tais como expressões utilizadas por esportistas na área do boxe, palavras encontradas no corpo do texto que não fazem parte da língua inglesa, como termos na língua shelta. O capítulo também aborda a complexidade simbólica do título *Rings* e os desafios e dificuldades para traduzi-lo. O leitor deste trabalho pode optar pela leitura dos comentários relativos à minha tradução antes ou após a leitura da tradução. Optei pela decisão de inserir os comentários da minha tradução nesse capítulo para deixar os comentários da tradução atrelados e mais próximos das teorias discutidas no segundo capítulo.

O quarto capítulo, “Tradução para o português de *Rings*”, apresenta a minha tradução da peça *Rings*, aqui traduzida como *Luvanéis*. Para uma melhor visualização comparativa dos textos, o original e a tradução foram dispostos lado a lado, enumerados e inseridos em duas tabelas. A tradução apresenta ainda notas de rodapé.

As considerações finais apresentam algumas reflexões sobre o processo de tradução e desdobramentos para futuros trabalhos relativos às demais peças teatrais de McDonagh para o português brasileiro.

1 ROSALEEN MCDONAGH E *RINGS* NO CONTEXTO IRLANDÊS

Então tinha mais dois *Pavees*, dois garotos surdos, eles eram Joyces. Achei que eles seriam um apoio pra mim, mas eram inúteis. Presumo que eles também tinham medo das pessoas de fora. Nós três fomos colocados na mesma sala. Não importava que idade tínhamos ou o quanto inteligente a gente era. Pra eles, nós éramos todos um só porque éramos *Pavees*.⁵

Este capítulo está organizado do seguinte modo: na primeira seção, intitulada “Apresentando Rosaleen McDonagh”, apresento uma biografia da vida e das peças de McDonagh. Por se tratar de uma dramaturga desconhecida por parte do público brasileiro, mostro o percurso de como uma mulher *Traveller* conquistou o seu espaço perante a sociedade sedentária irlandesa, seu trabalho como ativista e sua trajetória como dramaturga *Traveller*, culminando na escrita de suas peças, especificamente *Rings*. As informações acerca da vida de McDonagh permitem que o leitor compreenda suas referências culturais, formas de linguagem utilizadas e suas motivações para escrever suas peças.

Em seguida, apresento a comunidade e cultura *Traveller* da qual trata a peça traduzida neste trabalho, para que o leitor possa compreender suas tradições culturais e estilo de vida dessa minoria étnica, o contexto sócio-cultural dos membros dessa comunidade e questões de discriminações abordadas na peça. Os *Irish Travellers* são considerados uma minoria étnica e nômade da Irlanda que se caracteriza pela cultura própria e pelo uso da língua shelta⁶. Investigo também como os *Travellers* são representados na peça irlandesa *Rings*, como a peça foi encenada, os atores, a utilização da língua de sinais, o sistema de legenda oculta, a *Fishamble* e a *Arts and Disability Ireland*, produtoras da peça *Rings*.

1.1 APRESENTANDO ROSALEEN MCDONAGH

Para apresentar Rosaleen McDonagh, realizei pesquisas em diversos sites como o *The Irish Times*, *Pavee Point*, sites de companhias teatrais como a *Fishamble*, Graeae Theatre, pesquisas no site oficial da Trinity College Dublin, vídeos, artigos, entrevistas, entre outros. McDonagh é uma dramaturga contemporânea que nos últimos anos conquistou seu espaço no

⁵ No texto de partida: “Then there were two more Pavees, deaf Pavee lads, they were Joyces. I thought they’d be back-up for me but they were useless. I suppose they were half afraid of the Buffers as well. The three of us were put into the one class. It didn’t matter what ages we were or how smart we were. We were all the one to them cos we were Pavees.”

⁶ BURKE, Mary. 'Tinkers': Synge and the Cultural History of the Irish Traveller. New York: Oxford University Press, 2009.

teatro irlandês. Apesar de ser uma dramaturga que possui inúmeros trabalhos realizados, não foram encontradas publicações que reunissem grande parte de sua trajetória de vida e de todas as suas peças em um mesmo texto.

McDonagh é uma dramaturga irlandesa, ativista *Traveller* e membro da comunidade dos *Irish Travellers*. Nascida em Sligo, McDonagh tem paralisia cerebral e é a quarta filha de uma família de vinte filhos⁷. De acordo com o *Pavee Point Traveller and Roma Centre*⁸, a dramaturga irlandesa é graduada em Estudos Bíblicos e Teológicos, possui um MPhil, também chamado de *Master of Philosophy* ou Mestrado em Filosofia, que é o grau mais avançado em pesquisa de pós-graduação antes do Phd, em Estudos Étnicos e Raciais, e um MPhil em Escrita Criativa, todos pela Trinity College Dublin. A dramaturga é Doutora pela Northumbria University, em Newcastle, Inglaterra, com a tese de doutorado intitulada “From Shame to Pride, The Politics of Disabled Traveller Identity”, realizada no Departamento de Saúde e Ciências. McDonagh lecionou a disciplina *Gender and Race, Feminism from the Inside* no MPhil em Gênero e Raça no ano de 2015. Essas informações demonstram que os temas de gênero, raça e feminismo são de grande relevância para McDonagh e estão presentes em grande parte de suas peças. Ela é um apoio para outras mulheres e para os membros da comunidade *Traveller* pela maneira como enfrenta o racismo e como aborda esse tema em suas peças. Em *Rings*, a personagem Norah relata diversas vezes como se sente em ser mulher na comunidade *Traveller*, e, ainda, como é ser *Traveller* dentro de uma escola em que a maioria são estudantes da sociedade sedentária irlandesa, conforme entrarei em detalhes na seção 1.3.

McDonagh também foi a primeira *Irish Traveller* a se tornar membro da *Aosdána*,⁹ sua nomeação foi feita pelo poeta Michael O’Loughlin e pelo escritor Colm McCann. A dramaturga é também a pioneira de sua comunidade a concorrer às eleições do *Seanad Éireann*¹⁰ no painel do Trinity College, nos anos de 2002 e 2007, porém não foi eleita. Dentre suas áreas de atuação, McDonagh está envolvida em questões políticas de saúde, educação e

⁷ Informações encontradas no site oficial da Trinity College Dublin em:

<https://www.tcd.ie/alumni/alumni/interviews/rosaleen-mcdonagh.php>. Último acesso em 12 nov. 2019.

⁸ Fonte: <https://www.paveepoint.ie/rosaleen-mcdonagh-first-traveller-elected-to-aosdana/> Último acesso em 08 ago. 2020.

⁹ Criada em 1802, a Aosdána é uma associação irlandesa de artistas envolvidos em literatura, música e artes visuais. A afiliação é feita através de convite dos membros atuais e é limitada a 250 pessoas. Fonte: <<http://aosdana.artscouncil.ie/> Último acesso em 10 dez. 2019.

¹⁰ Senado da Irlanda. Câmara alta do Parlamento Irlandês. Os senadores são conhecidos como *seanadóiri* e a casa é conhecida extra-oficialmente como *Senate*. Fonte:

https://www.citizensinformation.ie/en/government_in_ireland/national_government/houses_of_the_oireachtas/the_seanad.html Último acesso em 10 dez. 2019.

políticas relacionadas às mulheres pertencentes à comunidade dos *Irish Travellers*. Isso demonstra que a dramaturga luta contra o racismo dentro e fora do palco. Suas experiências contribuem para ela escreva sobre a representação da etnia e identidade *Traveller*, e grande parte de suas peças focam na perspectiva *Traveller* feminista.

Para demonstrar a relevância do seu papel como ativista *Traveller* e importância dos seus trabalhos como dramaturga, destaco que Hilary Fanin (2016), em seu artigo para o *The Irish Times*, menciona que McDonagh foi uma mulher que quebrou o molde da falta de ambição por pessoas com deficiência e que ela é alguém que rompeu expectativas.¹¹ McDonagh é alguém que luta para que os *Travellers*, assim como as pessoas com deficiência, tenham seus direitos reconhecidos. Ela fomenta a proposta do teatro acessível e inclusivo por meio de personagens pensados em atores com deficiência. Na leitura de *Rings* do festival internacional VSA, no Lansburgh Theatre, a personagem Norah foi interpretada pela atriz americana surda Alexandria Wailes, que utiliza os idiomas inglês e língua de sinais em seus trabalhos como atriz. Nos anos de 2013 e 2014, McDonagh trabalhou no Graeae Theatre, organização britânica, localizada em Londres, composta por artistas surdos e deficientes, com foco na estética acessível, acessibilidade no teatro para pessoas com deficiência no programa *Write To Play*.¹² Como parte desse projeto, McDonagh passou duas semanas no anexo do Royal Court Theatre (RHK).

Destaco também alguns títulos e reconhecimentos que McDonagh adquiriu em sua trajetória. Em 2010, McDonagh foi selecionada para os prêmios de peça de rádio RTÉ P. J. O'Connor. Enquanto ela estava nos Estados Unidos com a *Fishamble*, Colum McCann, vencedor do Booker Prize do ano de 2013, escolheu McDonagh para adaptar para o palco, seu romance *Zoli* (2007). No ano de 2016, em homenagem ao dia internacional da mulher, o *The Daily Edge* incluiu McDonagh na lista de mulheres irlandesas que são consideradas incríveis, uma homenagem feita a 15 mulheres.

Por se tratar de uma dramaturga desconhecida no Brasil e peças que ainda não são conhecidas por grande parte do público brasileiro, cito alguns de seus trabalhos teatrais além de *Rings: The Baby Doll Project* (2002/2003), *Stuck* (2007), *Beat him like a badger* (2012), *She's is not mine* (2012) e *Mainstream* (2017), peças teatrais que abordam feminismo e

¹¹ "Rosaleen McDonagh: A woman who broke the mould of our paralysing lack of ambition for disabled people" Fonte: <https://www.irishtimes.com/life-and-style/people/rosaleen-mcdonagh-a-woman-who-broke-the-mould-of-our-paralysing-lack-of-ambition-for-disabled-people-1.2842969> Último acesso em 10 dez. 2019.

¹² Informações retiradas do site da Graeae Theatre Company disponível em: <https://graeae.org/our-work/write-play-year-1-writers/>. Último acesso em: 16 jan 2020.

deficiência. Outras peças da dramaturga incluem *John and Josey* (2009), *Running out the road* (2018), peça que foi encenada para marcar o primeiro aniversário do reconhecimento da etnia *Traveller* no Estado no dia 1 de março de 2017, *Walls and Windows* (2019) e *Beady Pocket* (2019). De acordo com o próprio site da Graeae,¹³ McDonagh também escreveu *What I was Told I Could Be* da Graeae, uma peça curta cuja estreia foi realizada no palco principal do Hampstead Theatre, como parte do *Women State Center Festival* do Sphinx Theatre, em novembro de 2016. Seu último trabalho, *Protegee* (2019), é a peça inspirada no romance citado anteriormente *Zoli* de Colum McCann, produzida pela *Fishamble Theatre Company*. Atualmente, McDonagh está trabalhando na peça *Context* sobre o relatório Ryan.¹⁴

Apresento brevemente os temas abordados em algumas de suas peças para demonstrar que a temática *Traveller* está presente em grande parte de seus trabalhos e como McDonagh aborda sua etnia em diferentes contextos. Em *The Baby Doll Project* (2002/2003), apresentada no Project Arts Centre e dirigida por Vici Wreford-Sinnot, McDonagh mostra a história de sua vida como cadeirante e como *Traveller*, e conta sobre seu início de vida dentro e fora de instituições e creches. *Stuck* (2007), produzida no Project Art Centre e dirigida por Jason Byrne, explora noções de masculinidade na comunidade dos *Travellers*. *John and Josey* (2009), dirigida por Declan Gorman na Upstate Theatre Company da cidade de Drogheda, Irlanda, trata da história de um *Traveller* gay que enfrenta família, cultura, classe e preconceito para viver sua vida na Irlanda moderna. Na peça, a dramaturga explora o tabu associado à homossexualidade na comunidade *Traveller*. A peça recebeu uma leitura dramática no *International Dublin Theatre Festival* no Festival Internacional de Teatro Gay de Dublin. *She is not mine* (2012)¹⁵, peça feita para rádio (RTE Radio 1), produzida por Aidan Matthews, explora o vínculo materno entre uma mãe solteira dos anos de 1970 e sua filha que ela confia a uma instituição estatal. *Mainstream* (2017), dirigida por Jim Culleton, mostra questões acerca da identidade cultural, inclusão, assimilação e sobre o conceito de *Mainstreaming*.

Recentemente, no *Dublin19 Worldcon* - que de acordo com o próprio site do evento é convenção mundial de ficção científica mais antiga do mundo - foram apresentadas duas peças de McDonagh: *Beady Pocket* (2019) e *Walls and Windows* (2019). A primeira foi apresentada

¹³ Fonte: <https://graeae.org/our-work/write-play-year-1-writers/> Último acesso em 16 jan. 2020.

¹⁴ Relatório divulgado pelo Magistrado da Corte Suprema da Irlanda, Sean Ryan, sobre tortura e abusos sofridos por menores na Irlanda. Fonte: <https://www.gov.ie/en/publication/3c76d0-the-report-of-the-commission-to-inquire-into-child-abuse-the-ryan-re/> Último acesso em 11 abr 2020.

¹⁵ *She is not mine* pode ser acessada através do site: <https://travellercollection.omeka.net/items/show/132>. Último acesso em 16 jan. 2020.

por Kathleen Lawrence e retrata as *beady pockets*, que eram as bolsas que as mulheres *Travellers* usavam para colocar pequenos itens, e quando as famílias se mudavam ou eram despejadas de suas casas, as mulheres trocavam botões e colocavam nas bolsas, também denominadas de *beady pockets*, como recordação de amizade. A segunda peça, intitulada *Walls and Windows* (2019), foi apresentada pela *Fishamble* e recebeu uma leitura dramática por Mary Murray. A peça aborda problemas de moradia na comunidade *Traveller* em que uma jovem *Traveller* é colocada em um quarto de hotel e retiram seu filho dela.

A etnia é bastante forte em *Rings* e em grande parte das peças de McDonagh. Para compreender a presença da etnia em suas peças e suas motivações para sua escrita, menciono o posicionamento da dramaturga sobre a questão étnica. Em entrevista concedida à Trinity College Dublin¹⁶, ao ser questionada por qual razão o status étnico é uma área de seu interesse, McDonagh responde sobre a importância da identidade étnica e menciona como a comunidade dos *Travellers* teve sua identidade étnica negada e as consequências disso:

O status étnico é muito importante para todos. A etnia *Traveller* sempre foi preciosa para mim. Levou metade da minha vida para lutar por reconhecimento e recursos oficiais do Estado. Os identificadores étnicos nos sistemas e aparelhos oficiais do Estado permitem que as pessoas se identifiquem e reduz a possibilidade de criação de perfil étnico e racista. Os identificadores étnicos também permitem que Estado planeje serviços de uma maneira mais inclusiva e respeitosa. A identidade, independentemente de como se expressa, é um dos bens mais valiosos para nós, como seres humanos. Durante muito tempo, os membros da comunidade *Traveller* tiveram a identidade negada como grupo étnico minoritário na Irlanda; isso trouxe muitas consequências, como o racismo que significava falta de acesso à prestação de serviços, particularmente na área da educação. (tradução nossa)¹⁷

Os membros da comunidade dos *Irish Travellers* sofreram discriminação, além de ter a identidade étnica negada. Na mesma entrevista, a dramaturga menciona que ao optar por estudar o MPhil sobre raça, etnia e conflito, no módulo sobre identidade irlandesa lecionado pelo Doutor Finlay, ela teve a oportunidade de pensar e escrever uma resposta sobre a representação e resistência da identidade e etnia dos membros dos *Irish Travellers*. Em *Rings*,

¹⁶ A Entrevista não apresenta o nome do entrevistador.

¹⁷ No texto de partida: “Ethnic status is very important for everyone. Traveller ethnicity has always been precious to me. It took half my life to fight for official state recognition and resources. Ethnic identifiers in official state systems and apparatus, allow people to identify themselves. It reduces the possibility of racist, ethnic profiling. It also allows the state to plan services in a more inclusive, respectful way. Identity, regardless of how one expresses it, is one of the most valuable possessions to us as humans. For so long, we members of the Traveller community were denied our identity as a minority ethnic group in Ireland, there were many fallouts from this; namely racism – which meant lack of access to service provision, particularly in the area of education.” A entrevista completa pode ser acessada no site da Trinity College Dublin: <https://www.tcd.ie/alumni/alumni/interviews/rosaleen-mcdonagh.php>. O site não mostra a data da entrevista. Último acesso em 15 dez. 2020.

McDonagh é ao mesmo tempo ativista pelos *Travellers*, pela igualdade de gênero e pela deficiência. Ela recusa uma narrativa que trata de uma vida *Traveller* comum e aborda temas que confrontam a forma como essa minoria é vista pela sociedade sedentária irlandesa, e como a mulher é vista em sua própria comunidade *Traveller*.

Para trazer essas questões étnicas para o público brasileiro em minha tradução de *Rings* e ao pensar no teatro e no ato tradutório como um processo que é criativo, me guio pelas motivações que McDonagh teve para escrever *Rings*, além da sua luta como ativista *Traveller*. Ao compreender seu papel como ativista e seu o foco na etnia e luta *Traveller*, isso me leva a entender como essas questões culturais devem ser mantidas e abordadas em uma tradução de *Rings* no contexto brasileiro. As referências culturais devem ser mantidas para que não somente o público brasileiro conheça esse grupo étnico, como também as questões políticas e sociais aos quais este grupo está integrado na sociedade irlandesa. Entender de onde dramaturga adquire suas ideias faz com que a tradutora consiga se aprofundar nos personagens e se conecte com o que a dramaturga queria dizer em um determinado momento. McDonagh comenta na mesma entrevista concedida à Trinity College que se inspira em suas leituras, em sua própria família, na ausência de narrativas sobre os *Travellers* na literatura popular e na dificuldade que ela tem de apreciar uma literatura que fala sobre sua identidade de forma pejorativa. Os *Travellers* são referenciados como ladrões ou patifes, conforme McDonagh relata:

Minha leitura, minha família, a ausência de narrativas de *Traveller* na literatura popular, particularmente na ficção. Estamos lá como o patife, o *tinker* e o ladrão. Tudo escrito por escritores sedentários para um leitor sedentário. É realmente muito difícil apreciar a literatura na qual a sua identidade ou alguma noção externa de sua identidade está sendo apresentada em uma narrativa pejorativa, explorada e unidimensional. A estética feminina deficiente. A noção de como os indivíduos lutam e frequentemente quebram as normas culturais. Eu gosto de subverter a estética. Misturar ou pelo menos tentar misturar o ficcional com o polêmico. (tradução nossa)¹⁸

A partir da citação acima, é possível perceber que McDonagh escreve suas peças da perspectiva de uma *Traveller* que viveu dentro da comunidade subvertendo a estética e através disso, ela transmite ao público a cultura e a identidade dos *Irish Travellers*. Ela busca quebrar moldes e estereótipos de como os *Travellers* são construídos em algumas narrativas. É

¹⁸ No texto de partida: “My reading, my family, the absence of Traveller narratives in popular literature, particularly fiction. We are there as the rogue, the tinker, and the thief. All written by settled writers for a settled reader. It really is very difficult to enjoy literature where your identity or some outsiders notion of your identity is being presented in a pejorative, exploitative, one dimensional narrative. The disabled female aesthetic. The notion of how individuals struggle and often break cultural norms. I like subverting the aesthetic. Mixing or at least attempting to blend the fictional with the polemic”.

necessário um trabalho cauteloso no decorrer do processo tradutório quando se trata de uma minoria étnica que sofre preconceito em várias esferas da sociedade e também na literatura. A real intenção da autora é combater essa visão estereotipada da etnia. Por esse motivo, nesse trabalho opto sempre pela não tradução de *Travellers* para “viajantes”, como forma de manter o respeito e as características culturais presentes no corpo da minha dissertação.

Outra questão que menciono sobre as peças de McDonagh é a sua luta para que as pessoas com deficiência tenham seus direitos reconhecidos e pela acessibilidade no teatro. Isso fica claro nas peças da dramaturga em teatros que trabalham com a estética acessível, e em *Rings*, peça bilíngue realizada em inglês e em Língua Irlandesa de Sinais. Em outra entrevista concedida à dramaturga Kaite O’Reilly¹⁹, publicada em setembro de 2013, McDonagh menciona que começou a escrever suas próprias peças ao se questionar sobre onde estavam as pessoas com deficiências e que simultaneamente percebeu que havia várias peças irlandesas antigas que tinham uma representação realmente negativa dos *Irish Travellers*. Por esse motivo, McDonagh começou a escrever suas próprias peças. Nas palavras de McDonagh (2013, tradução nossa):

Quando eu estava em Londres, em 1990, assistindo muito a *Disability Arts*, a atração pelo teatro começou. De volta a Dublin, comecei a questionar onde estavam as pessoas com deficiência ou a cultura da deficiência? Ao mesmo tempo, havia várias peças irlandesas antigas que realmente representavam negativamente a estética *Traveller*. Foi nesse ponto que comecei a escrever minhas próprias peças no silêncio. Tendo amigos para jantar, enchendo-os de comida e alegria, na esperança de que eles lessem minhas peças. Quinze anos escrevendo no silêncio pareciam uma desculpa.²⁰

Na mesma entrevista, ao ser questionada pela dramaturga Keith O’Raily sobre qual seria o aspecto mais desafiador do seu trabalho, McDonagh responde que a polêmica é o principal fator que causa um maior desafio ao escrever suas peças, em suas palavras: “Polêmica. Como ativista, policiando e repreendendo a mim mesma por infundir meus personagens com muita diatribe política (tradução nossa)”.²¹ McDonagh traz personagens polêmicos em suas peças e aborda ainda representação social em que esses personagens estão inseridos. Em *Rings*,

¹⁹ A entrevista pode ser acessada no site: <https://kaiteoreilly.wordpress.com/2013/09/17/20-questions-rosaleen-mcdonagh/> Último acesso em 16 dez. 2019.

²⁰ No texto de partida: “When I was in London during the nineties seeing a lot of Disability Arts the attraction with theatre started. Back here in Dublin I began to question where were disabled people or disability culture? Simultaneously there had been a number of old Irish plays that had really negative off the wall representations of the Traveller aesthetic. It was at this point that I started writing my own plays on the quiet. Having friends over for dinner, ploughing them with food and merriment in the hope that they would read my plays. Fifteen years of writing on the quiet seemed like a cop out”.

²¹ No texto de partida: “Polemics. As an activist checking and scolding myself for infusing my characters with too much political diatribe.”

Norah vai contra as tradições de sua própria comunidade ao recusar se casar para seguir carreira olímpica, ao mesmo tempo que confronta as pessoas da comunidade sedentária que questionam as tradições *Travellers* relativas ao casamento. Trata-se de uma personagem forte que não aceita as condições e regras impostas pela sociedade em que vive e demonstra isso explicitamente em seus diálogos. Entendo que os monólogos de Norah devem ser marcados por um uso de linguagem que demonstre esses sentimentos e conflitos relatados por ela.

O renomado dramaturgo Colin Murphy, ao entrevistar Rosaleen McDonagh, em uma entrevista publicada em abril de 2011, no Magill (politico.ie),²² site que trata de questões políticas na Irlanda e no exterior, menciona que McDonagh é o modelo de um membro integrado de uma minoria, sob muitos aspectos. Ela é uma *Traveller* que mora no centro de Dublin, e, de acordo com Murphy, ela está envolvida com a sociedade sedentária ao seu redor. A dramaturga passou parte da vida em convivência com a sociedade que não é da comunidade *Traveller* e relata na mesma entrevista que os anos de sua faculdade foram solitários, pois não sabia combinar uma identidade *Traveller* com a de ser uma estudante. Os anos em que viveu entre a sociedade sedentária fizeram que McDonagh vivenciasse discriminação com os *Travellers*, e, ao mesmo tempo, essa convivência permitiu que ela pudesse conquistar seu espaço como mulher *Traveller*. A vida perante as pessoas da sociedade sedentária também é relatada nas suas peças, como, por exemplo, a peça *The babydoll project* (2002/2003) que relata parte de sua vida em creches e instituições. Em *Rings* é possível perceber a vivência de uma *Traveller* dentro de uma sociedade sedentária, quando a personagem Norah é inserida em uma escola para surdos. Norah relata que ela e outros *Travellers* são considerados minorias e que devem se adaptar a língua de sinais utilizada pelos não-*Travellers*, ou *Buffers*, conforme a personagem se refere.

Na peça, McDonagh também levanta questões sobre o papel da mulher *Traveller* na comunidade. Norah comenta frequentemente sobre o que os membros da sua comunidade pensam sobre ela ser mulher e praticante de boxe, da mesma forma que o pai comenta que ficaria feliz se fosse um filho boxeador, não sua filha. McDonagh questiona fortemente tradições da sua própria etnia em suas peças e isso também está presente em sua vivência como ativista. A dramaturga também é considerada uma líder feminista na comunidade dos *Irish Travellers*. Em seus trabalhos, McDonagh escreve sobre uma perspectiva *Traveller* feminista. No capítulo intitulado “Talking Back” do livro *(Re)Searching Women Feminist Research*

²² A matéria pode ser encontrada em: <https://magill.ie/politics/my-body-politic> Último acesso em 19 dez. 2019.

Methodologies in the Social Sciences in Ireland, editado por Anne Byrne e Ronit Lentin, McDonagh (2000) aborda o feminismo através de seu olhar como uma mulher *Traveller*. Nas palavras de McDonagh (2000, p. 237, tradução nossa):

Para esclarecer qualquer ambiguidade, acredito que nós, mulheres *Travellers*, podemos nos chamar feministas. Mulheres *Travellers* como Nan Joyce, Maureen Ward, Catherine Joyce, Missy Collins e Katleen Stokes estão participando do ativismo político pelos direitos das *Travellers*. Há uma história de mulheres *Travellers* envolvidas em ativismo político. No entanto, nossa história é oral e nosso trabalho pelos direitos humanos é considerado um trabalho servil, motivo pelo qual não ele foi documentado como parte da história das mulheres irlandesas. Se essas mulheres fossem as que não são *Travellers*, seus trabalhos seriam valiosos na luta geral pelos direitos humanos das mulheres. Mas, por defenderem os direitos humanos básicos das *Travellers*, seu trabalho não é suficientemente valioso para ser considerado parte do movimento feminista na Irlanda.²³

É possível observar que a dramaturga atua no feminismo com foco nos direitos das mulheres *Travellers* e seus papéis na sociedade. A dramaturga escreve suas peças e trabalhos inspirados na sua luta feminista pelas mulheres da comunidade. Essas informações são relevantes ao pensar nas características da personagem para uma tradução *Rings* e avaliar como essas questões podem ser abordadas ao serem traduzidas para o português brasileiro.

Além de sua escrita com foco feminista, McDonagh trabalha com Direitos Humanos na área de política relacionada com a comunidade dos *Travellers*, questões das mulheres e direitos das pessoas com deficiência. Ela também trabalhou com o *National Traveller Women's Forum* - NTWF (Fórum Nacional de Mulheres *Travellers*), rede irlandesa de mulheres *Travellers* que busca promover o direito das mulheres *Travellers* como direitos humanos, igualdade, reconhecimento cultural, igualdade, anti-sexismo, anti-racismo, solidariedade e auto-determinação.²⁴

Na seção seguinte, realizo uma contextualização histórico-social sobre os *Irish Travellers* e apresento a tradição cultural da qual trata a peça traduzida neste trabalho, para que o leitor possa entender o contexto dos personagens de *Rings* e as motivações de escrita de McDonagh. Apresento os *Irish Travellers*, suas tradições, como estão inseridos na sociedade

²³ No texto de partida: “To clear up any ambiguity, I believe that we as Traveller women can call ourselves feminist. Traveller women like Nan Joyce, Maureen Ward, Catherine Joyce, Missy Collins and Katleen Stokes are participating in political activism for Traveller's rights. There is a history of Traveller women being involved in political activism. However, our history is oral and our work for human rights is considered menial work, which is why it has not been documented as part of Irish women's history. If these women were settled their work would be value in the overall struggle for human rights for women. But because they are advocating basic human rights for travellers, their work is not value enough to be considered part of the feminist movement in Ireland.”

²⁴ Informações retiradas do site *National Traveller Women's Forum Ireland* disponíveis em: <https://www.ntwf.net/about/history/> Último acesso em 16 jan 2020.

irlandesa, seu estilo de vida, língua, como são vistos pela sociedade sedentária e possíveis origens.

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL: OS *TRAVELLERS*

Os *Irish Travellers* constituem em um grupo étnico, originário da Irlanda, mas que também pode ser encontrado nos Estados Unidos, Grã-Bretanha e que se caracteriza pelo seu estilo de vida nômade, por sua cultura, tradições e pela sua língua própria, também conhecida como *Shelta*. Os *Travellers* também se referem a si mesmos como *Pavees*, *Minkiers*, ou em irlandês *Lucht siúil*, que significa em sentido literal “aqueles que andam”. Trata-se de uma minoria indígena étnica e nômade que faz parte da sociedade irlandesa. O seu estilo de vida, tradições e cultura os distinguem da população sedentária. Segundo Mary Burke (2009), os irlandeses sedentários referem-se aos *Travellers* genericamente como *tinkers*, mas o termo é depreciativo e usado pejorativamente em inglês. Essa minoria étnica compartilha sua história com a sociedade irlandesa sedentária, mas tem sua identidade cultural, linguística e religiosa preservada. No dia 1 de março de 2017, os *Travellers* passaram a ser reconhecidos como minoria étnica pelo governo irlandês e pelo Reino Unido, porém, mesmo com esse reconhecimento, o grupo continua sofrendo discriminação em diversas esferas sociais com dificuldades em áreas como emprego, saúde, moradia e educação.²⁵

Segundo Burke, na visão da antropologia, os *Travellers* são um grupo étnico que vive à margem da sociedade irlandesa há séculos. Por muito tempo, os *Travellers* prestaram serviços sazonais de mão-de-obra agrícola, mercado de cavalos, pesca e ourivesaria para a população urbana e rural. Burke menciona que essas funções eram de grande valor em uma Irlanda que era predominantemente agrícola no início do século XX.

De acordo com o *All Ireland Traveller Health Study* (AITHS) (2010)²⁶, estima-se que o número de *Irish Travellers* na República da Irlanda no ano de 2008 atingiu a marca de 36.224 *Travellers*, e na Irlanda do Norte, cerca de 3.905. Casey Egan (2016), em seu artigo “Who are the Irish Travellers in the US?”²⁷, menciona que embora quase toda a população da Irlanda esteja consciente da existência dos *Travellers*, nos Estados Unidos nem todos estão cientes da

²⁵ Informações retiradas em: <https://itmtrav.ie/strategic-priorities/anti-racism-interculturalism/traveller-ethnicity/> Último acesso em: 16 jan. 2020.

²⁶ Disponível em: <https://assets.gov.ie/18860/acc3cfe37d1e4b67a53f7da58eacc725.pdf> Último acesso em 25 jan. 2020.

²⁷ Fonte: <https://www.irishcentral.com/culture/who-are-the-irish-travellers-in-the-us>. Último acesso em 13 jan. 2020.

existência de comunidades desse grupo *in loco*. Segundo Egan, estima-se um número entre 7.000 a 40.000 *Travellers* morando nos Estados Unidos, embora a maioria das estimativas esteja em um número próximo de 10.000. Esses *Travellers* são descendentes de grupos que deixaram a Irlanda na época da Grande Fome (1845-1849) e que se estabeleceram nos Estados Unidos com um estilo de vida semelhante ao que estavam habituados na Irlanda, incluindo o uso do próprio dialeto do Cant, Shelta ou Gammon.

De acordo com o *Irish Traveller Movement (ITM)*²⁸, os *Travellers* como indivíduos são prejudicados e excluídos da sociedade irlandesa. Muitos vivem em condições de vida precárias: aproximadamente um terço da população desse grupo vive sem eletricidade, saneamento básico ou água. O ITM menciona ainda que um relatório do *Health Research Board* (1987) revelou que os homens desse grupo vivem 10 anos a menos que os homens da população sedentária, enquanto as mulheres vivem 12 anos a menos comparadas com aquelas que não são da comunidade dos *Irish Travellers*.

Sarah Stack (2011)²⁹, em seu artigo publicado no *Irish News*, menciona que a vergonha e o estigma de admitir um problema mental frequentemente levam os membros da comunidade dos *Travellers* ao suicídio, e estudos mostram que as taxas de suicídio desse grupo são seis vezes maiores em comparação com as da população sedentária com um total de 11% de todas as mortes. Os fatores para a elevada taxa de suicídio são a discriminação e falta de subsistência. Stack relata que dados provisórios mostram que ocorreram 486 mortes registradas por suicídio na população da Irlanda no ano de 2010, em comparação ao número de 547 em 2009. Stack também destaca que as necessidades dos *Travellers* relacionadas à saúde emocional e mental não são atendidas devido ao isolamento da comunidade. Na mesma matéria, Petra Daly, diretora do *National Traveller Suicide Project*, relatou a Stack que quando os *Travellers* decidem procurar por ajuda, pode ser extremamente frustrante se os serviços não entendem a sua cultura e seu modo de vida. Daly também comenta que os *Travellers* que são chefes de famílias relatam que não podem demonstrar fraqueza, enquanto os *Travellers* que vivem em meio a população sedentária relatam se sentirem “presos”, em referência a não estar vivendo em meio ao nomadismo.

Os *Travellers* são nômades. O nomadismo *Traveller* refere-se ao fato da comunidade não se tornar parte da ideologia sedentarista dominante. Maurya Wickstrom (2012) menciona

²⁸ Disponível em: <https://itmtrav.ie/what-is-itm/irish-travellers/> Último acesso em 24 dez. 2020.

²⁹ Disponível em: <https://www.independent.ie/irish-news/traveller-suicide-rates-soar-at-six-times-the-settled-community-numbers-26778591.html> Último acesso em 24 dez. 2020.

que, no caso dos *Travellers*, a prática nômade não consiste em se mudar de uma residência para outra, mas se configura como uma mudança deliberada, que consiste em se mudar sem se estabelecer em um local. O nomadismo que no passado era praticado pelos *Travellers* hoje se tornou crime. O Estado Irlandês tem tentado abrigar os *Travellers* em casas e criminalizou a prática nômade por meio do estabelecimento da lei de habitação, também denominada *Housing Act (Traveller Accommodation)* de 2002, conforme as palavras de Wickstrom (2012, p. 301, tradução nossa):

O nomadismo está ameaçando uma sociedade capitalista na qual uma relação “sedentária” com a propriedade privada é a base da existência, juntamente à individualidade e ao compromisso de uma pessoa com o trabalho assalariado. Os *Travellers* sofreram anos de discriminação e denúncia pública e tiveram que suportar isso. Mais notoriamente, o Estado irlandês tenta abrigar os *Travellers* em casas desde a década de 1940. Tudo isso culminou na *Housing Act (Traveller accommodation)* de 2002, mais comumente chamada de “Trespass Law”. A lei tornava ilegal o meio tradicional de viajar, criminalizando-o efetivamente.³⁰

Wickstrom menciona ainda que várias formas de abrigo foram instituídas pelo governo, incluindo projetos habitacionais convencionais. Contudo, ainda hoje, muitos *Travellers* se abrigam em lugares conhecidos como *halting sites*, que seriam acampamentos à beira das estradas, onde estacionam suas pequenas caravanas (ou trailers) em contraste direto com as pessoas sedentárias na sociedade irlandesa. O *halting site* é também o lugar onde moram os personagens da peça *Rings*, que, de acordo com Wickstrom, são pequenas reservas superlotadas. Nas palavras de Wickstrom (2012, p. 302, tradução nossa):

Os trailers continuam sendo o espaço central dos locais. Mesmo sem viajar, o trailer significa nomadismo. E o nomadismo se tornou um referencial não apenas para viagens reais, mas para uma maneira de ser que continua a insistir em si mesma. É por isso que os *travellers* ainda são nômades, ainda são *travellers*, mesmo quando já não viajam mais. Nomadismo é o que chamei em outros lugares de “referência multivalente a práticas coletivas”.³¹

³⁰ No texto de partida: “Nomadism is threatening to a capitalist society in which a “settle” relationship to private property is the cornerstone of existence, alongside individuality and a person’s commitment to wage labour. Travellers have endured years of discrimination and public denunciation and endured to do so. Most egregiously, The Irish state has been attempting to house or settle the Travellers since the 1940s. This long history culminated in the Housing (Traveller Accommodation) Act of 2002, more commonly referred as “Trespass Law”. The law made the traditional means of travelling illegal, thus, effectively, criminalising it.”

³¹ No texto de partida: “And yet, trailers remains the central living space at the sites. Even without travelling, the trailer signifies nomadism. And nomadism has become a referent not only to actual travel, but to a way of being that continues to insist upon itself. This is why Travellers are still nomads, still Travellers, even when they no longer actually travel. Nomadism is what I have called elsewhere a “multivalent reference to a collective practices”.

Rings foi escrita em momento em que o nomadismo se tornou crime na Irlanda. Norah, personagem principal da peça, mora em um *halting site* com sua família. Na peça, Norah e o pai fazem referências a moradia diversas vezes como “site” e “trailer”. Cito abaixo um exemplo em que o personagem do pai menciona as palavras “trailer” e “van” quando faz referência ao lugar em que vive:

PAI: O problema é que a gente nunca espera que a maldade e o perigo venha de você. Quero dizer, da sua própria família. Digo, de um dos seus sobrinhos. Então, cerca de um mês atrás eles vieram. A mãe da Norah suspeitou, ela me disse: “Eles não ‘tão vindo aqui apenas pra jogar uma conversa fiada ou saber do preço de um trailer ou uma van! Essas pessoas têm algo em mente.” (2010, p. 313)³²

No exemplo acima, é possível observar que o monólogo do pai indica que os personagens vivem em um *halting site* tradicional. Em outro momento, Norah faz referência à cozinha do trailer em que vive:

NORAH: Mesmo que não tivéssemos permissão pra sentar perto um do outro, quando ele ‘tava saindo do trailer... (*ela pega um protetor labial na sacola esportiva.*) Ainda tenho isso. Ele passou por cima dos lábios dele, e aí deixou no balcão quando ‘tava saindo pela porta, olhando pra mim. Quando ele saiu, sua família ‘tava se preparando pra voltar pra Sligo. Ele ‘tava em pé com todos os meus irmãos, mas ele olhou pela janela da cozinha do nosso trailer. (2010, p. 315)³³

Wickstrom relata que os *halting sites* são vários trailers reunidos juntos em um local que normalmente é árido e isolado. Alguns *Travellers* não se abrigam em *halting sites*. O *All Ireland Traveller Health Study (AITHS)* relata que, ao contrário da opinião popular, a maioria dos *Travellers* (73,3%) mora em casas, e 18,2% dos *Travellers* vivem em trailers ou caravanas. Contudo, para Burke, os *Travellers* que optaram pelo modo de vida tradicional vivem em ambientes inadequados em relação a banheiro, coleta de lixo e água corrente. Nas palavras de Burke (2009, p. 7, tradução nossa):

Na Irlanda contemporânea, os *Travellers* que escolhem um estilo de vida nômade tradicional são levados à força de um lugar para outro ou recebem parques de

³²No texto de partida: “The problem is you never expect badness or danger to come from your own. I mean your own family. I mean one of your nephews. Then about a month ago they landed up – Norah’s mother had suspicious, she said to me: ‘They’re not coming up here just looking for a small talk or the price of a trailer or a van! Those people have something on their minds.’”

³³No texto de partida: “Even though we weren’t allowed sit near each other, as he was leaving our trailer – (She takes a tube of lip balm out her sports bag.) I still have it – he ran it over his lips, then left it down on the counter on the way out the door, looking at me. When he went outside his family were getting ready to go back to Sligo. He was standing with all my brothers but he looked in the kitchen window of our trailer.”

campismo que geralmente são inadequadamente atendidos com água corrente, banheiros e coleta de lixo.³⁴

Burke relata ainda que vários fatores também diminuíram o espaço disponível para os *Travellers* poderem acampar e praticarem suas atividades. Esses fatores reduziram o contato da comunidade com os irlandeses sedentários aumentando as diferenças sociais, culturais e econômicas da minoria. Burke cita como exemplo que a transformação dos parques de campismo gerou um incômodo devido ao crescimento das zonas de tráfego e o desaparecimento das feiras que facilitavam a socialização dos *Travellers*.

De acordo com o *Central Statistics Office* (CSO) do Censo Demográfico Irlandês³⁵, em abril de 2016, o número de *Travellers* residentes na Irlanda atingiu um número de 30.987, representando 0,7% da população irlandesa geral. Esse número aumentou cerca de 5,1% em relação ao número obtido no ano de 2011 que chegava a 29.495. O Censo Demográfico mostra ainda que a estrutura da população dos *Travellers* é muito diferente da estrutura da população irlandesa geral, com uma ampla base nas idades mais jovens e uma redução maior nas idades mais avançadas. Os dados apresentados mostram ainda que os *Travellers*, em geral, encontram-se espalhados por diversos lugares na Irlanda, sendo Dublin a cidade com o maior número de *Travellers* com um número de 5.089 pessoas, seguido pela cidade e subúrbios de Galway com 1.598 pessoas e Cork, com 1.222 pessoas.³⁶ É possível também perceber através dos dados publicados pelo CSO que os *Travellers* são mais urbanizados se comparados com a população irlandesa geral, sendo 78,6% a porcentagem de *Travellers* que vivem em áreas urbanas e 62,4% a taxa comparável para a população geral.

Ainda segundo a pesquisa demográfica de 2016 do CSO, em âmbito nacional, houve um aumento de 12,3% no número de famílias de *Travellers* (definidas como famílias que contêm pelo menos uma pessoa da etnia *Traveller*), passando de 7.765 em 2011 para 8.717 em 2016. Em relação à taxa de fertilidade entre as mulheres *travellers* com faixa etária entre 40 e 49 anos, a pesquisa mostra que 13,3% não tiveram filhos em comparação com 18,3% das mulheres em geral. Logo, é possível notar que quase metade deu à luz cinco ou mais filhos, em

³⁴ No texto de partida: “In contemporary Ireland, Travellers who choose a traditional nomadic lifestyle are forcibly moved from place to place or provided with camping sites that are generally inadequately serviced with running water, toilets, and refuse collection.”

³⁵ Disponível em: <https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/ep/p-cp8iter/p8iter/p8itd/> Último acesso em: 15 jan. 2020.

³⁶ O Censo Demográfico Irlandês apresenta resultados apenas da República da Irlanda, não averiguando a Irlanda do Norte. Para fins de pesquisa, especifico apenas os dados contidos no Censo Demográfico Irlandês tratados na República da Irlanda, onde se passa a história da peça de Rosaleen McDonagh.

forte contraste com pouco menos de 1 em 20 (4,2%) das mulheres em geral da faixa etária entre 40 e 49 anos.

Em relação aos dados referentes ao número de *Travellers* com deficiência, a pesquisa do CSO constatou que os *Travellers* continuaram a ter taxas mais altas de deficiência do que a população em geral, com quase 1 em cada 5 (19,2%) classificados como pessoas com deficiência em 2016, em relação ao número de 17,5% no ano de 2011. Um número total de 5.963 *Travellers* classificados como pessoas com deficiência em 2016, com 18.717 deficiências registradas. O CSO relata que os tipos mais comuns de deficiências incluem doenças crônicas com 2.658 *Travellers* registrados. Outros tipos mencionados pelo CSO incluem: cegueira ou alguma deficiência visual grave, surdez, deficiência intelectual, entre outros.

Entre outros dados, é perceptível a condição de vida desse grupo étnico. Os dados da pesquisa mostram uma taxa de desemprego de 80% e o nível de acesso à internet para as famílias *Travellers*, apesar de ter reduzido em 2016 comparado com o ano de 2011, ainda é inferior ao da população em geral que é abaixo de 25%, pois 59,9% dos *Travellers* não possuem acesso à internet.

Segundo Frances McGinnity, Raffaele Grotti, Oona Kenny e Helen Russel (2017), em seu relatório *Who experiences discrimination in Ireland?* preparado para a *Irish Human Rights and Equality Commission* (Comissão Irlandesa de Direitos Humanos e Igualdade) pelo *Economic and Social Research Institute* (Instituto de Pesquisa Econômica e Social) como parte do *Research Programme on Human Rights and Equality* (Programa de Pesquisa em Direitos Humanos e Igualdade), os *Irish Travellers* relatam que sofrem discriminação no mercado de trabalho, onde eles são dez vezes mais propensos a serem discriminados do que os irlandeses sedentários. De acordo com o relatório, o *All Ireland Traveller Health Survey* constatou que no ano de 2008, 61% dos *Travellers* relataram ter sofrido discriminação em pubs, restaurantes ou lojas, 56% na busca de acomodação e 55% na procura de trabalho.³⁷

No que se refere às suas origens, pouco se sabe historicamente sobre o surgimento dos *Travellers* e existem muitos debates acerca do tema. Um exemplo desses debates e estudos acadêmicos é o de Aidan Lonergan (2017) em uma matéria publicada no *The Irish Post*³⁸ sobre um estudo acerca do DNA dos *Irish Travellers*. De acordo com o artigo, por muito tempo se

³⁷ Fonte: <https://www.esri.ie/system/files/media/file-uploads/2017-10/BKMNEXT342.pdf>. Último acesso em 18 jan. 2020.

³⁸ A matéria foi publicada no *The Irish Post* e pode ser encontrada em: <https://www.irishpost.com/news/study-travellers-dna-finally-reveals-origins-irelands-best-known-minority-113429>. Último acesso em 17 jan 2020.

acreditou que esse grupo étnico haveria se separado da população irlandesa sedentária durante o período da Grande Fome entre os anos de 1845 a 1852. Contudo, uma investigação realizada por cientistas do Royal College of Surgeons na Irlanda, University College Dublin, University of Edinburgh e Hebrew University of Jerusalem apontou indícios de que os *Travellers* se separaram da população sedentária irlandesa cerca de 360 anos atrás, durante o século XVII. Através de uma análise de DNA os pesquisadores conseguiram rastrear o início da comunidade *Traveller* entre 8 e 14 gerações atrás. A pesquisa também sugere que podem datar no final de 1500, que é o período da história da Irlanda que a plantação de Ulster se iniciou, e, de acordo com os pesquisadores, nesse período poderia ter surgido uma população nômade de refugiados. A investigação descobriu que as disparidades genéticas entre os *Travellers* e a população sedentária se devem em grande parte ao fato de aqueles terem permanecido geneticamente isoladas por vários séculos. Muitas famílias *Travellers* também contam suas próprias teorias sobre suas origens, ou histórias de famílias de como eles viajavam pelas estradas.

Quanto às suas crenças, de acordo com o *Health Service Executive*³⁹, órgão responsável pela provisão de serviços sociais e de saúde para as pessoas que moram na Irlanda, muitos *Travellers* possuem crenças muito fortes no poder da oração, água benta e ícones religiosos, e muitos usam práticas tradicionais de cura folclórica. Segundo suas tradições religiosas, os *Travellers* são estritamente católicos romanos e seguem suas próprias tradições. A maioria dos membros da comunidade é batizada e casada na igreja católica. Esse grupo costuma seguir seus próprios costumes, segundo os quais os homens viajam e as mulheres cuidam dos filhos. Os *Travellers* também fazem peregrinações religiosas para lugares como Santuário de Knock, Croagh Patrick ou os Caminhos de Santiago.⁴⁰ Na peça *Rings* é possível identificar essa religiosidade nos diálogos entre Norah e seu pai. O pai de Norah recorre à fé como uma forma de curá-la da surdez, conforme mostro a seguir:

PAI: Durante todos esses anos nós levamos ela pra tudo que é lugar. Lugares sagrados, homens santos e mulheres santas, Santuário de Knock, Lourdes. Kate, a mãe dela, queria que ela fosse pra Medjugore, aquele lugar em Portugal. Algumas das famílias *Pavee* do camping ‘tavam indo, as famílias ciganas. Consideramos. (*Ele faz uma pausa.*) Isso é o que os ciganos fazem quando eles têm filhos doentes. (2010, p. 307)⁴¹

³⁹ Fonte: <https://www.hse.ie/eng/services/publications/socialinclusion/interculturalguide/traveller/traveller.pdf> Último acesso em 16 jan. 2020.

⁴⁰ Fonte: <https://spunout.ie/life/article/travelling-community-in-ireland>, Último acesso em 16 jan. 2020.

⁴¹ No texto de partida: “All the way through those years we took her everywhere. Every holy well, every holy man or woman, Knock, Lourdes. Her mother Kate wanted her to go to Medjugore, the place in Portugal. Some of *Pavee* families from the site were going. We thought. (*he pauses*) That’s what *Travellers* do when they have sick children”.

Em *Rings*, também é possível perceber a religiosidade retratada através da caracterização de Norah e gestos da personagem. McDonagh descreve que Norah usa uma cruz em seu pescoço. Quando Norah relata sobre a briga que teve na escola e que sua mãe ficou furiosa, a personagem toca a cruz que está em seu pescoço, conforme cito no exemplo abaixo:

NORAH: Sim, você leva suspensão por briga até mesmo em escolas especiais! Minha mãe ficou furiosa comigo. (*Ela toca a cruz no seu pescoço.*) Fui suspensa e mamãe ficou envergonhada. Minha família é rigorosa. Já era um alvoroço ter a única filha deles indo pra escola e praticando boxe. Eu ainda posso ver o olhar no rosto dela. (2010, p. 310)⁴²

O exemplo acima nos mostra a religiosidade dos *Travellers* ainda que de maneira breve. Norah, ao relatar sobre a reação de sua mãe, imediatamente toca na cruz, o que pode indicar um sentimento de culpa ou um apego a religiosidade.

No que se refere ao casamento, é muito comum os *Travellers* se casarem muito cedo, e o casamento arranjado é algo que acontece com frequência. Em alguns casos, essas uniões são arranjadas pelos pais desde o nascimento. Muitas famílias *Travellers* também são muito rígidas na educação das mulheres. A endogamia é algo que está presente na comunidade *Traveller*. Isso provavelmente se dá porque, de acordo com o *Irish Health*, muitos *Travellers* procuram parceiros(as) que compartilhem do mesmo estilo de vida e que compreendam sua cultura e tradições.⁴³ O casamento é o tema central da peça *Rings* de McDonagh. A dramaturga mostra a história de uma *Traveller* que se recusa a se casar com o homem – também pertencente à sua etnia – devido a um sonho de competir nos jogos olímpicos.

A questão da idade também é algo abordado por McDonagh em *Rings*. Cito como exemplo, o monólogo em que o pai de Norah se preocupa, pois ela, que tem dezessete ou dezoito anos, já está na idade de se casar, conforme cito abaixo:

PAI: Um jovem que ficou surdo depois de um acidente. Outras pessoas diziam que poderia ter sido pior, claro, eu não sabia... (*Ele faz uma pausa e coloca as mãos sobre os ombros dela.*) Nenhuma família iria querer ele como genro. À noite, no trailer, eu iniciei uma conversa com Kate. Norah já ‘tava na idade. O que íamos fazer? Seus irmãos iam se casar em breve. Eu ficaria feliz em ter ela conosco pro resto de sua vida, mas com certeza, isso não seria certo também. (2010, p. 313)⁴⁴

⁴² No texto de partida: “Yes, even in special schools, they suspend you for fighting! My mother was raging with me. (She touches the cross on her neck.) Getting suspended, Mam was ashamed. My family are strict. It was a big deal to have their only girl go away to school and boxing, I can still see the look on her face.”

⁴³ Fonte: <http://www.irishhealth.com/article.html?id=1079>. Último acesso em 18 jan. 2020.

⁴⁴ No texto de partida: “A young fella going deaf after an accident. Other people were saying it could have been worse, but sure, didn’t I know,, (He pauses and puts his two hand on her shoulders.) No family would want him for a son-in-law. At night in the trailer I started talking to Kate. Norah was at that age. What we were going to do? Her brothers were all going to be married soon. I’d be happy to have her stay with us for the rest of her life, but sure, that wouldn’t be right either.”

No exemplo acima, é possível perceber a tradição cultural *Traveller* sobre os casamentos arranjados, e a situação da mulher *Traveller* sobre sua obrigação em constituir uma família. O pai demonstra preocupação com a idade de Norah e com o fato filha ainda não ter se casado. Para o pai, não seria certo que a filha continuasse morando na casa com eles e opta por arranjar um casamento com um jovem que ficou surdo depois de um acidente.

Jane Leslie Helleiner (2000) menciona que a razão mais comum para justificar os casamentos arranjados está relacionada ao fato de as famílias *Travellers* quererem evitar o casamento de meninas *Travellers* com os “não-*Travellers*”, que não fazem parte da comunidade. Nas palavras de Helleiner (2000, p. 181, tradução nossa):

A razão mais comum usada pelos *Travellers* para justificar casamentos arranjados foi evitar casamentos com não-*Travellers*. Disseram-me que esses casamentos eram extremamente arriscados porque não havia como saber se seu parceiro seria adequado até que fosse tarde demais.⁴⁵

Helleiner menciona ainda que muitos *Travellers* preferem se casar com parentes próximos ao invés de se casar com estranhos.

Tendo em vista que na peça *Rings* aparecem algumas palavras que foram escritas pela língua falada dos *Travellers* denominada língua Shelta, também conhecida como *Cant* ou *Gammon*, no próximo tópico faço um aprofundamento sobre a língua.

1.2.1 A língua Shelta

A língua Shelta, conforme anteriormente citado, também conhecida como *Cant* ou *Gammon*, é a língua falada pelo povo irlandês que pertence à comunidade dos *Pavees* ou *Irish Traveller*. Essa língua vem do gaélico e sofre influência do inglês. Segundo a organização voluntária de desenvolvimento comunitário que trabalha em parceria com *Travellers* e pessoas sedentárias, a língua é chamada de vários nomes que variam de acordo com a família a que o *Traveller* pertence.⁴⁶ A língua Shelta é também conhecida pelos nomes de *Sheldru*, *Shelru*, *Bog Latin*, *Minkyers’Tari*, *Minklers’Tari*, *Gammonch*, *Gammin*, *Tikers’Cant*, *Bawconi Jib*, *Hinditemeskri Jib*, *The Cant*, *Irish Traveller Cant*, *Cair*. Segundo Hildo Couto (2002), esse

⁴⁵ No texto de partida: “The most common reason offered by Travellers for arranged marriages was the avoidance of marriages with non-Travellers. Such marriages, I was told, were extremely risky because there was no way of knowing whether your partner would be suitable until it was too late.”

⁴⁶ Fonte: <http://www.travellerheritage.ie/traveller-heritage-culture/language-cant-gammon-shelta/> Último acesso em 24 jan 2020.

idioma surgiu na Irlanda, porém, devido às migrações, atualmente é falada também nos Estados Unidos, Austrália, Grã-Bretanha, África do Sul, Nova Zelândia, Canadá e no Caribe.

Segundo Couto, a língua Shelta, termo mais usado pelos linguistas, antigamente apresentava uma escala originalmente da língua gaélica e uma segunda variação influenciada pela língua inglesa, todavia, atualmente só existe a variação do inglês. Para Maria Rieder (2015), a combinação da língua Shelta com a gramática irlandesa e com o inglês permite que os *Travellers* tenham conversas privadas em situações em que a sociedade sedentária esteja presente, como em situações de negócios ou comerciais. A preservação da língua Shelta também contribui para que os *Travellers* protejam sua identidade em relação à sociedade sedentária.

Anthony Grant (1994) menciona que o número exato de falantes da língua Shelta é desconhecido e que não se sabe quantas pessoas conhecem uma ou mais variedades do Shelta. Esse número pode estar entre 10 e 1.000 pessoas residentes na Irlanda, Irlanda do Norte, Grã-Bretanha e outros ainda espalhados através nas migrações como nos Estados Unidos, Austrália, Canadá e África do Sul. Nas palavras de Grant: “Nossa incerteza quanto às estimativas do número de falantes da língua destaca o fato principal sobre a função de Shelta: é uma língua secreta que não deve ser revelada aos *buffers* (não-*Travellers*) e cuja existência é uma questão de sigilo”⁴⁷ (1994, p. 123, tradução nossa). A língua era desconhecida pela academia até ser descoberta em 1876 pelo escritor americano Charles Godfrey Leland. A partir disso, destaco algumas especificidades da língua Shelta relatadas por Grant em seu artigo “Shelta: the secret language of Irish Travellers viewed as a mixed language”.

No que se refere à sua estrutura e léxico, a língua pode ser caracterizada por um léxico irlandês dentro de uma estrutura gramatical inglesa. Um grande número de morfemas derivam do gaélico e todos seus os prefixos e grande parte dos sufixos estruturais derivam da língua inglesa. Assim, a maioria das palavras funcionais derivam do inglês, enquanto suas palavras léxicas (conteúdo) vêm do irlandês ou de desenvolvimentos internos da língua Shelta. A língua é incompreensível para falantes do irlandês gaélico, não possui palavras semelhantes e apenas quem conhece as palavras do Shelta são aqueles que podem entender este idioma. Ainda, o

⁴⁷ No texto de partida: “Our uncertainty about estimates of the number of speakers of the language highlights the key fact about the function of Shelta: it is a secret language which is not meant to be revealed to the Buffers (non-travellers), and whose very existence is a matter for secrecy.”

Shelta tem como seus componentes principais: a estrutura do inglês, especialmente do *Hiberno English*,⁴⁸ e as formas lexicais não inglesas que vieram do gaélico.

Em relação ao contexto geográfico e social da língua, as palavras de conteúdo são incompreensíveis para os falantes de língua inglesa e são de difícil entendimento para falantes do escocês gaélico e do irlandês gaélico. Grant menciona que devido ao pouco conhecimento da existência do Shelta, a língua não é estigmatizada embora os falantes o sejam.

Os falantes de Shelta aprendem a língua juntamente com o inglês desde muito cedo. Grant (1994) menciona que questões sobre primeira ou segunda língua não são essencialmente relevantes entre os falantes da língua. Em razão de motivos econômicos, todos que falam a língua são bilíngues e com competência no irlandês-gaélico (ou no escocês gaélico dependendo da região que o falante vive), ou no inglês como segunda língua, nunca se restringindo apenas ao Shelta. Nas palavras de Grant: “O Shelta foi adquirido como uma língua do lar, sigilo e intimidade, e como um marcador de identidade étnica, mas nunca foi adotado como a língua da comunidade monoglota” (1994, p.141, tradução nossa).⁴⁹

O Shelta moderno é, portanto, o que o Grant define como uma “língua mista” de acordo com sua natureza, léxico e distribuição dos componentes inglês, irlandês e outras fontes. É uma língua da qual elementos linguísticos foram removidos e que passou por uma reformulação em sua gramática, do inglês para o irlandês, e do irlandês para outras línguas não identificadas.

Em *Rings*, a língua Shelta é mencionada em um dos monólogos de Norah quando a personagem relata que na escola a sua professora mencionou que havia lido sobre Shelta, conforme cito abaixo:

NORAH: Nós nunca podíamos nos comunicar. A professora chamou isso de mundo exterior, mas eu sabia que ela se referia ao mundo dos que eram de fora. Esse era o mundo dela, não o meu. Ela dizia que tinha lido um pouco sobre a língua Shelta, mas que não ‘tava convencida de que seria útil pra nós. (2010, p. 309)⁵⁰

No exemplo acima é possível perceber uma discriminação por parte da professora de Norah em relação à língua Shelta. Na peça, também é possível encontrar palavras da língua

⁴⁸ Também chamado de *Irish English* ou Inglês Irlandês, forma variada da língua inglesa falada na Irlanda. Para mais detalhes ver: <https://www.thoughtco.com/irish-english-language-variety-1691084>. Último acesso em 30 jan 2020.

⁴⁹ No texto de partida: “Shelta was acquired as a language of home, secrecy and intimacy, and as the marker of ethnic identity, but it has never been adopted as the language of monoglot community.”

⁵⁰ No texto de partida: “We’d never be able to communicate. The teacher called it the outside world but I knew she meant the Buffer world. That was her world not mine. She was saying that she’d read a little bit about Cant Pavee language, but she wasn’t convinced it would be any use to us.”

Shelta, que serão abordadas mais detalhadamente nos comentários da tradução no capítulo 3 deste trabalho. Cito como exemplo a palavra *buffer*, presente na peça de McDonagh. O termo é usado pelos *Travellers* para se referirem à população sedentária irlandesa ou a todos aqueles que não fazem parte da comunidade *Travellers*, ou seja, os “não-*Travellers*”.

A partir da minha explanação acerca dessa minoria étnica irlandesa presente na peça, no próximo tópico discuto *Rings* de uma forma mais detalhada e abordo questões de produção, como: elenco, direção, local e condições que a peça foi encenada, sistema de legenda oculta presente na encenação e história da peça.

1.3 RINGS DE ROSALEEN MCDONAGH

Rings foi apresentada pela primeira vez no dia 31 de março de 2010, em Dublin, Irlanda, no Projects Arts Centre, como parte da *Turning Point*, oportunidade para artistas com deficiência escreverem peças curtas para uma apresentação. O projeto durou três meses de desenvolvimento e apoio dramaturgico até a data de sua apresentação. A performance contou a presença de Jean Kennedy Smith, ex-embaixadora dos Estados Unidos na Irlanda. A peça foi produzida pela *Fishamble: The new play company* e pela *Arts and Disability Ireland*, em associação com a *VSA Arts* de Washington D.C. A segunda apresentação de *Rings*, aconteceu em 7 junho de 2010, e fez parte do festival internacional de VSA, em Washington D.C.

A peça foi apresentada em formato de *staged reading*, uma leitura encenada. De acordo com o *Theatre Language Studio*⁵¹, é uma forma simplificada do teatro que explora a peça sem ser uma produção completamente acabada, e a ênfase é em ouvir. Na leitura encenada, os atores lêem os roteiros e podem se sentar ou fazer pequenos movimentos no palco. A leitura encenada tem como intuito mostrar o potencial de uma peça. Esse formato é diferente de uma *table read* (leitura de mesa) que é privada e não ensaiada. De acordo com o dramaturgo Sam Graber (2013), o principal objetivo da leitura encenada é que o público informe os aspectos negativos e positivos do roteiro. A leitura encenada também ajuda o diretor ou companhia teatral a determinar se o roteiro merece uma produção completa ou maior.⁵² Segundo o *Valler Center Stage*⁵³, esse estilo de encenação permite que o público experimente histórias por um

⁵¹ Informações disponíveis em: <https://www.tlsfrankfurt.com/spring-readings-staged-reading> Último acesso em 11 nov. 2020.

⁵² Informações disponíveis em: <https://samgraber.com/2013/04/30/staged-reading-dos-and-donts/> Último acesso em 12 ago. 2020.

⁵³ Disponível em: <http://valleycenterstage.org/staged-reading-faq/> Último acesso em 12 ago. 2020.

custo menor para o teatro. Essas informações demonstram possíveis opções para que minha tradução de *Rings* seja encenada para o público brasileiro.

Em sua primeira apresentação no Project Arts Centre, *Rings* teve como elenco a atriz Mary Murray, interpretando a personagem Norah, e Michael Collins, no papel do pai da personagem principal. *Rings* foi dirigida por Jim Culleton e produzida por Orla Flanagan. Na primeira apresentação de *Rings*, a personagem principal se comunicou através da Língua Irlandesa de Sinais e foi necessária a presença da intérprete de *Irish Sign Language - ISL* (Língua Irlandesa de Sinais) Caroline O’Leary. A peça utilizou o sistema de legenda oculta pela estenotipista Ruth McCreery. Não foram encontrados registros de imagens da primeira apresentação de *Rings*.

Na sua segunda apresentação, realizada no Lansburgh Theatre, o personagem do pai foi interpretado por Jason Lott, e Norah foi interpretada por Alexandria Wailes, atriz americana surda conhecida por seu trabalho no Deaf West Theatre, nos Estados Unidos. Na figura 1 abaixo, mostro a atriz Alexandria Wailes atuando como Norah, no festival internacional de VSA, através da língua de sinais. Na peça, Norah sinaliza o tempo todo e a língua de sinais é a sua única forma de comunicação:

Figura 1- Alexandria Wailes como “Norah” no festival internacional de VSA.



Foto: Bathsbeba Fournier. Fonte: <http://adiarts.ie/>

A figura acima mostra a atriz apresentando os monólogos da personagem Norah através da Língua Americana de Sinais. Conforme é possível observar, a atriz da leitura encenada não utiliza os figurinos descritos na peça (vestido de noiva, cruz no pescoço e botas de boxe.) Em *Rings*, a peça ocorre o tempo todo em monólogos que se intercalam e a atriz e o ator direcionam os monólogos para o público. A peça utilizou o sistema de legendagem que é semelhante às legendas de filmes e televisão. A legendagem torna o espetáculo acessível e oferece aos surdos e deficientes auditivos acesso a apresentações e exposições ao vivo.

Na peça, a legenda converte os monólogos de Norah (língua de sinais) e do pai (inglês) em texto. As legendas também incluíram o nome do personagem que estava falando ou sinalizando, descrições de efeitos sonoros e avisos de segurança. Na figura abaixo mostro uma imagem de um trecho do monólogo de Norah convertido em legenda:

Figura 2 - Legendas no Lansburgh Theatre, Washington D.C.

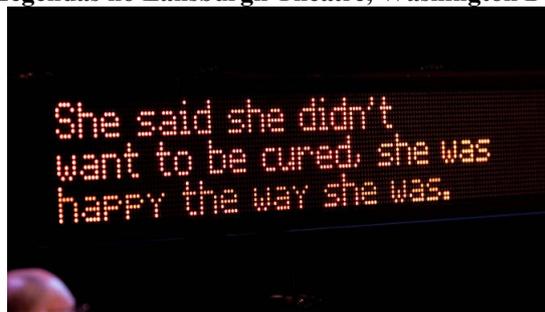


Foto: Bathsbeba Fournier. Fonte: <http://adiarts.ie/>

Segundo o site da *Arts and Disability Ireland*⁵⁴, as legendas utilizadas foram consideradas benéficas tanto para os surdos, como também para estudantes estrangeiros e alunos que estão estudando a peça ou aprendendo falar em inglês. As legendas foram posicionadas no centro do palco, os atores direcionados ao público e os dramaturgos e diretores nas laterais do palco, conforme mostro na figura 3 abaixo:

⁵⁴ Disponível em: <http://adiarts.ie/artists/commissioning/turning-point/> Último acesso em 25 dez. 2020.

Figura 3 - Jason Watt e Alexandria Wailes no Lansburgh Theatre.



Foto: Bathsheba Fournier. Fonte: <http://adiarts.ie/>

Em uma possível concretização cênica da minha tradução de *Rings* para o público brasileiro, é necessário que a peça seja acessível ao público surdo e deve ter a presença de um intérprete de Língua Brasileira de Sinais, que deverá ficar acima do palco, em um espaço com luz própria, conforme discutirei no próximo capítulo. Entendo que talvez, por questões de infraestrutura, não seja possível usar o sistema de legenda oculta, com uma tela localizada próxima ao teto das salas ou abaixo dos palcos, mas a presença de um intérprete de Língua Brasileira de Sinais é fundamental para a concretização da peça, seja uma produção completa, seja uma leitura encenada.

O sistema de legenda oculta presente na leitura dramática me remete à tradução teatral em forma de legendagem, campo relativamente novo na área de tradução teatral que é discutido por Ruth Bohunovsky (2019). Nesta modalidade de tradução, o texto teatral traduzido não é para ser falado, mas para ser lido durante a apresentação cênica. Ocorre quando as apresentações de peças estrangeiras são encenadas em um país que possui uma língua diversa. De acordo com Bohunovsky, essa modalidade de tradução requer estratégias diferentes. O espectador pode não dar conta das leituras das legendas ao mesmo tempo que acontece a concretização cênica, seja pela quantidade de texto, seja pela dificuldade de compreensão. É necessário que a tradutora decida quantos caracteres podem ser transmitidos e em que momento. Além disso, é necessário que além da quantidade de caracteres, a tradutora apresente em cada unidade da legenda, apenas uma ideia.

Embora a tradução teatral em forma de legendagem seja destinada aos espetáculos estrangeiros encenados no país, é válido pensar nas estratégias tradutórias para esse tipo de tradução que é feita para ser lida durante a apresentação. Em uma concretização cênica da minha tradução de *Rings* que utilize o sistema de legendagem, a tradução da peça poderá sofrer

alterações que vão depender das circunstâncias que a peça será encenada. Se a peça utilizar o sistema de legendagem, os acontecimentos de palco irão ocorrer simultaneamente com a leitura do público espectador e adaptações na tradução devem ser feitas para que não seja um espetáculo exaustivo para os espectadores, principalmente por *Rings* ser uma peça repleta de monólogos. Bohunovsky cita Menke (2014) ao mencionar que nesse tipo de tradução existem duas grandes diferenças em comparação com a legenda de filmes: a) os textos teatrais precisam ser visualizados ao vivo; e b) geralmente os textos teatrais possuem um grau de dificuldade mais elevado. Uma das estratégias utilizadas nesse tipo de tradução é a opção de termos mais curtos para frases longas ou economizar na quantidade de caracteres. Essas possíveis adaptações nas legendas podem ser produzidas nos ensaios ou após a montagem cênica. As adaptações da minha tradução para o sistema de legenda só poderiam ser feitas caso a infraestrutura do teatro permitisse a opção de legendas. Para fins deste trabalho, a minha tradução de *Rings* foi feita para leitura e podendo ser usada no futuro para uma possível concretização cênica. Cito o sistema de legendagem como mais uma possibilidade de adaptações futuras da minha tradução.

Após as discussões sobre encenação e forma como a peça é apresentada em palco, destaco brevemente a história da peça e o cenário proposto por McDonagh. De acordo com as rubricas de *Rings*, o cenário contém: um ringue de boxe improvisado, alguns equipamentos de ginástica, dois ou três sacos de pancadas, ganchos pendurados na parede com agasalhos esportivos em cima, um espelho com lâmpadas ao redor da borda, bolsas de maquiagem, roupão de seda para boxe, uma imagem do sagrado coração de Jesus, um par de luvas de boxe vermelhas e um par de halteres.

Rings tem como personagens dois integrantes da comunidade dos *Irish Travellers* e é encenada através de monólogos alternados entre os dois personagens. A peça se ambienta na Irlanda, no tempo presente⁵⁵, e conta a história de Norah, uma menina *Traveller* de dezessete ou dezoito anos, que devido a uma meningite contraída na infância, fica surda. Com o tempo, Norah adquire uma devoção pelas lutas de boxe. Ela se recusa a se casar com o homem escolhido para ela, pois sonha em competir nos jogos Olímpicos. A personagem ama o boxe, mas para uma menina pertencente à comunidade dos *Travellers* isso é inaceitável.

O segundo personagem é o pai de Norah e seu nome é desconhecido para o público. O pai, além de se recusar a aprender a língua de sinais, tem dificuldades para aceitar que sua única

⁵⁵ Neste trabalho entendo por “tempo presente” que a ficção não tem compromisso com o que classifico como realidade. Contudo, entendo que esteja subentendido nas minhas referências geográfico-temporais.

filha seja praticante de boxe. Um dos principais conflitos da peça, causador do mal-estar na relação familiar entre pai e filha mostrado na peça se refere à deficiência auditiva de Norah. O pai comenta frequentemente em seus monólogos sobre as dificuldades para se comunicar com sua filha e isso permite que tanto leitores quanto espectadores possam compreender as duas perspectivas da história.

A personagem Norah traz várias questões que devem ser debatidas. Norah é marginalizada pelo fato de sua etnia *Traveller*, por conta da sua surdez, pela sua habilidade em um esporte que não é considerado para mulheres pelos próprios membros de sua etnia, e pelo seu sexo feminino, ou seja, o “ser” mulher na comunidade *Traveller*. Além de todas essas questões mencionadas, *Rings* também explora a semiótica da língua de sinais. Todas essas considerações são importantes ao pensar no estilo de linguagem utilizados na tradução de *Rings*, e, principalmente, para a concretização cênica. Norah, ao ir contra as tradições culturais de sua comunidade, se apresenta com uma personalidade forte. Optei por um uso de linguagem coloquial, mas que, ao mesmo tempo, demonstrasse indignação e insatisfação com sua situação. O pai também faz uso de uma linguagem coloquial, conforme discutirei no capítulo 3.

A partir das informações sobre *Rings*, na próxima seção apresento brevemente a *Fishamble* e a *Arts & Disability Ireland*, que idealizaram a *Turning Point*, evento para qual a peça *Rings* foi escrita.

1.3.1 *Fishamble* e *Arts & Disability Ireland*

A Fishamble: The New Play Company é uma companhia de teatro irlandesa, com sede em Dublin, internacionalmente premiada e ganhadora do Oliver Award. A *Fishamble* dedica-se à produção, descoberta e desenvolvimento de novos trabalhos de teatro.⁵⁶ Em 2018, a companhia teatral completou 30 anos de novas peças, novas produções e programa de desenvolvimento. Até a presente data, a companhia produziu 55 peças. Todos os anos, a *Fishamble* apoia 60% dos escritores de todas as novas peças produzidas na ilha da Irlanda. A companhia é financiada pela *Arts Council*, *Dublin City Council* e *Culture Ireland*. A *Fishamble* faz suas turnês não apenas na Irlanda, mas também na Inglaterra, Escócia, País de Gales, França,

⁵⁶ Fonte: <https://www.fishamble.com/about.html>. Último acesso em 10 ago. 2020.

Alemanha, Islândia, Croácia, Bélgica, República Tcheca, Suíça, Bulgária, Romênia, Sérvia, Turquia, Finlândia, Estados Unidos, Canadá e Austrália.⁵⁷

A *Arts & Disability Ireland (ADI)*, localizada em Dublin, Irlanda, defende a criatividade de artistas com deficiência e promove experiências inclusivas. A ADI tem como objetivo trabalhar com todas as formas de arte tais como: arquitetura, circo, dança, cinema, literatura, música, ópera, artes de rua e espetáculo, teatro, artes tradicionais e artes visuais. A ADI também contribui com locais de artes, galerias, escritórios de artes das autoridades locais, organizações artísticas e instituições culturais nacionais que buscam incluir e envolver pessoas com deficiência nas artes em todos os níveis.

Assim, a *Fishamble* e a *Arts & Disability Ireland* em associação com *VSA Arts* (Washington, D.C.) realizaram a *Turning Point*, evento em que escritores irlandeses com deficiência foram convidados a enviar pequenas peças de teatro para a *Fishamble* no ano de 2010.⁵⁸ A *Turning Point* proporcionou uma oportunidade para escritores com deficiência desenvolverem peças curtas. *Rings* recebeu uma leitura dramática como parte da *Turning Point*, juntamente com mais três peças, a saber, *Ellipsis*, de John Austin Connolly, *How Very Normal*, de Steve Daunt, *Should've Gone to Lourdes*, de Stephen Kennedy.

Neste capítulo, apresentei a dramaturga irlandesa Rosaleen McDonagh, que apesar de ser influente no teatro irlandês contemporâneo, ainda é desconhecida por muitos no Brasil, assim como os *Irish Travellers*. O capítulo mostrou o contexto que a peça *Rings* está inserida e sua proposta de acessibilidade e inclusão. Essas informações são relevantes para que o leitor possa entender o contexto que envolve a peça traduzida, as motivações de McDonagh para escrever *Rings*, a estrutura social dos *Travellers* e sua representação em *Rings*.

O próximo capítulo propõe uma discussão sobre as teorias que embasam esta dissertação e que envolve o teatro em língua de sinais, a Língua Brasileira de Sinais na esfera artística, os Estudos da Tradução e a tradução teatral.

⁵⁷ Informações retiradas no site *Irish Theatre Institute*. Disponível em: <http://www.irishtheatre.ie/company-page.aspx?companyid=30006> Último acesso em 30 jan. 2020.

⁵⁸ Informações disponíveis no site da *Fishamble: The new play company*. Disponível em: <https://www.fishamble.com/turning-point.html>. Último acesso em 30 jan. 2020.

2 TRADUÇÃO E O TEATRO EM LIBRAS: ASPECTOS TEÓRICOS

Neste capítulo apresento os conceitos guias para o resultado da minha tradução. Na seção 2.1, intitulada como “O teatro em língua de sinais”, apresento como funciona o teatro para surdos, a Libras na esfera artística do Brasil e a importância do papel do intérprete com base em concepções desenvolvidas por H-Dirksen L. Bauman e Joseph J. Murray (2017), Siobhán Rocks (2011), Natália Schleder Rigo (2018), Celina Nair Xavier Neta e Angêla Russo (2019), e Stephanie Lim (2019).

Na seção 2.2, intitulada como “A teoria da tradução”, exploro conceitos e noções da teoria da tradução, tradução teatral, estratégias tradutórias de domesticação e estrangeirização, e procedimentos técnicos da tradução através de concepções desenvolvidas principalmente por Paulo Henrique Britto (2012), Lawrence Venuti (1995/2020), Heloísa Gonçalves Barbosa (2020), Susan Bassnett (2003), e Phyllis Zatlin (2005).

2.1 O TEATRO EM LÍNGUA DE SINAIS

Ao falar-se em uma peça teatral bilíngue, há quem visualize uma encenação apenas com duas línguas que se expressam exclusivamente por formas de linguagens verbais. *Rings* é uma peça bilíngue que foi escrita para ser encenada na Língua Irlandesa de Sinais (personagem de Norah) e na língua inglesa (personagem do pai). A língua de sinais possui uma estrutura gramatical própria e, portanto, é uma língua. Na Irlanda, a Língua Irlandesa de Sinais é utilizada por surdos e por outras pessoas que se comunicam através dela, tais como familiares, colegas de trabalho e amigos de pessoas surdas.

Stephanie Lim (2019), em seu artigo intitulado “At the intersection of Deaf and Asian American performativity in Los Angeles: Deaf West Theatre’s and East West Player’s adaptation of Pippin”, faz um relato do Deaf West Theatre, teatro conhecido por encenar produções com atores surdos e atores ouvintes juntos no palco. Assim como o East West Players, o Deaf West Theatre busca tornar a experiência teatral acessível. Segundo Lim, o East West Players e o Deaf West Theatre buscam desafiar normas e levantam questões sobre identidades socialmente construídas e performativas. Ela menciona que essas duas companhias trazem uma nova vida ao teatro.

No teatro em língua de sinais, o texto é passado através de gestos. O discurso verbal e a música não acontecem no palco. Lim menciona que o mais significativo para a intersecção

das identidades surdas é a noção de silêncio, que muitas vezes é negativamente associada a cultura surda. Lim cita a linguista Evelyn McClare ao lembrar que no silêncio existe uma comunicação e que “[e]nquanto as falas e as músicas verbais podem parar no palco, a língua de sinais pode continuar como um ato de discurso físico para o elenco que é exatamente o que acontece durante momentos cruciais nas produções de *Big River* e *Pippin* do Deaf West Theatre” (2003, p. 49, tradução nossa).⁵⁹ Logo, mesmo que no momento da cena não aconteça algo auditivo, na língua de sinais os diálogos podem continuar acontecendo. É exatamente o que ocorre nos monólogos de Norah. Enquanto nos monólogos do pai ocorrem falas verbais, nos monólogos de Norah não há música ou falas verbais e o discurso acontece mesmo que não ocorra algo auditivo.

De acordo com Lim: “O silêncio, portanto, contém ação e não é ‘silêncio’ no sentido tradicional, e deve ser entendido como um ato poderoso e central por si só” (2019, p. 43, tradução nossa).⁶⁰ O silêncio discutido por Lim é um tipo de comunicação linguística e não se refere a um efeito sonoro que não está presente no teatro. A construção de um texto em língua de sinais envolve figuras de linguagem em texto falado e uma adaptação do texto verbal em gestos, ao mesmo tempo que se contextualiza as emoções. O teatro em língua de sinais explora outras formas de expressão e outros sentidos. A língua de sinais nos espetáculos teatrais também é uma ferramenta para inclusão e sociabilização dos artistas surdos.

No artigo “Deaf Studies in the 21st Century: “Deaf-Gain” and the Future of Human Diversity”, H-Dirksen L. Bauman e Joseph J. Murray (2017) apontam que o principal valor extrínseco da língua de sinais e dos surdos é a redefinição da língua que surgiu como resultado dos estudos sobre a língua de sinais, pois anteriormente havia um pensamento de que língua só poderia assumir a forma de fala. A língua de sinais, além de ter revolucionado o estudo da linguagem, também tem importância na literatura. Bauman e Murray defendem que, da mesma forma que ocorre na linguagem cinematográfica, a língua de sinais amplia as tradições visuais e performáticas do teatro. Nas palavras de Bauman e Murray (2017, p. 246, tradução nossa):

a história do teatro revela um desejo humano duradouro de espetáculo visual não-verbal. A história da mímica e do teatro *tableau*, e as explorações no teatro visual experimental por diretores e escritores como Antonin Artaud e Robert Wilson, indicam que o teatro anseia por chamar atenção especial para as modalidades espaciais e cinéticas. Golden (2009) sugere que o teatro para surdos/língua de sinais e a prática

⁵⁹ No texto de partida: “For instance, while verbal speech and music may halt onstage, sign language can continue as a physical speech act for the cast which is exactly what happens during pivotal moments in Deaf West Theatre’s productions of *Big River* and *Pippin*.”

⁶⁰ No texto de partida: “Silence thus contains action and is not ‘silence’ in the traditional sense, but rather should be understood as a powerful and central act in and of itself.”

do teatro visual se envolvam em uma troca para o benefício mútuo de cada prática. Claramente, a natureza altamente visual do teatro para surdos, sugere Golden, pode melhorar o gênero do teatro visual.⁶¹

O exemplo acima demonstra o quão importante é o teatro em língua de sinais. Além de valorizar a cultura surda, o teatro em língua de sinais possibilita uma nova forma de ver o mundo. Em *Rings*, enquanto Norah utiliza única e exclusivamente a Língua Irlandesa de Sinais, o pai apresenta seus monólogos em língua inglesa, sem sinalizar. A peça apresenta conflitos familiares decorrentes da falta de comunicação entre Norah e o pai que se nega a aprender a língua de sinais. Além de trazer uma peça com a língua de sinais, McDonagh também traz o tema surdez dentro da peça. Em seus monólogos, o pai comenta que foi em diversos lugares na tentativa de curar a surdez da filha. Posteriormente, nos monólogos de Norah, o discurso muda e a personagem relata que se sentia feliz como era:

NORAH: Isso foi o que aconteceu comigo. Todas aquelas visitas ao médico, ao hospital, sem saber o que as pessoas ‘tavam me dizendo. Quando eu tinha onze anos, já não conseguia ouvir mais nada. De certa forma, eu era feliz. Na outra escola normal, eles pensavam que eu era só uma cigana ignorante sentada no fundo da sala sem saber o que ‘tava acontecendo. (2010, p. 306)⁶²

A partir do exemplo acima, é possível perceber que não há nada de errado com Norah, porém, além do pai não aceitar diagnóstico da filha, a personagem também conta que se sentia excluída na escola em razão da sua etnia. Em outro momento, Norah desabafa ao mencionar que devido ao fato dela ser surda, as pessoas esperavam que ela fosse melhor nas atividades domésticas:

NORAH: Eu ‘tava cansada de ficar presa na escola e de ficar no trailer lavando e limpando o tempo todo. A gente também se cansa disso, sabe? Ainda que seja trabalho de menina, eles acham que quando você é surda, você pode fazer melhor, você é mais talentosa nessa área. (2010, p. 311)⁶³

⁶¹ No texto de partida: “Similarly, the history of theater reveals an enduring human desire for nonverbal, visual spectacle. The history of mime and theatrical tableau, and explorations in experimental visual theater by directors and writers like Antonin Artaud and Robert Wilson, indicate that theater yearns to draw particular attention to the spatial and kinetic modalities. Golden (2009) suggests that Deaf/sign language theater and the practice of visual theater engage in an exchange to the mutual benefit of each practice. Clearly, the highly visual nature of Deaf theater, Golden suggests, may enhance the genre of visual theater”.

⁶² No texto de partida: “This is what happened to me. All those visits to the doctor, to the hospital, not knowing what people were saying to me. By the time I was eleven I could hear nothing. In some ways I was glad. In the other normal school they just thought I was a thick knacker sitting in the back of the classroom not knowing what was going on.”

⁶³ No texto de partida: “he was next to me in age. I promised him I wouldn’t be messing, I was just sick of being stuck in the school and then stuck in the trailer, washing and cleaning all the time. You get sick of that too, even though that’s girl’s work, they think when you’re deaf you can do it better, you’re more gifted in that area.”

As questões apresentadas por McDonagh ajudam os de fora a entender as perspectivas da comunidade surda. Em *Rings*, a língua de sinais não aparece apenas como uma tradução feita por um intérprete, mas como uma língua fundamental ao lado da língua inglesa. Bauman e Murray defendem que a sociedade precisa ser mais consciente das nuances da comunicação, mais envolvida no contato visual e nas relações tácteis, mais fluente em uma linguagem rica e mais consciente em ser membro de uma comunidade próxima. Através da língua de sinais, é possível adquirir uma precisão das imagens mentais nos diálogos. Ao pensar em uma concretização cênica de *Rings* no contexto brasileiro, entendo que os monólogos da personagem principal devam ser realizados na Língua Brasileira de Sinais, segunda língua oficial do Brasil. Com base nisso, na seção seguinte, proponho uma breve explanação sobre a Libras⁶⁴ na esfera artística.

2.1.1 A Libras na esfera artística

Rings é uma peça bilíngue que aqui foi traduzida como *Luvanéis*. Como minha tradução de *Rings* foi feita com a intenção de uma futura concretização cênica, apresento uma breve discussão sobre a língua de sinais em seu contexto artístico teatral.

Idealmente, a montagem teatral de *Rings* no contexto brasileiro deve ser pensada de forma bilíngue, ou seja, deve acontecer em Libras e em português. Libras para a personagem Norah, que aparecerá sinalizando e contracenando no palco, e português brasileiro nos monólogos do personagem do pai. Paralelamente, a peça deverá ter a presença de um intérprete de Libras, tanto para os pares linguísticos português-libras quanto libras-português abrangendo o público surdo e ouvinte.

Siobhán Rocks (2011) menciona que os surdos possuem uma identidade cultural e linguística distinta e que o aprendizado dos surdos é através de marcadores visuais. A língua de sinais não é feita apenas com as mãos. Funções como tom, humor e perguntas são transmitidas pela expressão facial simultaneamente à expressão manual. Essas características da língua de sinais são significativas ao pensar em um contexto teatral. Na língua de sinais, as expressões faciais são intrínsecas à língua, pois transmitem as emoções do indivíduo que quer se comunicar dentro de um determinado contexto. Elas nem sempre estão ligadas ao que o indivíduo está sentindo, mas ao que o indivíduo busca expressar. Em uma comunicação não verbal, a exclusão

⁶⁴ Adoto a sigla “Libras” e não “LIBRAS”, pois a escrita correta para “Língua Brasileira de Sinais” é Libras. A própria lei que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais utiliza a forma “Libras”, sem acento. Informações disponíveis em: <https://www.libras.com.br/libras-ou-libras> Último acesso em 30 nov. 2020.

das expressões poderia comprometer a intenção comunicativa, diferentemente de uma língua oral, como o português. Em uma encenação apenas com a língua portuguesa, uma comunicação não verbal poderia ser substituída através de iluminação ou efeitos sonoros. Em uma peça bilíngue que envolve o português e a língua de sinais, as referências extratextuais devem ser pensadas de forma que conecte as duas línguas.

Na encenação de *Rings*, a peça utilizou o sistema de legenda oculta, conforme já exposto no capítulo anterior. Todavia, forneço mais uma opção para uma eventual montagem da peça no Brasil: a inclusão do intérprete de língua de sinais como mais uma opção a possíveis diretores. O sistema de legenda oculta não parece ser comum nos teatros brasileiros, e ainda é válido pensar nas questões orçamentárias para a inclusão dessa tecnologia. Além disso, com a presença de um intérprete, a peça também pode ser encenada em ambientes abertos e espaços públicos.

Rocks menciona que o teatro surdo é um campo relativamente recente, assim como a interpretação da língua de sinais. Ele reflete que é necessário que os intérpretes obtenham acesso ao texto semanas antes da encenação e que estejam presentes nos ensaios. Isso se deve ao fato de que é essencial a compreensão do diálogo da cena por parte do intérprete para que na sua interpretação o público surdo siga a trama, identifique temas e personagens. O intérprete deve estar visível no palco durante toda a encenação e sua interpretação deve corresponder ao que acontece no momento da cena.

No teatro, idealmente, o intérprete deve estar preparado a todo tipo de situação que possa ocorrer, como erros, improvisos e modificações espontâneas. Rocks menciona ainda que, embora a interpretação da língua de sinais no teatro possa parecer um evento mediado pelos intérpretes, ela não pode ser tratada como tal, pois a linguagem teatral e as interações não são as que ocorrem nas situações cotidianas de interpretação. De acordo com Rocks (2011, p. 75, tradução nossa):

O diálogo dramático é uma representação do discurso espontâneo. Não apenas o que os personagens dizem, mas também como eles participam do diálogo - seus padrões de interação, turnos e assim por diante - todos são significantes que fornecem informações para o público. E há uma característica adicional: o diálogo dramático não se destina aos interativos do drama, mas a terceiros - o espectador.⁶⁵

⁶⁵ No texto de partida: “Dramatic dialogue is a representation of spontaneous discourse. Not only what the characters say, but also how they participate in the dialogue – their interactional patterns, turn taking and so forth – all are signifiers providing information for the audience. And there is an additional feature: dramatic dialogue is not meant for the interactants in the drama, but for a third party – the spectator”.

No teatro, o público surdo tem dois focos de visualização: o diálogo sinalizado pelo intérprete e a performance. Rocks reforça que o intérprete deve ter acesso à gravação da performance para que o mesmo possa tomar decisões com bases nas interações de tradução, interpretação e performance. A interpretação precisa estar cronometrada para corresponder à declaração dos atores e também para fornecer tempo para o público testemunhar as atividades que são marcantes no palco. Rocks aponta ainda que o público surdo não vê o palco da mesma forma que um público ouvinte. Cabe ao intérprete analisar a cena em seu contexto e decidir se é o elemento falado ou visual que irá carregar mais significado para o público. Isso nos remete à tradução através de legendagem discutida no capítulo anterior. Na legendagem, o público pode não dar conta de ler as legendas ao mesmo tempo que a encenação ocorre, e a tradutora deverá decidir quantos caracteres deverão ser transmitidos e em que momento (por isso existem limites para o número de caracteres). Nos dois casos, o público deve ter tempo para visualizar o que está acontecendo no palco ao mesmo tempo que visualiza a tradução.

Celina Nair Xavier Neta e Ângela Russo (2019, p. 127) apresentam o seguinte posicionamento sobre a tradução e interpretação em língua de sinais na esfera artística:

Apesar de o trabalho de tradução e interpretação em língua de sinais no contexto artístico-cultural tenha crescido no cenário brasileiro, as formas de atuações podem ser bastante diversas, a depender das propostas dos espetáculos e das iniciativas das próprias companhias teatrais. Os caminhos metodológicos encontrados por tradutores e intérpretes para a realização dos trabalhos também são igualmente diversificados. Há de se considerar que registros sobre essas práticas ainda são tímidos na área, mesmo eles sendo bastante urgentes e fundamentais de serem compartilhados e publicados.

A tradução em línguas de sinais na esfera teatral é um campo relativamente recente, mas que atualmente vem ganhando destaque. Carolina Fomin (2020), em seu artigo “A interpretação para Libras no teatro: do preparo ao posicionamento em cena”, aponta algumas considerações teórico-práticas relacionadas à atividade específica de interpretação para Libras no teatro. De acordo com Fomin, na esfera artística-cultural, os intérpretes atuam não apenas no setor educativo, como também em espetáculos teatrais, contação de histórias, shows de música, espetáculos de dança, entre outros.

Natália Schleder Rigo (2018) aponta que é recomendável que o intérprete comece a preparar seu texto a ser sinalizado assim que possível a partir do texto escrito. Rigo menciona que isso não pode ser funcional, pois o texto pode sofrer inúmeras alterações ao ser executado ao vivo. Segundo Rigo, é necessário saber como os atores irão interpretar o texto da peça e como os atores costumam se portar em suas performances como a velocidade de suas falas, o

tom emocional que querem transmitir em seus diálogos, detalhes de cada personagem e como estes se relacionam tanto com os demais personagens quanto com o público-alvo, a iluminação utilizada na cena, entre outros fatores. Os intérpretes precisam estudar e analisar a intenção real do texto, pois os textos teatrais podem conter informações implícitas.

Fomin menciona que no espetáculo teatral que envolve a língua de sinais, lidamos com a tradução interlingual e intermodal, pois a tradução do texto para ser interpretado em cena inclui duas línguas de modalidades diferentes, respectivamente português e Libras, sendo a primeira de modalidade oral-auditiva (Português) e a segunda de modalidade gestual-visual (Libras). Para Fomin (2020, p. 98):

Entendemos, todavia, a atividade do TILS no espetáculo como interpretativa, pois mesmo que o texto de partida da tradução seja um texto escrito em que há possibilidades de ensaios e de se “prever” (em certa medida) o que acontecerá em cena, no momento em que a cena acontece, o que será enunciado, o que será interpretado (no sentido dramático da palavra) pelos atores e recebido pelos interlocutores espectadores (surdos ou ouvintes) depende do momento em que acontece, e o texto de chegada é dado simultânea e visualmente em cena, e está sujeito às improvisações dos atores, interações com o público e imprevisibilidades da simultaneidade da interpretação.

É possível observar que na língua de sinais, assim como na tradução para palco de textos escritos, diversos fatores devem ser considerados além das transferências linguísticas. De acordo com Fomin, a interpretação deve levar em conta a cena como um todo que dialoga e se insere em uma cadeia discursiva. Ao interpretar nos espetáculos teatrais, o intérprete mobiliza não apenas o texto escrito, mas tudo que envolve o teatro.

Fomin cita Nancy Frishberg (1990) ao mencionar que nos espetáculos teatrais a quantidade de intérpretes envolvidos em uma produção de um espetáculo teatral dependerá de algumas variáveis tais como: duração de espetáculo, quantidade de personagens e atores em cena, limites orçamentários, tamanho da casa de espetáculos, ou se a plateia terá como maioria surdos, ouvintes, ou se é uma plateia mista. O intérprete também pode atuar no palco ou nos bastidores. Se o público espectador for composto por surdos e os artistas não sinalizam ou não se comunicam diretamente com o público, o intérprete terá sua função no palco. Caso o elenco seja composto por surdos e o público for ouvinte, os intérpretes atuam na voz. No caso de *Rings*, o elenco é composto por uma personagem surda e um ouvinte e, em uma eventual montagem, a plateia poderá ser mista. Assim sendo, os intérpretes deverão atuar através da sinalização e da vocalização com um elenco é misto e sendo a peça feita para um público misto.

A partir das discussões do teatro para surdos e da língua de sinais na esfera artística, na próxima seção discuto as teorias da tradução que nortearam este trabalho nas decisões e nos problemas encontrados no decorrer do processo tradutório.

2.2 A TEORIA DA TRADUÇÃO

Tendo analisado os conceitos que abrangem o teatro em língua de sinais e a Libras na esfera artística do Brasil, a segunda parte deste capítulo pretende abordar as teorias da tradução que embasam este estudo. Partindo do pressuposto de que minha tradução de *Rings* tem como objetivo a leitura e contribuir para quem, no futuro, queira organizar uma eventual montagem, apresento discussões sobre a tradução teatral para encenação. Em seguida, apresento discussões sobre as teorias da tradução que envolvem as estratégias de estrangeirização e domesticação presentes em minha tradução, e os procedimentos técnicos de tradução que guiaram para nomear as decisões do meu processo tradutório.

2.2.1 A tradução teatral

Conforme mencionado, minha intenção foi traduzir um texto para leitura, mas que também pudesse servir de base para uma eventual montagem. Optei por uma tradução de um texto “pronto” que pudesse também ser usado no palco. Bohunovsky (2019, p. 138) apresenta o seguinte posicionamento sobre a tradução performável:

De um modo geral, podemos definir o escopo desse tipo de tradução como sendo a disponibilização de textos teatrais e a viabilização de futuras encenações em um novo contexto linguístico. Embora a tradução desse tipo possa também ser destinada à publicação e, portanto, sua leitura possa anteceder ou substituir a encenação, ela procurará levar em conta fatores relacionados ao contexto cênico e performático de uma eventual montagem.

Ao optar por uma tradução performável, nesta seção discuto a tradução teatral e os conceitos teóricos que me guiaram para traduzir um texto pensando em uma “língua natural”. Estou ciente de que a discussão sobre a tradução teatral envolve uma grande concatenação de sistemas que compõem o espetáculo. A tradução teatral envolve signos verbais e não verbais, referências extratextuais, iluminação, gestos, sonoridade, entre outros. Contudo, averiguar toda a complexidade que envolve a tradução teatral foge do escopo do meu trabalho, pois aqui o foco está voltado para os aspectos textuais da tradução, o texto dramático que servirá para uma montagem em potencial. Apesar de a tradução ter sido feita visando uma eventual montagem, as falas não foram testadas por atores e atrizes. Não há um espaço físico idealizado,

figurinos ou possíveis efeitos de iluminação. Esta dissertação apresenta uma tradução comentada de um texto teatral e a tradução não foi levada para o palco. O que apresento são, portanto, considerações acerca da tradução teatral que foram levadas em conta no meu processo tradutório ao pensar em uma eventual montagem da minha tradução.

A linguagem teatral pertence ao gênero dramático e tem como a dramaturgia o seu elemento primordial. O texto teatral conta também com a participação de elementos extraverbais. Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 25), em seu livro *Introdução à análise do teatro*, menciona que:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente.

O texto teatral pode estar ligado a concretização cênica. Na tradução teatral muitas questões precisam ser analisadas em relação à materialidade do teatro e o contexto para qual a peça é traduzida. Traduzir para o palco envolve várias questões que devem ser analisadas e um universo rico a ser explorado: lidar com línguas e códigos linguísticos diferentes, diversas culturas e variados públicos com propostas diferentes em cada teatro. A tradução teatral, portanto, está sempre passível de mudanças de registros de linguagem, tom e estilo, dependendo do projeto artístico e do público pretendido. Nesse aspecto, cito David Johnston (2012) sobre o processo da peça traduzida para performance em seu artigo *Created Translation: the translated play in performance*. Johnston fala que a tradução para o teatro está relacionada à prática teatral. O autor liga a tradução com a contingência: a tradução como uma prática escrita e o teatro como uma prática colaborativa que é sobre como colocar contexto em torno das ações. A tradução irá fornecer várias possíveis conclusões sendo passível de transformação à medida que as circunstâncias ao seu redor mudam. Na performance, o ato de conclusão de uma tradução será constantemente substituído pela próxima apresentação. Para Johnston, a tradução fornece uma infinidade de possíveis extensões e conclusões.

No livro *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*, Bassnett (2003) relata que o texto teatral tem especificidades diferentes daquelas observadas na tradução de prosa ou poesia. A leitura do texto teatral é feita de forma diferente, pois a peça deve ser lida como algo que ainda necessita de um complemento e não como um texto pronto. De acordo com Bassnett, existe um problema central na tradução teatral: traduzir o texto como algo puramente literário

ou tentar traduzir como um elemento inserido dentro de outro sistema mais complexo. Quando a tradutora se confronta com o critério da representabilidade, devem ser levadas em consideração as situações extralinguísticas tais como ritmos e pausas no texto escrito feitas posteriormente para ser falado.

Para Sirkku Aaltonen (2000), os textos teatrais, bem como as suas traduções, não seguem necessariamente as mesmas regras que os textos literários. A tradução de textos teatrais pode usar estratégias que não seriam aceitáveis em uma tradução literária contemporânea. Em *Luvanéis* optei pelo uso de uma linguagem falada e com a intenção de ser facilmente pronunciada pelos atores. Optei por utilizar uma linguagem coloquial e também escrevi na forma da linguagem falada do português brasileiro para imprimir naturalidade na fala dos personagens. Além disso, optei pelo uso de marcas de oralidade para causar a impressão de que o que está lendo é a fala real de um personagem e para que os atores não encontrem dificuldades de pronúncia.

Na tradução teatral o texto é integrado a uma situação extralinguística e elementos paralinguísticos que compreendem cenário, sonoridade, ritmo e demais fatores que não podem ser identificados em uma simples leitura do texto isolado. Referências extratextuais poderão interferir nos diálogos, seja na forma como esses diálogos são construídos ou até mesmo interrompendo-os. Nesse tipo de tradução existe uma relação de equivalência entre o texto escrito e a representação teatral. No caso de *Rings*, por se tratar de uma peça em língua de sinais e com público misto (ouvintes e surdos), a peça não apresenta elementos extratextuais como sonoridade.

Segundo Carole-Anne Upton e Terry Hale (2000), a tradutora deve ter em mente que a transferência cultural na tradução teatral requer uma conjunção de vários códigos semióticos, e sua tradução deve funcionar dentro do contexto da performance. A tradutora deverá estabelecer estratégias para lidar com questões intraduzíveis ou intransponíveis, conforme preceitua Upton e Hale (2000, p. 2, tradução nossa):

Como defensor cultural, a tradutora pode se recusar a realocar o texto-fonte por medo de neutralizar sua identidade cultural. Uma tradução de teatro deve, acima de tudo, funcionar dentro do contexto imediato da performance sem anotações ou comentários editoriais, e estratégias alternativas devem ser desenvolvidas para lidar com o aparentemente intraduzível, intransponível ou indizível (em todos os sentidos da palavra).⁶⁶

⁶⁶ No texto de partida: “As cultural advocate, the translator may refuse to relocate the source text for fear of neutralising its cultural identity. A theatre translation has above all to function within the immediate context of performance – without annotation or editorial commentary – and alternative strategies must be developed for dealing with the seemingly untranslatable, unsaleable, or unspeakable (in all senses of the word).”

Seguindo a noção da tradutora como “defensor cultural” de Upton e Hale, optei por não realocar o texto de partida ao adotar uma tradução com um viés estrangeirizante, pois acredito que essa estratégia funciona dentro do contexto da encenação e dentro da proposta da peça. Contudo, as falas dos personagens e alguns termos inseridos na peça adquirem um contexto mais brasileiro.

Joan Sellent Arús (2012), em seu artigo “La importancia de ser fidel”, cita vários outros aspectos nos quais a tradutora de textos teatrais deve focar sua atenção: significado, intenção, registro, tom, pulso rítmico, perfil dos personagens, referências históricas e culturais, textura da linguagem, paradoxos, jogos conceituais e a condição da oralidade. Arús menciona ainda que a tradutora teatral não pode esquecer que o texto é destinado a ser transmitido oralmente e a fase final da tradução não se relaciona mais com o texto de origem, mas como um texto independente em relação ao idioma de destino.

Em minha tradução, os monólogos do Pai são traduzidos para serem transmitidos oralmente. Nesse caso, optei por utilizar um estilo de linguagem que evitassem cacofonias e pela não inserção de palavras difíceis de pronúncia. Os termos da língua shelta que optei por manter no texto de chegada são palavras curtas de forma que dificilmente irão causar obstáculos aos atores. Apesar de Norah sinalizar durante todo o seu espetáculo, seus pensamentos são transmitidos oralmente para o público-ouvinte por meio de intérprete ou legendas. Da mesma forma, busquei um estilo de linguagem que fosse encenável e “fácil”. Evitei o uso de palavras que dificultassem a enunciação da cena e optei pelo uso de uma linguagem coloquial do português brasileiro.

No caso de uma tradução feita com vistas à encenação, idealmente a tradutora lida não apenas com questões linguísticas e culturais relacionadas aos pares linguísticos, mas com a sua oralização por partes dos atores e atrizes. Gunilla Anderman (2001) menciona que existem vários ajustes que podem ser feitos em diferentes níveis linguísticos. Se a peça for escrita originalmente em um determinado dialeto, caberá a tradutora tomar a decisão sobre a existência de um dialeto adequado para a tradução. Anderman diz que outros ajustes a serem levados em conta são as gírias e termos relacionados a afeto ou insulto, e que podem fornecer interpretação inadequada quando traduzidos de forma literal em outro idioma. O tom, a forma como a palavra é enunciada, ou até mesmo o ritmo da linguagem pode causar um estranhamento na cultura de chegada.

Manuela Perteghella (2012) estabelece cinco estratégias de tradução para a transposição de dialetos e gírias:

1. compilação de dialetos: essa estratégia mantém o ambiente e os cenários originais da peça e incorpora uma mistura de dialetos e expressões da língua do texto de chegada;
2. a tradução de pseudo-dialetos: essa opção mantém os nomes e as referências culturais do texto da língua de partida. A tradutora cria um dialeto fictício e inespecífico de algum lugar, e os atores podem usar sotaques regionais na performance. Segundo Perteghella, esse tipo de texto é acessível amplo e busca ocupar uma posição padrão no teatro;
3. a tradução de dialetos paralelos: essa estratégia mantém também os nomes e as referências culturais do texto de partida, porém usa um dialeto específico com conotações semelhantes e ocupa uma posição análoga no sistema linguístico do texto de chegada. Os atores utilizam um sotaque regional. Segundo Perteghella, essa estratégia alcançará o efeito desejado apenas se a tradutora trabalhar em estreita colaboração com os atores e com o diretor;
4. a localização do dialeto: envolve a domesticação e as referências culturais, cenário e nomes dos personagens são frequentemente alterados para a cultura do texto de chegada; e
5. a padronização: elimina o uso do dialeto e substitui pela linguagem padrão. Pode ser útil para edições acadêmicas, mas perde sua força na encenação.

Outro aspecto que deve ser mencionado são as diferenças socioculturais ao se traduzir uma peça para outro contexto linguístico. Costumes e formas de falar podem diferir de uma cultura para outra. Existem diferenças culturais que devem ser investigadas no ato tradutório, como, por exemplo, o uso de ironias ou até mesmo a forma de humor que pode ser compreensível em uma cultura e em outra não e que pode causar uma má interpretação no público que vai receber a peça traduzida. No caso da existência de conceitos que podem ser interpretados de forma errônea ou ser totalmente incompreendidos, Anderman fala que são necessários ajustes para que a tradução de uma peça possa ser realizada com sucesso. De acordo com Anderman (2001, p. 72, tradução nossa):

O público ocupa, assim, uma posição diferente do leitor de um livro que pode decidir onde parar ou refletir e até consultar obras de referência relevantes, se necessário esclarecimento adicional. A extensão em que os ajustes precisam ser feitos para

melhorar o entendimento rápido, no entanto, tende a depender das normas literárias vigentes em uma determinada comunidade linguística em um determinado tempo.⁶⁷

Uma possível maneira de evitar uma má interpretação e melhorar o entendimento rápido para os espectadores são as leituras em voz alta. Para Phyllis Zatlin (2005), uma peça teatral tem que ser traduzida como um todo. A autora menciona que a peça traduzida tem que ser revisada sem o texto de partida em mãos, apenas para ouvir como as palavras soam. As palavras devem ser pronunciadas e testadas em voz alta, com particular atenção ao seu impacto. A tradutora pode optar por testar as falas e ver como elas se encaixam nos personagens, porém, caso o trabalho de tradução seja realizado sozinho, a tradutora precisa entender essas falas em diferentes contextos. Para Zatlin, é necessária uma sensibilidade linguística que se assemelha à tradução de poesia e também manter um ritmo desejado para a performance.

No texto teatral, existem várias possibilidades de leitura que podem levar ao uso de várias estratégias tradutórias. Segundo Aaltonen, o texto e o elemento verbal não são independentes e outros signos não verbais inseridos no sistema teatral podem reforçar, substituir ou até mesmo contradizer o signo verbal, tais como: luzes, figurinos, cenário, maquiagem e música. Esses mesmos elementos podem distrair o público, enfatizar o texto ou até mesmo criar um novo significado para o texto escrito.

A tradução teatral receberá dois destinatários: primeiramente o diretor e atores, e, conseqüentemente, o público. Zatlin menciona que para obter um bom diálogo entre os personagens do texto, os tradutores podem adicionar ou adaptar palavras. Para causar essa ilusão de naturalidade na minha tradução, realizei por diversas vezes a leitura em voz alta para testar as falas dos personagens. Conforme discutirei no próximo capítulo, optei por utilizar gírias que são comuns no vocabulário de jovens que possuem a mesma faixa etária da personagem Norah, optei por reproduzir formas verbais que utilizamos em uma linguagem falada como a contração do verbo “estar” para *‘tava*, e *‘tavamos*, e utilizei formas que, sob a perspectiva da norma culta, são consideradas erradas, mas que são frequentemente utilizadas em uma linguagem falada.

⁶⁷ No texto de partida: “The audience thus occupies a different position from the reader of a book who can decide where to stop or reflect, and even consults relevant works of reference if further clarification is required. The extent to which adjustments need to be made in order to enhance rapid understanding, however, tends to depend on the literary norms prevailing in a given language community at a particular time.”

2.2.2 A estrangeirização

Friedrich Schleiermacher (1813) em seu ensaio “Sobre diferentes métodos da tradução” identifica dois métodos básicos de tradução que foram, posteriormente, nomeados por Venuti como “estrangeirização” e “domesticação”. De modo rápido, a estrangeirização acontece quando a tradutora opta por priorizar certos elementos do texto de partida mantendo-os na cultura do texto de chegada. A domesticação acontece quando a tradutora decide priorizar a cultura do texto de chegada em detrimento da cultura do texto de partida. Venuti (1995), em seu livro *The Translator Invisibility*, menciona que embora ele interprete a tradução como um local de muitas determinações e efeitos linguísticos, culturais, ideológicos e econômicos, ele também indica que a tradutora sempre busque uma escolha sobre a direção e o grau no seu trabalho em qualquer tradução. Para Venuti, essa escolha recebeu várias formulações, porém a do teórico Schleiermacher é a mais decisiva. Nas palavras de Venuti (1995, p. 20, tradução nossa.):

Admitindo (com qualificações como “o máximo possível”) que a tradução nunca pode ser completamente adequada ao texto em língua estrangeira, Schleiermacher permitiu que a tradutora escolhesse entre um método domesticante, uma redução etnocêntrica do texto em língua estrangeira aos valores culturais da língua-alvo, trazendo o autor de volta para casa, e um método estrangeirizante, uma pressão etnodesviante sobre esses valores, com o intuito de registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro enviando o leitor para o exterior.⁶⁸

A estrangeirização permite que o texto traduzido se torne um lugar onde o outro cultural se manifesta. Venuti fala que a estrangeirização é uma construção estratégica e seu valor depende da situação atual do idioma de destino. A estrangeirização pode propiciar uma experiência de ler o estrangeiro e aproximar o leitor da cultura do texto de partida. Venuti também menciona que defender a estrangeirização tem como objetivo defender uma teoria e prática de tradução que resista aos valores culturais da língua-alvo e que enfatize a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro. A estrangeirização permite que o leitor perceba que a narrativa foi construída em um local não originalmente falante da língua do texto de chegada, ou seja, a estrangeirização permite dar uma visibilidade ao estrangeiro e evidencia a intervenção da tradutora envolvida. Venuti também fala que a estrangeirização possui um conceito de subjetividade humana constituído por determinações sociais e culturais que variam de acordo

⁶⁸ No texto de partida: “Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.”

com a formação cultural e momento histórico. Nas palavras de Venuti (1995, p. 24, tradução nossa):

A noção de estrangeirização pode alterar os modos como as traduções são lidas e produzidas, porque assume um conceito de subjetividade humana muito diferente dos pressupostos humanistas subjacentes à domesticação. Nem o escritor estrangeiro nem a tradutora são concebidos como a origem transcendental do texto, expressando livremente uma ideia sobre a natureza humana ou comunicando-a em linguagem transparente a um leitor de uma cultura diferente. Em vez disso, a subjetividade é constituída por determinações culturais e sociais diversas e até conflitantes, que medeiam qualquer uso da linguagem e que variam com cada formação cultural e cada momento histórico.⁶⁹

A estrangeirização é uma forma de dar importância aos elementos culturais presentes no texto de partida, ou seja, mantendo o que produz uma estranheza no texto. Em *Rings*, busco trazer a cultura irlandesa *Traveller* de McDonagh para o público brasileiro, de tal forma que o público seja “transportado” para a cultura do texto de partida ao ler a peça ou assistir o espetáculo teatral. Com relação à ambientação, busquei, na medida do possível, manter as características descritas por McDonagh e os elementos que apontam um contexto irlandês, incluindo nomes dos personagens, lugares e termos específicos da cultura *Traveller* como a palavra *Pavee*, por exemplo. Essas estratégias estrangeirizadoras refletem minha tentativa de permitir que o leitor/espectador da peça em português perceba que a peça foi construída em um local não originalmente falante da língua portuguesa. Na minha tradução, optei por apresentar a Irlanda e a cultura descrita por McDonagh para o público brasileiro. Contudo, entendo que essa estratégia poderia ser diferente caso a peça tivesse outra proposta.

No artigo “Teses sobre tradução: um organon para o momento presente”, Venuti (2021, no prelo) defende a tradução como um ato interpretativo que varia de forma, significado e efeito de acordo com os interesses de quem vai receber a tradução. Para ele, “[a] tradução é imitativa, porém transformadora. Ela pode e rotineiramente estabelece uma correspondência semântica e uma aproximação estilística com o texto-fonte. Mas essas relações nunca devolvem

⁶⁹ No texto de partida: “The notion of foreignization can alter the ways translations are read as well as produced because it assumes a concept of human subjectivity that is very different from the humanist assumptions underlying domestication. Neither the foreign writer nor the translator is conceived as the transcendental origin of the text, freely expressing an idea about human nature or communicating it in transparent language to a reader from a different culture. Rather, subjectivity is constituted by cultural and social determinations that are diverse and even conflicting, that mediate any language use, and, that vary with every cultural formation and every historical moment.”

esse texto intacto” (2021, no prelo, p. 272, tradução nossa).⁷⁰ Venuti aponta que o texto é um artefato cultural complexo que carrega em si significados e funções indissociáveis da língua e cultura traduzida. Logo, mesmo que a tradução de um texto tente chegar o mais próximo possível do texto de partida, ainda assim sofrerá alterações e se moldará à cultura de chegada.

A minha tradução tem como base a estrangeirização discutida por Venuti e optei por uma tradução com um viés estrangeirizante. Contudo, optei por seguir uma mediação no grau da estrangeirização do meu texto e não levo a estrangeirização ao ponto extremo. Busquei seguir um “caminho intermediário” ao domesticar algumas expressões que não são comuns na língua inglesa, assim como as formas de linguagem utilizadas pelos personagens, conforme discutirei na próxima seção.

2.2.3 A domesticação e uma posição intermediária

Paulo Henrique Britto (2012), em seu livro *A Tradução Literária*, retoma as discussões iniciadas por Friedrich Schleiermacher sobre os diferentes métodos da tradução. Para Britto, “[t]rata-se de pesos relativos que devemos dar a duas forças que tendem a puxar o tradutor em direções opostas” (2012, p. 60). Britto cita que segundo Friedrich Schleiermacher, a tradutora opta ou por uma estratégia, ou por outra, e que as duas estratégias tradutórias formariam uma oposição. Trata-se de lados extremos. Contudo, Britto contesta o posicionamento de Schleiermacher, no sentido que é possível adotar posições intermediárias entre os dois extremos, e é nessa perspectiva teórica de Britto que me baseio em minha tradução ao optar pela domesticação de alguns termos do texto de partida.

Segundo Britto, na prática, a tradutora não segue apenas uma linha totalmente estrangeirizadora ou domesticadora. A tradutora geralmente adota uma posição intermediária entre dois extremos caracterizando o que o autor chama de “caminho intermediário”. Ele menciona que uma tradução radicalmente estrangeirizadora pode tornar o texto ilegível. Por outro lado, Britto aponta que o excesso de domesticação pode fazer com que o texto deixe de ser uma tradução. Nas palavras de Britto (2012, p. 62):

Pois uma tradução radicalmente estrangeirizadora, que mantivesse a sintaxe do idioma-fonte e cunhasse um termo novo cada vez que não fosse encontrada uma palavra que traduzisse com exatidão o termo original, provavelmente se tornaria ilegível, como essas traduções automáticas que fazemos através de sites de internet.

⁷⁰ No texto de partida: “Translation is imitative yet transformative. It can and routinely does establish a semantic correspondence and a stylistic approximation to the source text. But these relations can never give back that text intact.”

Por outro lado, uma tradução que levasse a domesticação às últimas consequências também deixaria de ser uma tradução;

Para que o texto não se torne ilegível ou fuja do propósito de tradução parece-me necessário seguir um grau intermediário entre essas duas estratégias tradutórias. Britto destaca três exemplos de fatores que determinam o grau de estrangeirização e domesticação:

1) A tradutora tende a adotar uma tradução estrangeirizadora quanto maior for o prestígio do autor a ser traduzido: nesse caso, o reconhecimento crítico de um escritor implica na valorização da linguagem e estilo que o singulariza. Através disso, a tradutora irá procurar reproduzir na língua de chegada as características do texto de partida e irá aproximar-se mais da língua de partida);

2) O público-alvo influenciará na política adotada pela tradutora: quando a tradução se destina a um público com menos sofisticação intelectual ou a um público infanto-juvenil, a tradutora deverá adotar estratégias domesticadoras para não afastar o leitor. Segundo Britto, caso o leitor encontre uma dificuldade excessiva na leitura, ele/a poderá abandonar a leitura;

3) O meio de divulgação da tradução sofrerá influência na estratégia tradutória: um conto poderá ser estrangeirizador se, por exemplo, a tradução for feita para uma edição de livro que contém introdução, vida, obra do autor, notas e bibliografia. Esse mesmo conto poderá ser domesticador se a tradução for publicada para uma revista de grande circulação, sem espaço para notas.

Britto segue o posicionamento de que não há critérios que aconselhem a adoção de uma domesticação ou estrangeirização na tradução. O caminho intermediário entre as duas estratégias terá de ser adotado pela tradutora, após um exame cuidadoso de diferentes fatores que são relevantes para o texto. Por não restringir a minha tradução de *Rings* a um público específico, optei por seguir o “meio-termo” indicado por Britto. O público poderá ter contato com uma cultura que não é sua ao mesmo tempo que também se identifica com os personagens. A minha busca por uma mediação entre o grau de domesticação e estrangeirização também é uma estratégia para abranger o público sem conhecimento do universo irlandês dos *Travellers*.

Para Britto, por mais estrangeirizante que seja um texto, ele passará por uma operação radical de reescrita em que as palavras são substituídas por outras de um idioma e normas sintáticas diferentes. Ele menciona que o maior risco que a tradutora corre é retirar a estranheza do que era para ser estranho, ou seja, quando a estranheza de um texto é um recurso utilizado propositalmente pelo autor. Segundo Britto (2012, p. 69):

Assim, por exemplo, não basta que o tradutor conheça o sentido das palavras do original: é preciso também que ele saiba reconhecer quais as palavras consideradas pelos nativos como comuns, não marcadas, palavras que eram de esperar naquele contexto específico, e quais as que são inesperadas, rebuscadas, até mesmo impróprias no contexto – pois a impropriedade e o erro são recursos de os escritores lançam mão com frequência.

É importante, portanto, avaliar quais são as marcas específicas da autora e quais características estão relacionadas à natureza do idioma. *Rings* é escrita em língua inglesa, porém apresenta palavras da língua shelta, uma língua falada e compreendida apenas entre os *Travellers*. McDonagh, dramaturga *Traveller*, optou pela inserção dessas palavras em sua peça mesmo não sendo comuns para público falante da língua inglesa. Entendo que essa seja uma escolha da dramaturga para marcar as características dos personagens, assim como enfatizar a cultura *Traveller*, o que possivelmente causa estranhamento num público irlandês, ou anglófono de um modo geral, não-*Traveller*. Em minha tradução, optei pela manutenção de alguns termos shelta com o objetivo de fazer a manutenção dessa estranheza, o que será discutido em maior detalhe no capítulo 3.

O próximo aspecto mencionado por Britto se refere à expressão “efeito verossimilhança”. Trata-se de traduzir diálogos de modo que soem mais “naturais”. Para Britto, as marcas devem criar o efeito ilusório de que o texto é uma fala de uma pessoa no português brasileiro, porém não devem evocar nenhuma região do Brasil. Todavia, Britto menciona que não há um português genérico e que muitas vezes não há um termo genérico no Brasil que seja comum em todas as variantes linguísticas de todos os Estados. O autor sugere trabalhar com regionalismos da região Sudeste por ser um uso de linguagem mais “neutro”, conhecido em televisões, cinemas e rádio. Discordo do posicionamento do autor, no sentido de que alguns termos do Sudeste causam estranhamento para mim, tradutora que tem como base o linguajar nordestino. Optei, na medida do possível, pelo uso de expressões já utilizadas em livros e peças teatrais que são conhecidas na maioria das regiões do Brasil. Contudo, estou ciente de que minha tradução poderá sofrer alterações de acordo com o local em que a peça for encenada.

Britto cita alguns exemplos de marcas de oralidade que caracterizam uma linguagem coloquial. Cito aqui as marcas que utilizei na minha tradução de *Rings*:

1. Palavras e expressões gramaticais restritas à fala: marcas de oralidade que só aparecem na escrita formal, como, por exemplo, o uso da partícula expletiva *aí*, usada para desencadear um discurso;

2. Próclise em vez de ênclise: trata-se da anteposição do pronome clítico ao verbo. Nesse caso, Britto aconselha que a tradutora leia em voz alta a passagem para averiguar qual a forma mais usada;
3. O uso do pronome reto na posição de objeto: marca de oralidade utilizada cotidianamente por grande parte dos falantes do português brasileiro;
4. Uso não redundante de pronome sujeito: essa marca de oralidade busca evitar o uso do pronome sujeito quando ele é redundante. Britto enfatiza que a repetição excessiva pode incomodar o leitor e que efeito de oralidade diverge da transcrição da fala oral;

Outras formas de marcas de oralidade citadas por Britto incluem: a) a substituição do verbo “haver”, no sentido existencial, por “ter”; b) a substituição do pretérito-mais-que-perfeito e o futuro do presente por formas analíticas (auxiliar juntamente com um verbo principal); c) uso de eventuais termos de gírias encontrados por coloquialismos já estabelecidos no português brasileiro; e d) a utilização de formas contraídas de preposição com artigo.

2.2.4 Os procedimentos técnicos da tradução

A partir das discussões sobre a tradução teatral e as estratégias tradutórias de estrangeirização e domesticação, cito os procedimentos técnicos da tradução, pois me amparo neles para fazer a minha análise tradutória e para descrever o meu processo tradutório.

Em 1958, Jean-Paul Vinay e Jean Dalbernet apresentaram sete métodos de tradução, os quais são agrupados em duas categorias diferentes: a tradução direta e a tradução oblíqua. Esses procedimentos técnicos de tradução têm como objetivo servir de referência didática para tradutores. Cada método possui um grau de complexidade e pode ser usado sozinho ou combinado com um ou mais dos outros.

A tradução direta seria a tradução de elemento por elemento no texto de partida para o texto de chegada baseado em um paralelismo estrutural e metalinguístico entre as duas línguas. Os métodos associados à tradução direta são respectivamente: a tradução literal, o empréstimo e o decalque. A tradução oblíqua ocorre quando certos efeitos estilísticos não podem ser transpostos para o texto de chegada sem alterar a ordem sintática ou mesmo no léxico. Esse tipo de tradução possui quatro métodos: transposição, modulação, equivalência e adaptação. Esses procedimentos descritos por Vinay e Dalbernet partem de um grau “zero” da tradução, que é

denominado de empréstimo e atinge o procedimento mais extremo do texto de chegada, a adaptação.

Os procedimentos de Vinay e Dalbernet tornaram-se populares e foram revisados e reformulados por outros teóricos. Francis Henrik Aubert (1998), por exemplo, revisa o modelo de Vinay e Dalbernet e apresenta as modalidades de tradução que medem o grau de diferenciação linguística entre original e tradução a fim de gerar fins quantitativos. Heloísa Gonçalves Barbosa (2020) propõe uma revisão sistemática do modelo de Vinay e Dalbernet denominada de “Procedimentos técnicos da tradução”. É através da revisão teórica de Barbosa que me guio para identificar e nomear as estratégias tradutórias da minha tradução, pois a autora apresenta uma versão mais atualizada dos modelos descritos por Vinay e Dalbernet.

Barbosa propõe uma re-categorização e re-caracterização do modelo proposto por Vinay e Dalbernet. Ela constatou que os procedimentos descritos pelos autores não eram suficientes para averiguar todos os modos de traduzir empregados nas traduções. Assim, elaborou treze procedimentos técnicos de tradução: a tradução palavra por palavra, a tradução literal, a transposição, a modulação, a equivalência, a omissão versus a explicitação, a compensação, a reconstrução de períodos, as melhorias, a transferência, a explicação, o decalque e a adaptação. Assim, apresento brevemente a descrição desses procedimentos:

1. A tradução palavra por palavra: ocorre na tradução em que determinado segmento textual é expresso no texto de chegada mantendo características e ordem sintática de forma idêntica ao texto de partida. Para Barbosa, esse procedimento corresponde à expectativa que muitos têm sobre a tradução e seu uso é restrito, pois é difícil ocorrer uma convergência tão grande entre duas línguas.
2. A tradução literal: corresponde a uma tradução que mantém fidelidade semântica estrita e se adequa a morfossintaxe da gramática da língua do texto de chegada. Barbosa fala que a tradução literal corresponde à ideia mais difundida da tradução. Para Barbosa, embora muitos autores pareçam repudiar a tradução literal, ela pode ser necessária (quando a tradução tem como objetivo a comparação com o texto original), ou até mesmo obrigatória (tradução de determinados tipos de documentos).
3. A transposição: esse procedimento consiste na mudança de categoria gramatical, sem alterar o sentido. Para Barbosa, esse procedimento pode ser

obrigatório para que a tradução se atenha as normas do texto de partida, ou facultativa quando é realizada por razões de estilo.

4. A modulação: consiste na reprodução da mensagem do texto de partida para o texto de chegada sob uma perspectiva diversa. Pode ser obrigatória ou facultativa.
5. A equivalência: consiste na substituição de um segmento de texto da língua de partida por um outro segmento da língua do texto de chegada que não pode ser traduzido de forma literal, mas funciona de maneira equivalente. Esse procedimento é geralmente aplicado em expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares, etc.
6. A omissão vs explicitação: consiste em omitir e/ou explicitar elementos do texto de partida que no texto de chegada podem ser desnecessários/repetitivos (omissão) ou necessários (explicitação).
7. A compensação: esse procedimento consiste no deslocamento de um recurso estilístico quando não é possível reproduzir no mesmo ponto no texto de chegada. Cabe a tradutora decidir se irá ou não utilizar um efeito equivalente em outro ponto do texto.
8. A reconstrução de períodos: consiste em redividir ou reagrupar os períodos e orações do texto de partida para o texto de chegada.
9. As melhorias: consistem na não repetição do texto de partida no texto de chegada.
10. A transferência: consiste em introduzir um material textual do texto de partida no texto de chegada. Segundo Barbosa, esse procedimento pode assumir quatro formas: a) Estrangeirismo: transferir expressões e vocábulos para o texto de chegada que se refiram a um conceito/objeto mencionado no texto de partida e que seja desconhecido na língua do texto de chegada; b) Estrangeirismo transliterado (transliteração): consiste na substituição de uma convenção gráfica por outra; c) Estrangeirismo aclimatado (aclimatação): consiste quando os empréstimos são adaptados da língua do texto de partida para a língua do texto de chegada. d) Transferência com explicitação: acréscimo de informação ao estrangeirismo para que os receptores do texto de chegada possam

compreender. Essas informações adicionais podem aparecer diluídas no texto ou em forma de notas de rodapé;

11. A explicação: consiste na substituição do estrangeirismo pela sua explicação. Esse procedimento pode ocorrer em uma peça de teatro por questões de ritmo cênico.
12. O decalque: consiste em uma tradução literal de sintagmas ou tipos frasais da língua do texto de partida para a língua do texto de chegada. Barbosa menciona que muitos autores interpretam o procedimento de decalque como sendo a aclimatação do empréstimo linguístico anteriormente discutido. Segundo a autora, o decalque só pode ser detectado após uma análise diacrônica que determine se já foi usado ou não.
13. A adaptação: consiste nos casos em que toda a situação da língua do texto de partida não existe na realidade da cultura do texto de chegada. A situação pode ser recriada por uma situação equivalente na realidade extralinguística da cultura do texto de chegada.

Os procedimentos técnicos de tradução propostos por Barbosa são utilizados no próximo capítulo para descrever minhas estratégias tradutórias em diferentes formas de linguagem: gírias utilizadas por Norah, expressões incomuns da língua inglesa, linguagem da área de esportes, linguagem da área de saúde, estratégias domesticadoras e estrangeirizadoras. Ao revisar a minha tradução, os procedimentos forneceram opções de tradução e contribuíram para a solução de problemas tradutórios que estavam pendentes. Eles foram úteis para compreender mais a fundo as minhas decisões tradutórias, o meu modo de traduzir e comentá-las de forma mais precisa. Em *Luvanéis* utilizei equivalências, transposições, decalques, transferências, entre outros. Por esse motivo, no próximo capítulo apresento os comentários da minha tradução, problemas e soluções encontradas no decorrer do meu processo tradutório.

3 RINGS NO CONTEXTO BRASILEIRO: COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

Neste capítulo apresento os comentários da minha tradução envolvendo questões como: estratégias tradutórias de estrangeirização e domesticação, título, marcas de oralidade, linguagem utilizada no boxe, língua de sinais e linguagem utilizada na área de saúde com base nas concepções teóricas discutidas no capítulo anterior.

O processo de tradução passou por várias etapas e a primeira foi determinar que tipo de tradução seria realizada. Como a minha intenção é trazer *Rings* para leitura e como potencial para a concretização cênica, optei por uma tradução encenável, ou seja, traduzir um texto que possa ser usado no palco ao invés de uma tradução puramente literária ou acadêmica. Embora a minha tradução seja também destinada à publicação, ela leva em conta fatores cênicos e de encenação para uma eventual montagem. Busquei, na medida do possível, o uso de uma linguagem que soasse pronunciável e adequada para atrizes e atores. O segundo ponto observado se volta ao público: para quem a tradução é destinada? Para responder essa pergunta, retorno com as discussões sobre a importância do papel ativista de McDonagh em sua luta pelos direitos dos *Travellers*. Optei por uma tradução que pudesse abranger espectadores e leitores com conhecimento em maior ou menor grau sobre a cultura irlandesa e sobre os *Irish Travellers*.

Assim, ao trazer uma peça tão arraigada no cenário irlandês, busquei transportar o público para uma proximidade com esse grupo étnico e apresentar os *Irish Travellers* ao público brasileiro. Um dos maiores desafios da tradução foi a distância cultural entre a cultura irlandesa *Traveller* e o Brasil. Ainda que *Rings* seja uma peça contemporânea, os *Irish Travellers* são uma minoria étnica desconhecida por grande parte do público brasileiro. A peça de McDonagh traz referências a itens culturais bastante específicos, como as moradias tradicionais dos *Travellers* denominadas *halting sites*, e termos como *Pavee féin*, utilizado para se referir a um *Traveller*. Optei por manter a maioria das referências no cenário irlandês de modo a transmitir a cultura *Traveller* para que o público possa conhecer um pouco mais da Irlanda e do estilo de vida dessa minoria étnica, seus costumes, hábitos e crenças. Contudo, as expressões e formas de linguagem recebem uma criação brasileira, para que não ocorra um estranhamento total com a peça e para que o público também consiga se identificar com os personagens.

Apresentada minha visão inicial de projeto, estabeleço algumas questões pontuais acerca do meu método de tradução: a) opto por privilegiar a variação linguística e os idioletos dos dois personagens, sem que haja uma localização geográfica específica no Brasil; b) busco

não tornar os personagens caricatos, de forma que a peça possa ser encenada em todas as regiões brasileiras. Todavia, estou ciente de que algumas formas de linguagem podem sofrer alterações que vão depender do local e contexto que a peça for encenada; c) sempre que for coerente às situações que o texto fornece, realizo algumas omissões ou acréscimos; d) mantenho, na medida do possível, as informações e referências culturais irlandesas presentes em *Rings*, tais como: nomes dos lugares, localizações geográficas, referências culturais e nomes dos personagens.

Ao optar por uma tradução destituída de uma localização geográfica específica do Brasil, isso não significa que o texto não possua marcadores linguísticos regionais, visto que nasci e cresci no Nordeste brasileiro. Contudo, apoio-me nos preceitos teóricos de Britto (2012), no sentido de que em uma tradução é impossível não evocar nenhuma região do país em particular, pois de acordo com autor, não existe um português brasileiro genérico, mas apenas variações linguísticas regionais.

Para realizar a tradução de *Rings*, utilizei a ferramenta online de tradução *Wordfast Anywhere* (WFA), criada em 2010, e que se encontra disponível gratuitamente na internet. A escolha do WFA se deu pelo fato de ser uma ferramenta gratuita e pela facilidade de uso de várias funções em uma mesma interface. Nessa ferramenta de tradução, o texto de partida e a tradução são dispostas lado a lado, permitindo uma melhor visualização para a tradutora.

Nas próximas seções apresento o meu processo tradutório e as estratégias de tradução nomeadas através dos procedimentos tradutórios descritos por Barbosa (2020).

3.1 O PROCESSO TRADUTÓRIO

A tradução de *Rings* passou por três versões. A primeira versão consistiu em uma tradução filológica amparada no texto de partida, sem levar em conta questões como marcas de oralidade. Nessa versão marquei todas as expressões que não eram comuns na língua inglesa para pesquisas posteriores. Na segunda versão, mantive as referências culturais e adaptei as expressões e a linguagem para um contexto mais brasileiro. Na última versão do texto, optei por intervenções para torná-lo encenável e tentei chegar a um texto sem obstáculos semânticos. Busquei formas de tornar o texto mais pronunciável e com uma forma de linguagem que soasse mais natural possível. Optei pelo uso de uma linguagem coloquial e escrevi de acordo com a linguagem falada no português brasileiro. Adicionei as marcas de oralidade e realizei pesquisas sobre as teorias da tradução teatral de teóricos como Susan Bassnett (2003) e Phyllis Zatlin (2005). As teorias dos Estudos da Tradução de Britto (2012) e Venuti (1995, [2019] 2021, no prelo) foram utilizadas à medida que surgiam dúvidas no decorrer do processo tradutório.

Destaco que em *Rings*, Norah se comunica através Língua Irlandesa de Sinais. Os pensamentos de Norah também são transmitidos para o público brasileiro através da escrita, e, em uma encenação, seus monólogos podem ser transmitidos ao público ouvinte que não tem conhecimento da Libras através do sistema de legendas, por meio de um intérprete ou ainda por gravação de voz. Logo, também adaptei os monólogos de Norah para a forma de linguagem falada no português brasileiro. No caso da utilização de legendas, a minha tradução terá que ser adaptada.

Nas minhas leituras de *Rings*, observei que McDonagh utilizou contrações nas formas verbais, tanto nos monólogos de Norah quanto nos monólogos do pai, conforme mostro abaixo:

FATHER: That's what Travellers do when they have sick children. She'd kill me if she knew I was calling her sick but that's how we understand it. (*he sits down again*) Anyway, she was fourteen and she wasn't having it up or down, no way was she going. She said she didn't want to be cured, she was happy the way she was. (2010, p. 307, grifo nosso)

No trecho acima, o pai comenta sobre como ele entende a surdez de Norah e o posicionamento dela em relação a isso. É possível encontrar contrações da língua inglesa que são utilizadas na escrita e na fala, como *That's* (*That is*), *She'd* (*She would*), *wasn't* (*was not*), *didn't* (*did not*). Ao longo da peça, também é possível encontrar termos coloquiais nas falas dos personagens que não são comuns no inglês formal e escrito, segue o exemplo:

Exemplo 1 - Termos coloquiais em *Rings*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
1a) NORAH: Then one time, after he bought me the ring, my mother was with me; she understood what he was signing. She got more thick with him than I did. Then his mother stepped in and she made it clear that if the wedding was really going ahead in the next months, I'd have to put any ideas of boxing or going to the Olympics out of my head. (2010, p. 317)	1b) NORAH: Então uma vez, depois que ele comprou o anel, minha mãe 'tava comigo; ela entendeu o que ele 'tava sinalizando. Ela ficou com mais raiva dele que eu. Aí a mãe dele veio intervir, e deixou claro que se o casamento fosse realmente adiante, eu teria que tirar da minha cabeça qualquer ideia de boxe ou de ir pros jogos Olímpicos.

No exemplo acima, Norah relata um comportamento inadequado do seu noivo e a reação mãe dela sobre o ocorrido. Norah utiliza a frase *She got more thick with him than I did*. É aplicado o uso do comparativo *more* com o verbo *thick*, em lugar de *thicker*. Embora *more thick* seja utilizado na linguagem falada, a forma utilizada no inglês formal seria *thicker*. Nesse caso, a utilização da construção comparativa *more thick* mostra um discurso coloquial. Na

minha tradução, procurei reproduzir as marcas de oralidade da linguagem coloquial do texto de partida. No texto, *more thick* foi traduzido respectivamente para “mais raiva”, e como essa opção é utilizada normalmente na língua portuguesa, optei pelo procedimento tradutório da compensação e introduzi o estilo de linguagem coloquial no decorrer do texto.

Após diversas leituras do texto em voz alta, reduzi as formas verbais do verbo “estar” para reproduzir uma coloquialidade nos diálogos:

Exemplo 2 - Uso das formas verbais do verbo “estar” reduzidas

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>2a) FATHER: It was her mother’s idea, saying she needed to be with people like herself. They said she’d lots of energy, but she was using it the wrong way. I knew what they were getting at-even though I can’t read and write I knew they were saying, ‘Typical Travellers, they’re all rough and ready, always on for a fight.’ But it was my little girl they were talking about! We tried running, we tried swimming and we tried football. I was kind of glad that didn’t work out, her being a girl and all that. Little did I know what was to come at me next. (2010, p. 310)</p>	<p>2b) PAI: Foi ideia da mãe dela, dizendo que ela precisava ‘ta perto de pessoas como ela. Eles disseram que ela tinha muita energia, mas que ‘tava usando de maneira errada. Eu sabia o que eles ‘tavam fazendo. Mesmo que eu não soubesse ler e escrever, eu sabia que eles ‘tavam dizendo: “Típicos Ciganos. Eles são todos rudes e sempre prontos pra uma briga.” Mas era da <i>minha</i> garotinha que eles ‘tavam falando! Nós tentamos corrida, natação e futebol. Eu ‘tava feliz que não tinha dado certo, por ela ser uma menina e tudo mais. Mal sabia eu o que ‘tava por vir.</p>

No texto citado acima, o pai comenta que a filha fez várias atividades e que ele estava contente por nenhuma ter dado certo. Optei por escrever da mesma forma de como o monólogo seria na linguagem falada, como, por exemplo, o uso do *‘ta*, *‘tava* e *‘tavam*. As formas reduzidas do verbo auxiliar “estar” são uma das possibilidades de marcas de oralidade fonéticas. A opção de utilizar esse recurso facilita a leitura do texto para os atores e insere coloquialidade nos monólogos.

Um segundo recurso que utilizei para expressar a coloquialidade foi a contração de preposições com os artigos. Trata-se de marcas de oralidade fonéticas, conforme segue o exemplo abaixo:

Exemplo 3 - Contração de preposições com os artigos em *Luvanéis*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
--------------	-----------------

<p>3a) NORAH: I found something I was good at. Something I could do on my own – I’m not saying people respected me, I knew our Paddy did, and the coach did. All I’m saying is, I found something that I loved, that I could do better than any boy and that felt so great! It didn’t matter in the ring that I was deaf, all I had do was look at the feet, look at the hands – sure, that’s what I do all the time anyway, look at the hands! (2010, p. 311)</p>	<p>3b) NORAH: Encontrei algo em que eu era boa. Algo que eu poderia fazer sozinha. Não ‘tou dizendo isso pra que as pessoas me respeitem. Eu sabia que Paddy me respeitava, e que o treinador também. O que eu quero dizer é que eu achei algo que eu amava, que eu poderia fazer melhor do que qualquer outro garoto, e eu me sentia tão bem! No ringue não importava se eu era surda. Tudo que eu tinha que fazer era olhar pros pés, olhar pras mãos - claro, de toda forma é o que eu faço o tempo todo, olhar pras mãos!</p>
---	--

O exemplo acima mostra o trecho em que Norah relata sua paixão pelo boxe e o quanto ela se identificava com ringue. Nesse trecho, mostro exemplos das contrações das preposições com os artigos como *pra* (pra que as pessoas) em vez de *para*; a forma reduzida *pros* (pros pés) em vez de *para os*; e *pras* (pras mãos) em lugar de *para as*. As marcas fonéticas das preposições com os artigos registram graficamente uma tendência brasileira a não pronunciar vogais como a primeira vogal “a” de *para*, as duas vogais “a” de *para os*, e a primeira vogal “a” de *para as*.

O próximo recurso que utilizei na linguagem falada foi a utilização do pronome pessoal do caso reto, em vez do oblíquo, como objeto direto, caracterizando marcas de oralidade morfossintáticas, conforme mostro abaixo:

Exemplo 4 - Pronome reto como objeto direto

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>4a) PAI: To tell you the truth despite the show of disappointment Kate put on, deep down I knew she was proud that her daughter was standing up and doing her own thing. Sometimes me and Kate fell out over the boxing. Kate said it keeps her out of trouble. It keeps her occupied. Kate kept saying, ‘To hell with what other families think. She’s our daughter.’ (2010, p. 307)</p>	<p>4b) PAI: Pra dizer a verdade, apesar da profunda demonstração de decepção da Kate, no fundo eu sabia que ela ‘tava orgulhosa de que sua filha ‘tava em pé e fazendo suas próprias coisas. Às vezes eu e Kate discutíamos sobre o boxe. Kate dizia que o boxe mantinha ela ocupada e longe de problemas. Ela dizia: “Que se dane o que as outras famílias pensam. Ela é nossa filha.”</p>

No exemplo acima, o pai comenta que não concorda que a sua filha seja praticante de boxe. Optei por utilizar “mantinha ela” no lugar de “a mantinha”. Para o padrão formal da língua portuguesa a opção adequada seria utilizar o pronome oblíquo, pois os pronomes pessoais do caso reto não ocupam a posição de complemento de um verbo, ou seja, não exercem a função de objeto direto. Britto (2012) aponta que essas marcas de oralidade morfossintáticas

são as mais úteis e as mais generalizadas em todo Brasil. O autor menciona ainda que as marcas de oralidade morfossintáticas marcam um texto sem situá-lo no espaço nem no tempo. Trata-se de uma forma de linguagem que independe de variações dialetais. Optei pelo uso do português brasileiro falado por entender que o uso do pronome reto, em vez do oblíquo, é bastante comum na linguagem coloquial brasileira. Cabe mencionar que não foi possível utilizar esse recurso para todos os casos de pronome oblíquo, pois em alguns casos esse recurso causou cacófato. Um exemplo da cacofonia é na última oração da peça *I want her to be happy, to be good at something and to be respected and loved the way I love her*, que traduzi através do procedimento de transposição para “Eu quero que ela seja feliz, seja boa em algo e seja respeitada e amada da mesma forma que eu a amo”, conforme mostro abaixo:

Exemplo 5 - Uso da norma culta

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
5a) FATHER: He also told me any father could have a daughter with a wedding ring, but not many fathers can have a daughter with an Olympic gold medal. If she wants to get married, that’s her own business. I want her to be happy, to be good at something and to be respected and loved the way I love her. (2010, p. 318)	5b) PAI: Ele também me disse que qualquer pai poderia ter uma filha com um anel de casamento, mas nem todos os pais podem ter uma filha com medalha de ouro olímpica. Se ela quer se casar, isso é assunto dela. Eu quero que ela seja feliz, seja boa em algo e seja respeitada e amada da mesma forma que eu a amo.

O exemplo acima mostra o diálogo final de *Rings* dito pelo pai. Ele fala que Toby diz que nem todos os pais podem ter uma filha com uma medalha de ouro. A escolha por utilizar a forma “correta” com o pronome oblíquo “eu a amo”, em lugar de *eu amo ela*, se justifica pelo fato do cacófato soar como “a moela”. Embora eu pudesse manter essa opção em razão da coloquialidade que o texto apresenta, entendi que não soaria bem como frase final em razão da carga emocional que carrega as palavras finais do pai.

A próxima marca de oralidade que optei em minha tradução foi a utilização do verbo “ir” como um verbo auxiliar, conforme segue o exemplo abaixo:

Na minha tradução, outra forma de oralidade que também utilizei como marca de oralidade foi a substituição “haver”, no sentido existencial, pelo verbo “ter”, conforme mostro exemplo abaixo:

Exemplo 6 - Substituição de “haver” pelo verbo “ter”

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
6a) NORAH: He was talking about the date for the selection for the national team, for the	6b) NORAH: Ele ‘tava falando sobre a data pra seleção pra equipe nacional, pras

Olympics. I said there was no date set for the wedding. But I knew he was looking at me, I knew he was thinking that my head was somewhere else and my heart was being pulled away from the ring. (2010, p. 317)	Olímpiadas. Eu disse que não tinha data marcada pro casamento, mas eu sabia que ele ‘tava olhando pra mim, eu sabia que ele ‘tava pensando que minha cabeça ‘tava em outro lugar e que meu coração ‘tava sendo puxado pra longe do ringue.
---	---

Na fala de Norah acima, ela conta que explicou ao seu treinador que não ainda havia data para o seu casamento, porém ela tinha certeza que o treinador não acreditava. O verbo “ter” com sentido de existir não é indicado por gramáticas normativas, porém é frequentemente usado em contextos informais. Conforme é possível observar, utilizei a estratégia de transposição e traduzi a frase *I said there was no date for wedding* respectivamente para “Eu disse que não tinha data marcada pro casamento”, trocando “havia” por “tinha”.

Em *Rings*, optei também por marcas de oralidade que são restritas à fala e que só aparece na fala coloquial, como, por exemplo, a utilização da partícula expletiva “Aí”, conforme mostro exemplo abaixo:

Exemplo 7 - Utilização da partícula expletiva “aí”

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
7a) NORAH: The date was coming up to be picked for the Olympic team. Even though getting married and excited, for two weeks beforehand I put in a lot of training. A lot of training. Then he got this idea into his head, he asked me to run away with him so that the wedding would go on quicker. Oh, I knew that his reason was. (2010, p. 318)	7b) NORAH: A data pra seleção pra equipe olímpica ‘tava chegando. Mesmo empolgada com o casamento, nas duas semanas anteriores eu treinei bastante. Muito treino. Aí ele colocou essa ideia na cabeça. Ele me pediu pra fugir com ele pra agilizar o casamento. Ah, eu sabia qual era o motivo dele.

No exemplo acima, Norah comenta que o seu noivo pediu para ela fugir com ele nas vésperas da data para a seleção das olimpíadas. No trecho, utilizei a partícula expletiva “aí” para enfatizar o discurso.

A partir das explicações do meu método tradutório e da escolha de linguagem coloquial, comentarei sobre questões mais específicas da minha tradução.

3.1.1 Caracterização dos personagens e idioletos

Entende-se aqui que a tradutora deve considerar a história, os personagens e encontrar os meios linguísticos para transmitir os monólogos dos personagens. Em uma peça teatral, as caracterizações dos personagens às vezes são escritas de forma bem direta, e outras vezes ficam

subentendidas nas entrelinhas. Segundo Ryngaert, a palavra “personagem”, na maioria das vezes, é usada “[p]ara designar os diferentes avatares para a partitura textual prevista para ser representada em cena por um ator” (1996, p. 126). Cada personagem é caracterizado por traços particulares e cada um possui sua identidade, sua linguagem e suas características. Na peça, as características dos personagens são construídas de forma progressiva. No início, McDonagh traz algumas das características físicas da imagem dos personagens e descreve outros detalhes no decorrer da peças inseridas nas rubricas e entrelinhas.

Ryngaert (1996, p. 130) diferencia os tipos de personagem em “personagem a montante” e “personagem a jusante”:

Se começarmos a leitura de um texto sabendo como será o personagem, nada tiraremos do texto a não ser as justificativas mais ou menos úteis ao que já queríamos construir desde o início. Preferimos, portanto, a hipótese de um trabalho que se constrói a jusante, elabora-se progressivamente a partir do que é assinado no texto e só se molda aos poucos.

Na peça, os personagens de *Rings* são “personagens a jusante” e são descritos progressivamente no desenrolar dos monólogos. Inicialmente, a peça descreve que Norah é uma menina de dezessete ou dezoito anos, que usa um vestido de noiva, botas e segura um capacete de boxe. A seguir, mostro a primeira indicação cênica dedicada à figura de Norah nas rubricas de *Rings*:

Exemplo 8 - Primeira indicação cênica de Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
8a) The scene opens with a light coming through an open door. NORAH is standing alone in the ring. She is wearing a wedding dress and boots and is holding her headgear. (NORAH signs throughout, sign language is her only method of communication. This is fundamental to the piece.) (2010, p. 306)	8b) A cena começa com uma luz vindo atrás de uma porta aberta. NORAH está sozinha no ringue. Ela usa um vestido de noiva, botas e segura seu capacete. (NORAH sinaliza o tempo todo. A língua de sinais é seu único meio de comunicação. Isso é fundamental na peça.)

A primeira indicação cênica mostra um contraste na personagem de Norah. A personagem é uma menina que usa um vestido de noiva, mas que ao mesmo tempo utiliza acessórios de boxe. No decorrer dos monólogos, identificam-se outras características nas rubricas de Norah e outras que são descritas nas entrelinhas pelo personagem do pai. A peça não oferece muitas descrições físicas do pai de Norah, nem comenta o seu nome. É informado que o personagem tem quarenta e poucos anos. Suas características físicas ficam a critério tanto da imaginação do público-leitor, como do diretor que irá dirigir a peça. A seguir, enumero as características de Norah que estão nas rubricas:

Quadro 1 - Caracterização de Norah, inglês - português

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
Seventeen or eighteen	Dezessete ou dezoito anos
wearing a wedding dress and boots	usa um vestido de noiva e botas
is holding her headgear	segura seu capacete
signs throughout	sinaliza o tempo todo
Deaf	Surda
a gold cross from around her neck and then takes off her gold hoop earrings	uma cruz de ouro no pescoço e tira os brincos de ouro
Beoirs had to have their hair long	Beoirs tem que ter o cabelo comprido
NORAH'S boxing vest is visible; the dress drops to her waists and on her top, the letters spell out 'Pavee Princess'	A vestimenta de boxe de Norah fica visível; o vestido cai até a cintura, e em cima está escrito "Princesa Pavee"

Em *Rings*, as rubricas descrevem Norah como uma personagem que tem dezessete ou dezoito anos, usa um vestido de noiva, botas, cruz de ouro no pescoço, brincos de ouro e segura um capacete. À medida que Norah e o Pai falam os seus monólogos, Norah vai se desfazendo do vestido de noiva e os acessórios e vestimentas do boxe se tornam mais visíveis. Na peça, Norah também comenta que meninas *Travellers* tem que ter cabelo comprido. Ela explica ao seu treinador de boxe, Toby, que ela não poderia cortar o cabelo.

Nos monólogos do pai, ele a descreve como uma menina que tem longos cabelos escuros e usa o termo *pure beauty* para descrever a filha. Optei por não inserir essas descrições no quadro acima, pois essas características podem indicar os modos como o pai a vê. Quando Norah entra no bar para conversar com o seu noivo, o pai observa e a compara com a mãe dela de vinte anos atrás. O pai a descreve como *Pure beauty, long dark hair. My little girl was a woman*, que foi traduzido respectivamente para “Linda, longos cabelos escuros. Minha garotinha era uma mulher.” Optei por adotar o procedimento tradutório da transposição, e escolhi traduzir *pure beauty* para “linda” ao invés de “pura beleza”, por ser uma expressão mais familiar no momento em que o pai descreve sua filha e pela sua admiração pela filha naquele momento. Destaco ainda que os “longos cabelos escuros” é uma característica primordial na

peça, pois Norah é uma menina *Traveller*, e isso é culturalmente importante para os membros de sua etnia.

Rings não oferece muitos detalhes específicos sobre a caracterização do personagem do pai:

Quadro 2 - Caracterização do Pai, inglês - português

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
early forties	quarenta e poucos anos
FATHER takes off his suit jacket and removes the flower from the button hole	O PAI tira o paletó e retira a flor que se encontra no buraco do botão
takes off his tie	Tira a gravata

Quanto à personalidade do personagem, a peça mostra que o pai se recusa a aprender a sinalizar a Língua Irlandesa de Sinais e não aceita o fato de que sua filha seja praticante das lutas de boxe. Contudo, em seus monólogos, o Pai relata não ter aprendido a língua de sinais por vergonha e, em determinados momentos, lamenta não ter se esforçado para isso. Norah, por outro lado, apenas se comunica através da língua de sinais. A dificuldade de comunicação gera conflitos familiares à medida que os personagens contam as suas versões da história.

Quanto aos comportamentos dos personagens, a partir de algumas referências extratextuais e signos não verbais, é possível vislumbrar trejeitos que podem fazer parte de uma eventual encenação. Em *Rings*, é possível encontrar descrições que se referem aos elementos paralinguísticos como expressões faciais e movimentos corporais, conforme mostro no quadro abaixo:

Quadro 3 - Signos não verbais em *Rings*, inglês - português

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
(As she's explaining this, she's examining the headgear in her hands).	(Enquanto está explicando, ela examina o capacete em suas mãos.)
(He stands up and sits down again.)	(Ele se levanta e senta novamente).
(He pauses)	(Ele faz uma pausa)
(he sits down again)	(Ele se senta novamente.)
(he laughs)	(Ele ri)
(He pauses again)	(Ele novamente faz uma pausa).

(He stands up and walks around the ring inside the ropes.)	(Ele se levanta e caminha ao redor do ringue na parte de dentro das cordas.)
(She gets visibly frustrated with herself, and throws down the headgear.)	(Ela fica visivelmente frustrada com ela mesma e joga o capacete no chão.)
(she pauses)	(Ela faz uma pausa)
(She lifts her leg up on the chair and pulls her wedding dress up to her knee. Her boxing boot is visible.)	(Ela levanta a perna na cadeira e puxa o vestido de casamento até o joelho. Sua bota de boxe está visível.)
(Her father walks over and starts trying her lace for her.)	(O pai se aproxima e começa a tentar amarrar o cadarço para ela.)
(she laughs)	(ela ri)
(she swaps legs abruptly).	(Ela faz um jogo de pernas repentinamente.)
(he rubs his and over his face while he's still trying to tie the lace of her boxing boot.)	(Ele esfrega as mãos sobre o rosto enquanto tenta amarrar o cadarço da bota de boxe da sua filha.)
The laces are tied and the father moves the chair away	(Os cadarços estão amarrados e o pai afasta a cadeira.)
(Her father walks towards her and hands her her gloves.)	(O pai dela caminha em direção a ela, e entrega as luvas.)
(Her father is helping her lace up her gloves.)	(O pai ajuda a amarrar as luvas)
(continues signing)	(continua sinalizando)
(takes off his tie)	(tira a gravata)
(he shrugs)	(Ele dá de ombros).
(FATHER takes off his suit jacket and removes the flower from the button hole)	(O PAI tira o paletó e retira a flor que se encontra no buraco do botão).
(continues signing)	(continua sinalizando)
(Stars shadow boxing, dancing back and forth lightly).	(Começa a fazer treino de boxa sombra dançando levemente de um lado para outro).
(She nods at her father.)	(Ela aponta discretamente com o queixo para o pai.)

(She wipes her forehead with the back of her arm.)	(Ela enxuga a testa com as costas do braço.)
(He runs his hand through his hair.)	(Ele passa a mão nos cabelos.)
(FATHER gets up and stand behind her. He talks to the audience over NORAH's shoulder)	(O PAI se levanta e fica atrás dela. Ele fala com a plateia sobre o ombro de NORAH).
(He pauses and puts his two hand on her shoulders.)	(Ele faz uma pausa e coloca as mãos sobre os ombros dela.)
(He touches the back of her and fixes the helmet.)	(Ele toca nas costas dela e arruma o capacete.)
(He takes off a gold cross from around her neck and then takes off her gold hoop earrings.)	(Ele tira uma cruz de ouro pescoço dela e tira os brincos de argola de ouro.)
(Starts trying to pull at her dress with her gloves on.)	(Começa a tentar puxar o vestido com as luvas.)
(Steps back. Her father helps her out of her dress.)	(Dá um passo para trás. Seu pai a ajuda a tirar o vestido.)
(He gives a sideways glance.)	(Ele puxa o saco de pancadas que está pendurado perto dele).
(NORAH hold one site of the punchbag while her FATHER holds the other)	(NORAH segura em uma parte do saco de pancadas enquanto o Pai segura em outro)
(She takes a tube of lip balm out her sports bag.)	(Ela pega um protetor labial na sacola esportiva.)
(Starts punching the bag.)	(Ela começa a socar o saco de pacadas).
(She signs and drinks some water from the bottle on the floor.)	(Ela sinaliza e bebe um pouco de água da garrafa no chão.)

O Quadro acima mostra as ações dos personagens nas cenas, suas reações e movimentos corporais que indicam expressões que enfatizam seus monólogos. Os elementos cinéticos tais como expressões faciais e movimentos corporais descritos em *Rings* foram mantidos em minha tradução.

Na peça, as expressões faciais de Norah e suas emoções aparecem nas rubricas que são inseridas no texto, como, por exemplo, no momento em que Norah comenta que após a confirmação da sua surdez pelo médico, ela é mandada para a escola para surdos. Nas rubricas,

McDonagh descreve *She gets visibly frustrated with herself, and throws down the headgear*. Adotei o procedimento tradutório da transposição e traduzi respectivamente para “Ela fica visivelmente frustrada com ela mesma e joga o capacete no chão”. A personagem se frustra e demonstra irritação e descontentamento, conforme mostro no exemplo abaixo:

Exemplo 9 - Movimentos corporais de Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
9a) NORAH: Then my Mam suggested, well it was him, me Daddy, he was the one that copped it that I couldn't hear things. He said we better go and see a doctor. He confirmed it all right. After that they sent me to the deaf school. (<i>She gets visibly frustrated with herself, and throws down the headgear.</i>) (2010, p. 308)	9b) NORAH: Então minha mãe sugeriu, bem, foi ele, meu pai. Foi ele quem disse que eu não poderia ouvir as coisas. Disse que era melhor irmos a um médico. Ele confirmou tudo. Depois disso, eles me mandaram pra escola pra surdos. (<i>Ela fica visivelmente frustrada com ela mesma e joga o capacete no chão.</i>)

Como exemplo das descrições de movimentos corporais presentes em *Rings*, cito primeiramente a expressão *he shrugs*, conforme mostro abaixo:

Exemplo 10 - Movimentos corporais do Pai

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
10a) FATHER: my little girl was in a room full of young fellas, holding the punch bag for her older brother and she was loving it! For a minute I wanted to run up and just pull her out and bring her home, but as I got closer to the ring, I realized it was Paddy that was holding the punch bag, and it was she was doing the boxing. After that, I had no real say. (<i>he shrugs</i>) (2010, p. 311)	10b) PAI: Minha filhinha ‘tava em uma sala cheia de rapazes jovens, segurando o saco de pancadas pro irmão mais velho e ela ‘tava amando isso! Por um instante eu quis correr e puxar ela pra fora e trazer pra casa, mas assim que me aproximei do ringue, percebi que era Paddy que ‘tava segurando o saco de pancadas e era ela que ‘tava fazendo boxe. Depois disso, não tive mais nada a dizer. (<i>Ele dá de ombros</i>)

No trecho acima, o pai comenta sobre a primeira vez que viu Norah no ringue. O pai descobriu que Norah não apenas frequentava o ringue escondida, como também era praticante do boxe. Optei pelo procedimento tradutório da transposição e *he shrugs* foi traduzido respectivamente para “Ele dá de ombros”. Em *Rings*, o personagem “dá de ombros”, relacionado ao momento em que ele exprimia através desse gesto que não se responsabilizaria mais pelos atos de Norah. Nesse momento, o Pai começa a aceitar que a filha pratique boxe, ainda que seja a contragosto dele. A opção por traduzir como “Ele dá de ombros”, justifica-se pelo fato de ser a expressão utilizada para dizer que a responsabilidade ou o problema não é

mais dele. Trata-se de uma linguagem corporal, e esse tipo de comunicação reflete algum tipo de emoção ou pensamento que não é revelado verbalmente.⁷¹

O próximo exemplo de movimentos corporais presentes na peça trata-se da frase *She nods at her father*, inserida nas rubricas de *Rings*. Na peça, Norah desabafa e reclama das pessoas de sua comunidade que espalharam rumores sobre ela ser mulher e praticante de boxe. Ela conta que a sua mãe a defendia melhor que “ele” se referindo ao seu pai:

Exemplo 11 - Movimentos corporais de Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
11a) NORAH: (<i>Stars shadow boxing, dancing back and forth lightly</i>). Those fucking aul ones! It drove them mad! A girl like me, a little deaf Beoir, was a boxer better than any of their sons in or outside the ring. Oh, that went hard on them all right. My brothers used to stick up for me, and my own mother, she was better than him. (<i>She nods at her father.</i>) (2010, p. 312)	11b) NORAH: (<i>Começa a fazer treino de boxa sombra dançando levemente de um lado para outro</i>). Aqueles velhos malditos! Isto deixou eles loucos! Uma garota como eu, uma <i>Beoir</i> , uma menina surda, era uma boxeadora melhor do que qualquer um dos filhos deles dentro ou fora do ringue. Ah, isso era difícil pra eles. Meus irmãos costumavam me defender, e minha mãe, ela era melhor que ele. (<i>Ela aponta discretamente com o queixo para o pai.</i>)

De acordo com o exemplo acima, é possível observar que Norah faz um movimento corporal para se referir ao pai. A frase *She nods at her father* foi traduzida respectivamente para “Ela aponta discretamente com o queixo para o pai” através de uma modulação. O *Cambridge Dictionary* define *Nod* como “um movimento da cabeça para baixo e para cima novamente rapidamente”⁷². A minha escolha tradutória buscou evitar ambiguidade no gesto feito por Norah, tendo em vista que a opção “aceno” poderia se referir ao aceno com a mão em referência a uma despedida, e “mover a cabeça em direção ao pai” poderia também se referir a um aceno de afirmação ou negação. Optei pela tradução de “apontar discretamente com o queixo para o pai”, realizando também um procedimento de acréscimo em “queixo” e “discretamente” para indicar um movimento mais preciso feito por Norah.

Após as observações e discussões sobre a caracterização dos personagens da peça e dos signos não verbais descritos no texto, o próximo passo foi analisar os idioletos e socioletos dos personagens. Os idioletos se referem à combinação de falas de um determinado personagem

⁷¹ Informações do Psicólogo Alberto Maury em seu texto intitulado como “Linguagem corporal: como nosso corpo comunica sentimentos.” Disponível em: <http://albertomaury.blogspot.com/p/linguagem-do-corpo-linguagem-do-corpo.html>. Último acesso em: 08 jun 2020.

⁷² No texto de partida: a movement of the head down and then up again quickly. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/nod> Último acesso em 9 jun. 2020.

e o discurso característico de um indivíduo. É o modo como cada personagem, independentemente do outro, se expressa através da fala. Os socioletos, por outro lado, são a variante de uma língua falada por um grupo social ou uma classe social. De acordo com Cecília Dias (2018), essas variedades linguísticas se referem aos diversos modos de se falar uma língua e sofrem influência de fatores externos à língua. Portanto, os idioletos são as individualidades encontradas no modo de falar de cada pessoa, a sua forma de constituir frases. Os socioletos se referem à variedade linguística de um grupo de pessoas que compartilham das mesmas características socioculturais.

Ryngaert aponta que as relações entre as situações de fala e as situações dramáticas variam consideravelmente. Para o autor, “[u]ma personagem fala para agir sobre a outra, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltecê-la. A fala de um personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ela faz da linguagem” (RYANGAERT, 1996, p. 103). Snell-Hornby (2006) coloca o uso dos idioletos como um dos componentes básicos do texto para palco que tem como critério a performabilidade. As falas do ator seriam o que a autora define como “máscara de linguagem” e uma forma de expressar emoções através dos seus movimentos e voz.

Quanto aos monólogos dos personagens de Norah e de Pai, fiz escolhas tradutórias que priorizassem as características e a individualidade dos personagens, procurei marcar os socioletos nas peças pelas conjugações verbais dos personagens, e marquei os idioletos dos personagens de acordo com a idade e o contexto em que estão inseridos. Os personagens são membros da comunidade dos *Irish Travellers*, e, portanto, por viverem em uma mesma comunidade optei por utilizar o mesmo pronome de tratamento “você” para ambos os personagens. Recorri também por expressões e palavras cotidianas no dia a dia, pois, conforme mencionado anteriormente, minha intenção é trazer um texto com uma linguagem coloquial.

Em *Rings*, Norah é uma adolescente de dezessete ou dezoito anos. Em seus monólogos, Norah conta a sua história e a sua situação como uma mulher *Traveller* e surda na comunidade dos *Travellers*. Norah é uma personagem adolescente que vai contra as regras impostas pela comunidade em que vive. Ela “desabafa” com o público leitor/espectador sobre como é ser uma menina *Traveller* surda e praticante de boxe. Ela também fala frequentemente sobre os seus conflitos com o pai. A personagem demonstra revolta através dos seus gestos e de seus monólogos. Ela joga o capacete no chão ao narrar acontecimentos da sua vida, conta que é suspensa da escola para surdos e, de acordo com as rubricas, fica visivelmente frustrada.

Na peça, entendo os monólogos de Norah como uma “conversa” e como um “desabafo” para o público e optei por não seguir uma linguagem padrão, conforme mostro abaixo:

Exemplo 12 - Uso de linguagem coloquial em Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>12a) NORAH: John-Joseph came up to Dublin twice a month. His mother wasn't too happy with me – it was the boxing. Sometimes with my brothers and him, we'd go to the pictures and stuff. The second time we met my brothers were all around us, the whole family was. The two families! Anyway, I had a fight two days before he came up. (2010, p. 316)</p>	<p>12b) NORAH: John-Joseph vinha a Dublin duas vezes por mês. A mãe dele não ficou muito feliz comigo – foi o boxe. Às vezes com os meus irmãos e com ele, íamos ao cinema e outras coisas. A segunda vez que nos encontramos, meus irmãos ‘tavam todos ao nosso redor, a família inteira ‘tava. As duas famílias! De qualquer forma, eu tive uma luta dois dias antes dele aparecer.</p>

No exemplo acima, Norah conta sobre os seus encontros com John-Joseph. Em um desses encontros, Norah conta que teve uma luta dois dias antes. Optei pelo procedimento da transposição e traduzi “*I had a fight two days before he came up*” para “eu tive uma luta dois dias antes dele aparecer”. Traduzi “dele” ao invés da norma padrão “de ele” e priorizei a caracterização de Norah e seu uso de linguagem. Nos monólogos de Norah utilizei gírias para marcar seu posicionamento distinto na peça, uma menina *Traveller* que se recusa a seguir as normas impostas a ela, e para permitir que o público feminino adolescente se identificasse com Norah, conforme cito abaixo:

Exemplo 13 - Uso de gírias na personagem de Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>13a) NORAH: Mam, wasn't havin any of it. That was a long time ago and I really did break my mother's heart. The one thing she said to me stayed with me. She said, 'Norah, I didn't raise a bully. You might be deaf, you might be a Traveller girl. People are going to do things to you, all sorts of things and it's not fair but you have to learn not to react in front of them'. I was only eleven and Mam was telling about holding things in. Now I know she meant holding things inside the ring. Not exploding outside of it. (2010, p. 310)</p>	<p>13b) NORAH: Mamãe, não era nada disso. Isso aconteceu há muito tempo e eu realmente parti o coração da minha mãe. Ela disse uma coisa que ficou marcada em mim. Ela disse: “Norah, eu não criei uma valentona. Você pode ser surda, você pode ser uma cigana. As pessoas vão fazer coisas com você, todo tipo de coisa e isso não é justo, mas você tem que aprender a não reagir.” Eu tinha apenas onze anos e mamãe ‘tava falando sobre segurar a onda. Hoje eu sei que ela quis dizer segurar a onda dentro do ringue, não explodindo fora dele.</p>

No exemplo acima, adotei o procedimento tradutório de modulação e traduzi a expressão *holding things in* e *holding things inside the ring* respectivamente para “segurar a onda” e “segurar a onda dentro do ringue”. O *Macmillan Dictionary* define a expressão *hold in* como “parar, controlar ou não mostrar emoções”, ou ainda “não mostrar seus sentimentos”.⁷³ O dicionário *WordReference*⁷⁴, por sua vez, define *hold in* como “conter-se” ou “refrear-se”, no sentido de guardar para si suas emoções e sentimentos. Como Norah é uma adolescente, optei por um uso de linguagem mais jovial.

Por ser uma expressão bastante informal, a frase “segurar a onda” não se encontra em dicionários acadêmicos da língua portuguesa, porém é bastante utilizada em uma conversa informal. De acordo com o dicionário de expressões idiomáticas de português do Brasil e de Portugal⁷⁵, proposto pela Prof^a Dr^a Cláudia Xatara, “segurar a onda” é um sinônimo da expressão “aguentar a barra”, que significa “suportar as adversidades, as dificuldades, sem fraquejar.” Assim, entendo que a opção de traduzir *holding things in* para “segure sua onda” se encaixa no contexto de *Rings*, pois ela aparece quando Norah relata a sua briga na escola para surdos, após receber provocações dos demais colegas.

A busca pelo uso das gírias se justifica pelo que aponta Zatlín quando a autora relata que “[a] estratégia requerida é a mesma que para outras expressões idiomáticas e coloquiais: o texto deve ser examinado com extremo cuidado para identificar corretamente o significado pretendido” (ZATLÍN, 2005, p. 85, tradução nossa).⁷⁶ A seguir, cito outro trecho na peça em que optei pelo uso de gírias nos monólogos de Norah:

Exemplo 14 - Uso gírias nos monólogos de Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>14a) NORAH: he had to explain to me. John-joe wants to marry you! He 's probably asked already! In that second it was like as if I got a jab into the right side of my head. Thank God the gym was empty! I went mad. On top of everything else it was supposed to be modern way – like a love match. He 'd ask me and I was supposed to agree. That 's a load of shite! A love match? It 's just the same as</p>	<p>14b) NORAH: Ele teve que me explicar. <i>John-Joe</i> vai te pedir em casamento! Ele provavelmente já pediu a sua mão! Naquele momento, foi como se eu tivesse levado um golpe frontal no lado direito da minha cabeça. Graças a Deus a academia 'tava vazia! Fiquei furiosa. Além de tudo, era pra ser moderno - como se desse um match. Ele iria me pedir em casamento e eu aceitaria. Isso é um monte</p>

⁷³ to not allow your feelings to show; To stop, control or not show emotions Disponível em:

<https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/hold-in> Último acesso em 09 de jun. 2020.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/hold%20in> Último acesso em 09 de jun. 2020.

⁷⁵ Disponível em: <http://www.dejpf.ibilce.unesp.br/pt/busca.php>. Último acesso em 16 de nov. 2020.

⁷⁶ No texto de partida: “The required strategy is the same as that for other idiomatic and colloquial expressions: the text must be examined with extreme care in order to identify correctly the intended meaning.”

the old days – the families do the organizing. Just because he asks me after he asks my father – is that supposed to make it ok? (2010, p. 314)	de merda. Um <i>match</i> ? É igual aos velhos tempos. As famílias organizam tudo. Só porque ele faz um pedido pra mim depois de já ter feito o pedido ao meu pai - isso é pra fazer tudo ficar bem?
---	--

No exemplo acima, Norah conta sobre como descobriu que iria se casar com John-Joseph. A personagem também relata como ocorrem os noivados entre os *Travellers* e utiliza a frase *like a love match*. Através dos procedimentos tradutórios de decalque e empréstimo optei por traduzir a frase *like a love match* e *love match* para “como se desse um *match*” e “*match*”. Nesse caso, ao traduzir para o português brasileiro, optei pela manutenção do termo *match*, por entender que é uma palavra que é bastante usada pelo público jovem. No Brasil, a expressão “dar um *match*” significa combinar ou formar um par com alguém. Esse termo é bastante popular no público jovem brasileiro, pois é derivada do aplicativo de relacionamentos *Tinder*.

No aplicativo, *match* significa que houve uma combinação entre duas pessoas, e quando isso ocorre, o aplicativo mostra a mensagem “você tem um *match*”. A gíria “dar *match*” se tornou bastante popular na internet, e é uma forma de dizer que uma pessoa está interessada em outra e foi correspondido. A expressão se tornou tão popular que pode também ser encontrada em revistas sobre economia, como, por exemplo, a publicação da revista *Exame* sobre uma matéria intitulada como “Como dar um *match* com o futuro do trabalho?”⁷⁷. Por se tratar de uma gíria recente e que foi adotada nos últimos anos, ela ainda não se encontra em dicionários da língua portuguesa, porém é bastante utilizada em redes sociais como *Twitter* e *Facebook*. Britto (2012) aponta que uma gíria pode cair em desuso ou pode se tornar um coloquialismo. Com o avanço das tecnologias e do domínio das redes sociais no cenário atual, acredito que a gíria *match* poderá se tornar um coloquialismo no futuro e a tradução não ficará datada. No monólogo, Norah relata que seus pais estavam combinando seu casamento e que isso deveria ser moderno. Apesar da expressão utilizada por Norah não ser considerada uma gíria no texto de partida, optei por manter a palavra *match* por ser uma palavra já conhecida pelo público jovem brasileiro. Assim, proponho manter uma linguagem que o público jovem feminino se identifique.

Nos diálogos de Norah, ao pensar em toda a caracterização da personagem, utilizei também a ambiguidade que condiz com o contexto da peça, conforme cito a seguir:

⁷⁷ Disponível em: <https://exame.com/carreira/como-dar-um-match-com-o-futuro-do-trabalho-ex-diretor-do-tinder-ensina/> Último acesso em: 17 nov. 2020.

Exemplo 15 - Uso de ambiguidade no monólogo de Norah

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>15a) NORAH: I didn't know whether him and her were going to find me someone. I used to watch me cousins and I was bridesmaid for some of them. I knew my own situation was different. I never talked about it with Mam. (2010, p. 312)</p>	<p>15b) NORAH: Eu nunca sabia o que dizer. Não sabia se ele ou ela iam encontrar alguém para mim. Eu costumava assistir meus primos e eu fui dama de honra para alguns deles. Eu sabia que a minha situação era diferente. Nunca falei sobre isso com a mamãe.</p>

No trecho acima, realizei o procedimento de transposição e traduzi *I used to watch me cousins* para “Eu costumava assistir meus primos” para que “assistir” ficasse ambíguo no sentido tanto de “ver” quanto de “ajudar”. Nesse caso, utilizei um “erro” recorrente da linguagem falada que é o da regência, como em “assistir meus primos”. A frase fica formal no sentido de “ajudar”, e informal no sentido de “ver”, por conta do “erro” de regência. Nesse trecho do monólogo, Norah comenta sobre como é ser uma mulher *Traveller* e sobre a importância do casamento para esse grupo. Norah, por ser surda, comenta que sua situação era diferente das demais mulheres *Travellers*. Ao optar pela palavra “assistir”, opto pela ambiguidade em que Norah poderia assistir à festa de matrimônio de todos os primos, ou ajudar os primos e dar assistência enquanto que para ela não aparecia ninguém. Acredito que seja uma ambiguidade que vai de acordo com o contexto e com as frustrações da personagem.

Quanto à linguagem utilizada pelo Pai, optei também por um uso mais informal. Essa decisão reflete a minha tentativa de causar uma identificação maior entre o público e o personagem. O pai não usa o português padrão, conforme cito abaixo:

Exemplo 16 - Uso da linguagem coloquial no Pai

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>16a) FATHER: A few of them, they were all enquiring about what age was Norah. That's how Travellers do it. They knew well what age she was but that's how they bring up the subject. They're letting you know they're interested. Kate wasn't happy, but sure, what could I do? I'd have to get her married and I'd try and find someone right. Maybe one of her own. (He touches the back of her and fixes the helmet.) The problem is you never expect badness or danger to come from your own. I mean your own family. (2010, p. 314)</p>	<p>16b) PAI: Eles sabiam bem quantos anos ela tinha, mas é assim que eles puxam o assunto. Eles deixam você saber que ‘tão interessados. Kate não ‘tava feliz, mas o que eu poderia fazer? Eu teria que casar ela e eu tentaria encontrar a pessoa certa. Talvez alguém como ela. (<i>Ele toca nas costas dela e arruma o capacete.</i>) O problema é que a gente nunca espera que a maldade e o perigo venha de você. Quero dizer, da sua própria família.</p>

No primeiro trecho sublinhado, realizei uma transposição e traduzi *I'd have to get her married* como “Eu teria que casar ela”, ao invés de “Casá-lá” para marcar o registro oral na fala do personagem. No segundo exemplo também foi realizado uma transposição, e optei por traduzir o trecho *The problem is you never expect badness or danger to come from your own. I mean your own family* respectivamente para “O problema é que a gente nunca espera que a maldade e o perigo venha de você. Quero dizer, da sua própria família” na intenção de acrescentar um nível de dúvida, insegurança e pausa que condiz com a fala do personagem.

Apesar de evitar inserir gírias nas falas do pai, optei pela utilização de palavras com um contexto mais brasileiro, conforme mostro o exemplo abaixo:

Exemplo 17 - Uso de expressões brasileiras para o personagem do Pai

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
17a) FATHER: She was cheeky enough to tell her mother that we might think of getting cured ourselves, cured of our Traveller shame as she called it. I had said to Kate, ‘We’re letting her away with too much. That school.’ <i>(he pauses again)</i> I’m all for getting an education, my generation didn’t and someone like needs it but she just knew her own mind. (2010, p. 307)	17b) PAI: Ela foi atrevida a ponto de dizer pra sua mãe que nós que poderíamos pensar em nos curar. Curar da nossa vergonha cigana, como ela chamava. Eu disse a Kate, “Aquela escola. Deixamos ela ir longe demais” <i>(Ele novamente faz uma pausa)</i> . Eu sou todo a favor da educação, mas a minha geração não, e alguém como ela precisa, só que ela é cabeça-dura.

No exemplo acima, o pai conta que levou Norah para diversos lugares religiosos na tentativa de curá-la. Apesar disso, Norah argumentava que não queria ser curada e que era feliz do jeito que era. Para o pai, isso era um atrevimento. Em *Rings*, o pai utiliza a frase *she just knew her own mind* que traduzi para “ela é cabeça-dura”, caracterizando um procedimento de equivalência na tradução através da opção de um segmento funcionalmente equivalente. De acordo com o dicionário *Michaelis* da língua portuguesa, a expressão “cabeça-dura” significa “pessoa muito teimosa e que não se deixa convencer pelos argumentos de outrem”⁷⁸. Para o dicionário Priberam⁷⁹, trata-se de uma pessoa que tem dificuldade de aceitar opiniões e argumentos dos outros. A minha primeira opção seria a transposição da frase para “Ela só conhece sua própria mente”, porém a frase não soaria natural. Logo, entendo que “cabeça-dura” além de soar mais natural, o termo torna o texto mais coloquial. Além disso, “cabeça-dura” é o termo chave para descrever como o pai enxerga a filha naquele momento.

⁷⁸ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=QnKx>. Último acesso em 17 nov. 2020.

⁷⁹ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cabe%C3%A7a-dura> Último acesso em 17 nov. 2020.

Na minha tradução não alterei os nomes dos personagens. A peça apresenta oito nomes: Norah (personagem principal), Kate (mãe de Norah), Paddy, Joseph, Michael e John (irmãos de Norah), Toby (treinador de boxe) e John-Joseph/John-Joe (pretendente de Norah). Os nomes presentes na peça são facilmente pronunciáveis de forma adaptada à pronúncia brasileira e não possuem conotações diferentes. Como as falas não foram testadas com atores, caso haja alguma dificuldade, a tradução é passível de adaptações ou mudanças nos nomes, como, por exemplo, o personagem John-Joseph poderia ser simplificado para John, visto que o texto teatral está em constante revisão.

3.1.2 Os *Travellers* e os *halting sites*

Na Irlanda, por possuírem uma cultura distinta, tradições próprias, dialeto próprio e serem nômades, os *Travellers* eram vistos como grupos de andarilhos. Contudo, ao pensar na tradução de *Rings* me deparei com a seguinte questão: como trazer esse grupo étnico com cultura própria para o público brasileiro? A primeira opção seria a estrangeirização, optar pelo procedimento tradutório do empréstimo, e manter o termo *Traveller* na minha tradução. Contudo, essa estratégia tradutória foi descartada, pois o termo *Travellers* poderia causar uma dificuldade de pronúncia para os atores. O segundo motivo por não optar pela estrangeirização do termo *Travellers*, se refere ao fato de que a estrangeirização total do texto poderia causar um estranhamento ao público espectador/leitor. Para encontrar um termo que pudesse ter semelhança em carga simbólica dentro das restrições do contexto cultural e linguístico da peça, analiso a história e cultura dos povos romani para entender se poderia haver alguma semelhança com o estilo de vida nômade dos *Travellers*, e averiguar se o termo em português “ciganos” teria a mesma carga simbólica.

De acordo com Lourival Andrade Junior (2013), os ciganos são também identificados como romani, rom ou roma e desenvolveram uma história milenar permeada de perseguições. Andrade fala que as características dos grupos ciganos não são uniformes em todos os grupos romani do mundo. Cada grupo possui sua própria identidade, mas que em linhas gerais existem aproximações que são bastante significativas. Os ciganos são um povo nômade e possuem tradições e cultura própria. Nas palavras de Andrade, “[o]s ciganos em seu caminhar pela história se constituíram como um povo que se relacionou com o lugar e o tempo de forma particular, a seu modo, ou seja, não pertenceram a modalidades fixas da sociedade sedentária” (2013, p. 97). Andrade fala que em relação ao nomadismo, os ciganos nunca têm lugar certo

para retornar ou montar seu acampamento e que dependem da autorização dos donos do terreno, ou de políticas públicas de inclusão de reconhecimento de seu nomadismo como cultural.

Rodrigo Teixeira (2008) fala que os primeiros ciganos teriam chegado no Brasil deportados de Portugal a partir de 1686. No Brasil, os ciganos são estigmatizados e sofrem discriminações perante a sociedade sedentária brasileira. Teixeira menciona que tradicionalmente as sociedades sedentárias veem no nomadismo um comportamento relacionado à criminalidade. Embora os povos ciganos e os *Travellers* sejam de origens distintas, assim como os *Travellers* irlandeses, os ciganos que moram no Brasil também são nômades, mas alguns possuem moradia fixa. Os ciganos brasileiros sofrem discriminação perante a sociedade sedentária brasileira e possuem tradições culturais próprias. Alguns viajam de carro e dormem em tendas ou trailers, e os mais tradicionais vivem em caravanas de carroças puxadas por cavalos. Quanto à situação da mulher cigana, Cristina Ferreira (2004) relata que as mulheres estão mais restritas à esfera doméstica e os jovens se casam muito cedo. A instituição da família é importante e os pais se incumbem de arranjar casamento para os filhos.

Optei pela tradução de ciganos pelo fato de a palavra estar relacionada ao ambiente cultural brasileiro, e pela identificação dos ciganos como povos nômades. Logo, minha escolha de traduzir *Travellers* por ciganos justifica-se pela carga simbólica que mais se aproxima na compreensão de nomadismo por parte do público brasileiro.

No Brasil, a peça *By the Bog of Cats...* da dramaturga irlandesa Marina Carr foi traduzida pela tradutora e dramaturgista Alinne Fernandes. A peça retrata a história de Hester, uma mulher *Traveller*. Em sua tradução, *No Pântano dos Gatos...*, a tradutora utilizou “cigana” para referir-se a Hester. A personagem é chamada de “tinker”, termo pejorativo para se referir aos *Travellers*. Compartilho da decisão da tradutora, no sentido de que foi o termo que se encaixou para referência cultural. Nas palavras de Fernandes (2014, p. 50, tradução nossa):

Talvez o grupo mais parecido com a condição dos *Irish Travellers*, no entanto, em termos de estilo de vida, hábitos culturais e reputação aos olhos da comunidade sedentária, são os ciganos brasileiros. Suas origens são igualmente incertas, embora esteja bem documentado que sua presença naquele país [Brasil] remonta ao século XVI, quando a primeira família cigana foi deportada de Portugal para o Brasil.⁸⁰

Em *Rings*, Norah utiliza o termo *thick knacker* ao contar sobre o que as outras pessoas pensavam dela na escola, conforme mostro abaixo:

⁸⁰ No texto de partida: “Perhaps more similar to the condition of Irish Travellers, however, in terms of their life style, cultural habits and reputation in the eyes of the settled community, are the Brazilian ciganos (gypsies). Their origins are similarly uncertain, although it is well documented that their presence in that country dates back to the sixteenth century, when the first Gypsy family was deported to Brazil from Portugal.”

Exemplo 18 - Tradução de *thick knacker*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
18a) NORAH: This is what happened to me. All those visits to the doctor, to the hospital, not knowing what people were saying to me. By the time I was eleven I could hear nothing. In some ways I was glad. In the other normal school they just thought I was a thick knacker sitting in the back of the classroom not knowing what was going on. (2010, p. 307)	18b) NORAH: Isso foi o que aconteceu comigo. Todas aquelas visitas ao médico, ao hospital, sem saber o que as pessoas ‘tavam me dizendo. Quando eu tinha onze anos, já não conseguia ouvir mais nada. De certa forma, eu era feliz. Na outra escola normal, eles pensavam que eu era só uma cigana ignorante sentada no fundo da sala sem saber o que ‘tava acontecendo.

No texto acima, Norah conta que antes de ir para uma escola para surdos, ela estudava em uma escola que ela define como “escola normal.” Ela comenta que as pessoas da escola achavam que ela era uma *thick knacker*. Em outro momento, a palavra *knacker* aparece como uma forma de provocação e xingamento pelos outros colegas de classe, conforme mostro abaixo:

Exemplo 19 - Tradução de *knacker*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
19a) NORAH: I knew the sign for knacker and the sign for smell and the sign for cunt. They were two young fellas, they’d just started singing in front of me, signing those things about me, like I wasn’t even there, like I wasn’t supposed to understand. (2010, p. 309)	19b) NORAH: Eu sabia qual era o sinal de cigana , o sinal de cheiro e o sinal de vadia. Eram dois rapazes jovens, eles tinham acabado de começar a sinalizar na minha frente, sinalizando aquelas coisas sobre mim, como se eu nem sequer ‘tivesse lá, como se eu não fosse entender.

Inspiro-me na tradução feita pela dramaturgista Fernandes, no sentido de que além de “ciganos” ser uma tradução que se aproxime pelas referências culturais ligadas ao nomadismo, também busco trazer questões sobre o preconceito étnico na minha tradução. Na peça, em outro momento, o Pai fala sobre o que as pessoas iriam pensar após uma briga da filha na escola para surdos:

Exemplo 20 - Tradução de *Travellers*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
20a) FATHER: It was her mother’s idea, saying she needed to be with people like herself. They said she’d lots of energy, but she was using it the wrong way. I knew what they were getting at-even though I can’t read and write I knew they were saying, ‘Typical	20b) PAI: Foi ideia da mãe dela, dizendo que ela precisava ‘ta perto de pessoas como ela. Eles disseram que ela tinha muita energia, mas que ‘tava usando de maneira errada. Eu sabia o que eles estavam fazendo. Mesmo que eu não soubesse ler e escrever, eu sabia

<p>Travellers, they're all rough and ready, always on for a fight." (2010, p. 310)</p>	<p>que eles 'tavam dizendo: "Típicos Ciganos. Eles são todos rudes e sempre prontos pra uma briga."</p>
---	--

Assim, optei pelo procedimento da tradutório da equivalência. Após a escolha da tradução para ciganos, o próximo passo foi pensar em como traduzir *halting sites*, lugar onde residem os personagens da peça. *Halting sites*⁸¹ são "locais de paradas" com acomodações residenciais criadas para os *Travellers*. Wickstrom (2012, p. 301, tradução nossa) define *halting sites* como:

um número variável de reboques reunidos em um local geralmente árido e isolado. Às vezes, também existem pequenas estruturas de concreto que podem acomodar uma cozinha e banheiro, às vezes não. Às vezes, há uma instalação central que funciona como uma espécie de centro comunitário, às vezes não. Às vezes há grama e espaço para as crianças brincarem, às vezes não.⁸²

Embora muitos *Travellers* hoje morem em residências junto à população sedentária, muitos ainda se abrigam nos *halting sites*, em caravanas ou trailers. Para entender mais especificamente acerca das instalações do lugar e da vida dos *Travellers* nos *halting sites* busquei o relato de experiência de Helleiner sobre sua acomodação em um *halting site*. Wickstrom relata que nem todos os *Travellers* residem permanentemente no lugar e que alguns estacionam seus trailers apenas por algum tempo, além de visitantes regulares que moram em outras partes da cidade. De acordo com a descrição de Helleiner (2000, p. 19, tradução nossa):

No campo, os trailers estavam estacionados longitudinalmente em um círculo irregular, com as portas voltadas para dentro. Uma pequena chaminé atravessava o teto de cada trailer ou casa móvel maior. Algumas famílias também tinham antenas de TV improvisadas. Na entrada da maioria das residências havia uma coleção de itens, incluindo um balde, um esfregão e um pequeno suporte com tigelas ou vasos colocados no topo. Cada reboque ou móvel possuía uma botija de gás do lado de fora, que fornecia combustível para cozinhar.⁸³

Helleiner menciona ainda que nos *halting sites*, os *Travellers* que se mudavam para outro lugar tentavam reservar um lugar na área caso desejassem retornar mais tarde. Helleiner

⁸¹ Em irlandês *Stadláithrerán*. Fonte: *Irish-English Easy Reference Dictionary*

⁸² No texto de partida: "a varying number of trailers gathered together in what is usually a barren and isolated location. Sometimes there are also small concrete structures that may hold a kitchen and bathroom, sometimes not. Sometimes there is a central facility which functions as a kind of community centre, sometimes not. Sometimes there is grass and space for kids to play, and sometimes not."

⁸³ No texto de partida: "In the camp the trailers were parked lengthwise in a rough circle with their doors facing inward. A small chimney poked through the roof of each trailer or larger mobile home. Some households also had makeshift TV antennae. By the doorway of most dwellings was a collection of items, including a bucket, a mop, and a small stand with bowls or Vessels' placed on top. Each trailer or mobile had a gas canister outside which provided the fuel for cooking".

aponta ainda que “O ‘Camping’ foi identificado por muitos *Travellers* como o cerne de um estilo de vida “*Traveller*” distinto, mesmo quando havia pouca mobilidade envolvida” (2000, p. 107, tradução nossa).⁸⁴ Trata-se de um lugar que está associado ao nomadismo e a identidade *Traveller*.

Diante do entendimento dos *halting sites*, deparei-me com a seguinte questão: Como trazer esse cenário tão enraizado da cultura *Traveller* para o contexto brasileiro? Minha primeira opção foi a tradução para o termo “acampamento”. O dicionário *Priberam*⁸⁵ da língua portuguesa define acampamento como: 1) Ato de acampar; 2) Terreno onde há tendas de campanha ou barracas para alojamento provisório de pessoas; 3) Reunião de indivíduos acampados. O dicionário digital *Caldas Aulete* define acampamento como: “Conjunto de barracas e/ou instalações que constitui alojamento, geralmente provisório, de quem acampa (às vezes por longo tempo, às vezes como etapa de uma jornada, uma atividade de escoteiros, uma excursão, uma escalada).”⁸⁶ A ideia acampamento nos remete à ideia de tendas e barracas utilizadas muitas vezes como improvisado.

De acordo com o *Dicionário Online de Português*⁸⁷, “camping” se refere a um “[l]ocal que se destina a essa prática, incluindo o terreno para o acampamento, lugares destinados à higiene pessoal, cozinha etc”. Enquanto a palavra “acampamento” se destina mais a uma área de barracas, a palavra “camping” além de incluir uma área de acampamento, sugere instalações básicas de cozinha e banheiros, assim como os *halting sites*. Logo, optei pelo procedimento de equivalência e traduzi *halting sites* para “camping”, pois essa opção remete a uma ideia mais abrangente que pode incluir vários tipos de estadia e não apenas barracas, como também trailers, casas, e áreas de campos que podem ou não ter eletricidade. Abaixo cito exemplos da minha tradução nos monólogos do Pai e nos de Norah:

Exemplo 21 - Tradução de *halting site*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
21a) FATHER: Before I knew anything, the coach was up visiting the site . He ’s a lovely aul man, and for years I used to tell the other men on the site , I used to say he was here to talk about one of the boys. I never let on he	21b) PAI: Antes que eu soubesse de qualquer coisa, o treinador ‘tava visitando o camping . Ele é um homem simpático, e durante anos eu costumava contar aos outros homens do camping que, bem, eu costumava dizer que

⁸⁴ No texto de partida: “‘Camping’ was identified by many Travellers as the core of a distinctive ‘travelling’ way of life even when there was little mobility involved.”

⁸⁵ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/acampamento> Último acesso em 17 dez. 2020.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/acampamento> Último acesso em 18 nov. 2020.

⁸⁷ Disponível em: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/> Último acesso em 18 nov. 2020.

<p>was trying to convince me about Norah. Then the other lads in the site – they were in the boxing club too – rumour went flying round the site. (2010, p. 312)</p>	<p>ele ‘tava aqui para falar sobre um dos meninos. Nunca deixei transparecer que ele ‘tava tentando me convencer sobre Norah. Tinham outros rapazes do camping que também ‘tavam no clube de boxe e rumores começaram a se espalhar no camping.</p>
--	---

Na fala do pai acima, a palavra *site* faz referência ao termo *halting site*. O pai comenta que rumores começaram a se espalhar após as visitas do treinador de boxe no camping. O pai também comenta que dizia aos outros moradores que o treinador ia até lá para falar com os meninos.

3.1.3 O título: de *Rings* a *Luvanéis*

Ryngaert pondera que: “Dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou confundir o seu sentido. Para o leitor, o título é uma primeira referência” (1996, p. 36). O título é o primeiro signo de uma obra e faz parte do jogo inicial do conteúdo a ser revelado. Suas informações, ainda que frágeis, merecem ser consideradas. O título fornece as primeiras revelações em que uma leitura de uma peça permite.

Ao trazer o questionamento se a tradução direta do título produzirá um bom resultado no texto de chegada ou se é necessário criar um novo título, Zatlin fala que a peça deve ser traduzida como um todo, e que os elementos que compõem a tradução do texto teatral devem se encaixar para formar uma imagem dramática total.

Zatlin menciona que o título é o mais importante para o marketing da peça e que deve ser resolvido por último. *Rings* é um título ambíguo, que pode fazer referência tanto ao casamento de Norah no sentido de “anéis”, como no sentido de “ringues de boxe”. A primeira opção seria manter o título conforme consta no texto de partida. Contudo, essa opção causaria um estranhamento para o público não falante da língua inglesa. Diante disso surge a questão: como manter essa ambiguidade da língua inglesa *Rings* em uma peça traduzida para o português brasileiro com vistas à concretização cênica em um teatro no Brasil e um público leitor em potencial? Embora a palavra em português “ringues” se assemelhe na pronúncia da língua inglesa *rings* essa opção não causaria a ambiguidade presente no título original. De acordo com o *Dicionário Olímpico*⁸⁸, site coordenado pela Prof^a. Dr^a. Rove Chishman (CNPq) e que possibilita que todos os usuários tenham acesso à linguagem dos esportes olímpicos, o

⁸⁸ Disponível em: <http://www.dicionarioolimpico.com.br/> Último acesso em 18 nov. 2020.

equipamento principal das lutas de boxe é o par de luvas. Estas são utilizadas para proteger as mãos de quem ataca e para reduzir os danos de quem é atacado. Por outro lado, o uso dos anéis é uma das práticas mais utilizadas nos casamentos. Os anéis de noivado e as alianças de casamento são símbolos de uma tradição popular de muitos anos atrás. Optei pela junção das palavras “luvas” e “anéis” e intitulei minha tradução de *Rings* para *Luvanéis*, em que “luvas” fazem referência às lutas de boxe da personagem Norah e seu sonho de ir para as Olimpíadas, e “Anéis”, ao noivado de Norah e aos aros (anéis) olímpicos.

Nas próximas seções, discuto minhas soluções tradutórias ao lidar com termos e questões específicas das áreas de saúde, do boxe e da Língua Brasileira de Sinais.

3.1.4 A Linguagem da área de saúde

Nesta seção apresento os termos relativos ao tratamento tradutório dado a uma estrutura membranácea, mais especificamente à membrana timpânica do ouvido, usada na descrição feita no diagnóstico da meningite da personagem Norah. O primeiro termo específico da peça é da área de saúde, especificamente na área de medicina. *Rings* se inicia com o primeiro monólogo de Norah. Ao contar a versão da história, Norah relata que ela contraiu Meningite e utiliza dois termos específicos para relatar como ela ficou surda. Primeiro, o diagnóstico *Meningitis* e, segundo, a explicação *This is what they call the outer covering of somebody's brain*. Na tradução para a língua portuguesa, através de consultas a dicionários online como *Cambridge* e *WordReference*⁸⁹, observei que o termo *outer covering* poderia ser traduzido em três possíveis opções: a) “revestimento externo”; b) “camada externa”; c) “cobertura externa”.

Na peça, Norah recebe um diagnóstico médico e explica os danos causados pela meningite. Posteriormente, o Pai relata que eles consultaram diversos médicos e hospitais. Para entender e traduzir o termo exato na língua portuguesa para *outer covering*, consultei o módulo “Introdução à Meningite” de John E. Greenle no Manual MSD⁹⁰, livro de consultas para médicos e farmacêuticos. De acordo com John E. Greenle (2019), “A meningite é uma inflamação das camadas do tecido que cobrem o cérebro e a medula espinhal (meninges) e do espaço preenchido por líquido entre as meninges (espaço subaracnóideo).” Segundo Greenle, o cérebro e a medula espinhal são cobertos de três camadas de tecidos que se chamam meninges.

⁸⁹ Disponíveis em: <https://www.wordreference.com/enpt/covering> e <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/covering>. Último acesso em 17 dez. 2020.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt/casa/dist%C3%BArbios-cerebrais,-da-medula-espinhal-e-dos-nervos/meningite/introdu%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-meningite#>. Último acesso em 13 jun. 2020.

Entre essas camadas se encontra a membrana aracnoide. Quando as bactérias invadem as meninges e o espaço subaracnóideo que fica na membrana aracnoide, ocorre uma inflamação, a meningite, que pode causar complicações como a surdez.

Em *Rings*, Norah relata que “[it] is some sort of an inflammation to the membrane”, que traduzi especificamente para “[é] algum tipo de inflamação da membrana”, o que remete às camadas de tecidos. Para uma melhor análise, mostro a tabela abaixo:

Quadro 4 - Linguagem da área de Saúde em *Rings*, inglês - português

Meningitis	Meningite
Outer covering of of somebody’s brain	Camada Externa do cérebro de alguém
Inflammation	Inflamação
Membrane	Membrana

Optei pelo procedimento tradutório de tradução literal e traduzi *outer covering* como “camada externa”, pois, em português, as “camadas” cobrem o cérebro e a medula espinhal de tecidos chamados “meninges”. A partir disso, mostro o texto da minha tradução após realizada a pesquisa e a tradução:

Exemplo 22 - Tradução de *outer covering*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>22a) NORAH: I know what he ’s doing! This is what he ’s always done. He goes ahead and listens to other people, but doesn ’t listen to me! When he gets drunk he starts talking about guilt of what happened, like it ’s supposed to be my fucking fault. Meningitis – we were living in Sligo, every child on the site got it, but they got better. I stayesick. Meningitis, this is how they explained it to me. It doesn ’t happen to everyone. They all didn ’t become deaf the way I did. It is some sort of an inflammation to the membrane. This is what they call the outer covering of somebody’s brain. (2010, p. 310)</p>	<p>22b) NORAH: Eu sei o que ele ‘tá fazendo! Isso é o que ele sempre fez. Ele vai em frente e ouve outras pessoas, mas não me escuta! Quando ele ‘tá bêbado, começa a falar sobre a culpa do que aconteceu, como se a porra da culpa fosse minha! Meningite. A gente morava em Sligo e todas as crianças do camping ficaram doentes, só que elas melhoraram. Continuei doente. Meningite. Foi assim que me explicaram. Não acontece com todos. Eles não ficaram surdos como eu fiquei. É algum tipo de inflamação na membrana. Isso é o que eles chamam de camada externa do cérebro de alguém.</p>

Na próxima seção discuto acerca da minha pesquisa acerca do uso de linguagem encontrada na área dos esportes, mais especificamente no boxe.

3.1.5 A Linguagem utilizada no boxe

Para solucionar os problemas referenciais relativos ao boxe, realizei pesquisas em glossários de lutas, no *Dicionário Olímpico* e guias para praticantes de boxe. Enumero na tabela abaixo os termos encontrados e as suas respectivas traduções:

Quadro 5 – Linguagem utilizada no boxe

punch bags	saco de pancadas
Tracksuits	agasalhos esportivos
boxing ring	ringue de boxe
Headgear	Capacete
swaps legs abruptly	faz um jogo de pernas repentinamente
silk boxing dressing gown	roupão de seda para boxe
red boxing gloves	luvas de boxe vermelhas
Fights	Lutas
boy boxer	boxeador
knocked them straight to the ground	nocauteei eles diretamente pro chão
Coach	Treinador
boxing club	clube de boxe
Jab	golpe frontal
shadow boxing	boxe sombra
Boxer	boxeadora
sports bag	sacola esportiva

Através do Quadro 5 acima, discuto algumas traduções com termos mais específicos da linguagem utilizada no boxe. Quanto aos acessórios utilizados na prática desse esporte, o primeiro termo encontrado foi *punch bag*. O dicionário bilíngue *WordReference*⁹¹ sugere duas opções de tradução para o termo: “saco de boxe” ou “saco de pancadas”. Segui o procedimento tradutório da transposição e traduzi “saco de pancadas”, pois é a palavra mais popularmente conhecida para o equipamento de treino usado na aplicação de socos para melhorar a técnica,

⁹¹ Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/punch%20bag> Último acesso em 15 nov. 2020.

força e combinações de golpes. Os sacos de pancadas podem ser encontrados em torres de bancadas ou em versões tradicionais para amarrar no teto. Através do *Dicionário Olímpico*⁹² foram feitas as traduções dos equipamentos de boxe encontrados na peça. O equipamento *headgear* foi traduzido literalmente como capacete e *red boxing gloves*, como luvas de boxe vermelhas, passando então por uma transposição.

O *WordReference* fornece duas possibilidades de escolhas tradutórias para *boxing ring*: “arena de boxe” ou “ringue de boxe”.⁹³ Optei pelo procedimento tradutório da transposição e traduzi “ringue de boxe”, pois, de acordo com o *Dicionário Olímpico*, “[as] lutas de boxe acontecem no ringue, que é uma plataforma quadrada elevada, com uma superfície de lona assentada sobre aproximadamente 3cm de acolchoado”.⁹⁴

Quanto às modalidades de treino, na peça, aparece o termo *Shadow boxing* na frase (*Stars shadow boxing, dancing back and forth lightly*). Para traduzir esse termo, consultei o site especializado *Expert Boxing*, em português, que descreve o “Boxe Sombra” como “quando um pugilista ou lutador fica se movendo sozinho e lançando golpes no ar”.⁹⁵ É uma prática de gravar os movimentos do boxe na memória dos músculos de maneira repetitiva. O lutador bate no vazio enquanto se movimenta e utiliza técnicas do boxe. Os movimentos são imitados como uma mímica ou dança. O termo é utilizado tanto na língua inglesa como na língua portuguesa. O site *Expert Boxing* utiliza o termo “Boxe Sombra”, contudo, o glossário de artes marciais disponibilizado pelo *Venum*⁹⁶, site de produtos esportivos, utiliza o termo em inglês *Shadow Boxing*. Observei ainda, através da plataforma *Youtube*⁹⁷, que muitos boxeadores utilizam os dois termos em vídeos sobre golpes de lutas.

Como a minha tradução objetiva uma encenação e, conseqüentemente, busco evitar possíveis obstáculos de pronúncia aos atores, optei pelo procedimento da tradução literal e traduzi por “Boxe Sombra” ao invés do procedimento de empréstimo do termo *Shadow Boxing*.

⁹² Disponível em: <http://www.dicionarioolimpico.com.br/boxe> Último acesso em 14 jun. 2020.

⁹³ Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/boxing%20ring> Último acesso em 17 dez. 2020.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.dicionarioolimpico.com.br/boxe> Último acesso em 15 jun. 2020.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.expertboxing.com.br/treinamento-de-boxe/guia-do-boxe-sombra> Último acesso em 16 nov. 2020.

⁹⁶ Disponível em: <https://venum.com.br/blog/glossario/> Último acesso em 17 nov. 2020.

⁹⁷ A plataforma disponibiliza vídeos feitos por boxeadores profissionais. No canal *Ready to Fight*, o atleta profissional Guilherme Trindade ensina técnicas de golpes e disponibiliza entrevistas com profissionais. Para mais informações: <https://www.youtube.com/watch?v=5PTEq3uoW0M>. Canal do boxeador Bruno Jordão que utiliza termo *Shadow Boxing*: <https://www.youtube.com/watch?v=FuOBPKmkdM4&t=127s> Canal *Punho Livre* que utiliza o termo Boxe Sombra: <https://www.youtube.com/watch?v=eRQmtRXgVMc> Último acesso em 18 nov. 2020.

Logo, a tradução para a língua portuguesa ficou respectivamente como “[c]omeça a fazer treino de boxe sombra dançando levemente de um lado para outro”.

A próxima expressão a ser discutida é o trecho *she swaps legs abruptly*. No boxe, “jogo de pernas” é o termo utilizado no boxe para a troca de pernas (PEREIRA, 2017).⁹⁸ Trata-se de movimentação de pernas em que consiste uma troca de base. Essa movimentação de pernas oferece estabilidade e equilíbrio para o boxeador se defender e atacar.⁹⁹ Através dessas informações coletadas, cheguei à expressão como “jogo de pernas”, e a frase *she swaps legs abruptly* foi traduzida, por meio de uma transposição, como: “Ela faz um jogo de pernas repentinamente”.

Na peça, Norah utiliza a frase *knocked them straight to the ground* ao relatar uma briga na escola. A personagem bateu de forma que os dois rapazes foram jogados no chão, conforme mostro abaixo:

Exemplo 23 - Tradução de *knocked them*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
23a) NORAH: They were two young fellas, they'd just started singing in front of me, signing those things about me, like I wasn't even there, like I wasn't supposed to understand. I just lifted my right hand then the left, and knocked them straight to the ground. Yes, even in special schools, they suspend you for fighting! My mother was raging with me. (2010, p. 309)	23b) NORAH: Eram dois rapazes jovens, eles tinham acabado de começar a sinalizar na minha frente, sinalizando aquelas coisas sobre mim, como se eu nem sequer ‘tivesse lá, como se eu não fosse entender. Só levantei minha mão direita, depois a esquerda, e aí nocauteei eles diretamente no chão. Sim, você leva suspensão por briga até mesmo em escolas especiais! Minha mãe ficou furiosa comigo.

No trecho acima, Norah dá um golpe nos dois alunos que os lança ao chão. Embora a expressão utilizada não seja *knocked out*, o termo “nocaute” em português significa, por extensão, “deixar o oponente fora de combate”, além do decalque “nocaute”, de acordo com o *Dicionário online da língua portuguesa*.¹⁰⁰ Segundo o *Dicionário Priberam*, “nocaute” significa “infligir uma grande derrota” ou “colocar fora de combate, com um golpe decisivo”.¹⁰¹

⁹⁸ Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/algazarra/article/view/35292> Último acesso em 15 dez. 2020.

⁹⁹ Informações coletadas no site “Escolha seu esporte” disponível em: <https://escolhaseuesporte.webnode.com/>. Último acesso em 14 jun. 2020.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/nocautea/> Último acesso em: 18 nov. 2020.

¹⁰¹ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/nocautear> Último acesso em: 18 nov. 2020.

Optei pela tradução de “nocauteei” por ser um termo que se remete tanto a brigas cotidianas como à linguagem do boxe.

3.1.6 A Língua Brasileira de Sinais e a Língua Irlandesa de Sinais

Embora minha tradução no texto escrito seja para o português brasileiro, em uma possível encenação de *Rings* no Brasil, a personagem Norah apresentará os seus monólogos em Língua Brasileira de Sinais, ou seja, será necessário fazer uma interpretação para Libras. Friso a importância do uso exato dos termos utilizados em Libras na tradução. Na tabela abaixo, mostro os termos utilizados da língua de sinais na minha tradução para o português brasileiro:

Quadro 6 - Termos relativos à Língua Brasileira de Sinais, inglês - português

sign language	língua de sinais
Norah signs	Norah sinaliza
I wasn't going to sign their language	eu não iria sinalizar a língua deles
Irish sign	Língua Irlandesa de Sinais
I knew the sign	Eu sabia qual era o sinal
well, signing names at me	bem, sinalizando nomes para mim

No Quadro 6 acima, mostro termos relacionados à Libras, assim como o verbo “sinalizar” em diferentes tempos verbais. Na minha tradução, optei por utilizar o termo “língua de sinais” ao invés de “linguagem de sinais”. Embora em inglês *language* seja usado tanto para língua quanto para linguagem, a distinção entre os termos precisa ficar clara na língua portuguesa. De acordo com o próprio site da Língua Brasileira de Sinais¹⁰², a língua é um conjunto de palavras que são organizadas por regras gramaticais específicas. Todavia, a palavra “linguagem” está relacionada à capacidade da espécie humana para se comunicar através de um sistema de signos. Linguagem é o ato de se comunicar com alguém. A Libras possui estrutura gramatical própria e é reconhecida oficialmente como segunda língua oficial do Brasil desde 2002. Quadros e Karnopp mencionam que “[na] medida em que as pesquisas começaram a se desenvolver, sugeriram fortes evidências de que a língua de sinais não são um apanhado de gestos

¹⁰² Disponível em: <https://www.libras.com.br/libras-e-lingua-ou-linguagem> Último acesso em 16 nov. 2020.

sem princípio organizacional, mas consistem em uma configuração sistêmica em uma nova modalidade de língua” (2009, p. 34).

Outro exemplo de especificidade na tradução foi o verbo em português “sinalizar”. O verbo em português “sinalizar” é o aquele utilizado para designar quando um(a) surdo(a) utiliza a língua de sinais para se comunicar com a outra pessoa e é também frequentemente encontrado em artigos acadêmicos da Língua Brasileira de Sinais.¹⁰³ Assim, cito exemplo dos termos aplicados na minha tradução abaixo:

Exemplo 24 - Traduções relativas à Língua Irlandesa de Sinais

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
24a) NORAH: Deaf people, deaf teachers, it was us, the three of us. We locked them out of our world, not the other way around. I used to love that part of it! Then one day I realized I could use my hand for more than just signing . They were calling me names – well, signing names at me – even though I wouldn’t do Irish sign , I still learnt it for back-up. I knew the sign for knacker and the sign for smell and the sign for cunt. (2010, p. 309)	24b) NORAH: Surdos, professores surdos, fomos nós, nós três. Nós deixamos eles de fora do nosso mundo, e não o contrário. E eu amava isso! Aí, um dia, percebi que poderia usar minha mão pra mais do que só sinalizar . Eles ‘tavam me chamando de nomes bem, sinalizando nomes pra mim, e mesmo que eu não sinalizasse a Língua de Irlandesa de Sinais , eu ainda aprendi pra dar uma resposta. Eu sabia qual era o sinal de cigana, o sinal de cheiro e o sinal de vadia.

No exemplo acima, Norah relata que percebeu um xingamento dos colegas da escola para surdos através dos sinais que eles faziam. A personagem comenta que criava os seus próprios sinais com os outros dois colegas *Travellers*, e que não sabia sinalizar a Língua de Irlandesa de Sinais que era exigida na escola.

3.2 ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS EM *RINGS*: A ESTRANGEIRIZAÇÃO

A tradução de *Rings*, de modo geral, foi feita com um viés estrangeirizante, com algumas criações brasileiras e termos domesticados. Na minha tradução, optei por escolhas tradutórias que cultivassem os elementos do texto fonte.

Segundo Venuti (1995), a estratégia de estrangeirização além de dar visibilidade ao papel da tradutora, ressalta a identidade estrangeira do texto fonte. A tradução estrangeirizadora proporciona uma experiência de leitura estrangeira e permite que o leitor perceba que o texto

¹⁰³ Exemplo Caderno I Pedagógico do Curso de Libras promovido pelo Instituto Federal de Santa Catarina, denominado “Aprendendo Língua de Sinais Brasileira como segunda língua”, disponível em: https://www.palhoca.ifsc.edu.br/materiais/apostila-libras-basico/Apostila_Libras_Basico_IFSC-Palhoca-Bilingue.pdf Último acesso em 15 jun. 2020.

foi construído em local estrangeiro, note as diferenças culturais e evidencie o estrangeiro. No entanto, Venuti ainda defende que a estrangeirização deve ser mantida nas traduções, sem que isso prejudique a leitura.

Mais especificamente, na tradução de *Rings*, a estrangeirização se refere à manutenção dos nomes de todos os personagens. Consequentemente, mantive os lugares mencionados na peça: Sligo, Knock e Santuário de Lourdes, Medjugore, Portugal e Dublin. Quanto aos termos que mantenho tal qual são usados no texto de partida, como empréstimos, cito primeiramente a minha decisão pela manutenção da palavra *beoir*. De acordo com o artigo do *The Daily Edge*¹⁰⁴ sobre gírias irlandesas, *beoir*, também conhecida como *Beor* ou *Beure*, é uma palavra originária da língua Shelta que significa “mulher” ou “menina atraente”. A seguir, mostro o exemplo de como o termo aparece no texto de partida e na minha tradução de *Rings*:

Exemplo 25 - Manutenção do termo *Beoir*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>25a) NORAH: The boxing, it set me apart from other Beoirs, like being deaf it gave me freedom that other Beoirs don't have. Travellers, they think they're protecting girls and women. Especially families, but deep down you know the boys and the men have more freedom. (2010, p. 312)</p>	<p>25b) NORAH: O boxe me destacava das outras Beoirs, as outras meninas, e sendo surda eu tinha a liberdade que outras Beoirs não tinham. Ciganos. Eles acham que ‘tão protegendo meninas e mulheres. Especialmente as famílias, mas no fundo vocês sabem que os meninos e homens têm mais liberdade.</p>

Minha decisão por manter a palavra *beoir* refere-se à compreensão de que, para manter referências culturais e apresentar ao público a cultura *Traveller*, a língua Shelta também precisa ser preservada. A segunda razão para a manutenção de *beoir* no corpo do texto justifica-se pelo fato de McDonagh ser *Traveller* e ativista. O uso do termo *beoir*, uma palavra facilmente traduzível para o inglês, demonstra a importância do Shelta para o contexto da peça. Assim, realizei o procedimento tradutório de empréstimo juntamente com o de explicitação. Na minha tradução, disponibilizei uma nota de rodapé caso o público leitor se interesse em se aprofundar sobre a origem do termo. Optei também por inserir “as outras meninas” na minha tradução para deixar claro o significado da palavra *beoir* presente no texto de partida.

A estrangeirização da palavra *beoir* causa um estranhamento inicial necessário para a recriação do mundo da peça em português, visto que seria estranho também a um público

¹⁰⁴ Informações disponíveis em: <https://www.dailyedge.ie/irish-slang-origins-1468945-May2014/>. Último acesso em 16 jun. 2020.

irlandês não-falante de Shelta. A estratégia de estrangeirização foi também usada na tradução da obra de Diana Gabaldon, *Outlander*, em português brasileiro, *Outlander: a viajante do tempo*, traduzida por Geni Hirata. Na tradução brasileira, a personagem principal é frequentemente chamada de *Sassenach*, que em escocês gaélico significa “estrangeira de origem inglesa”. A expressão não prejudicou a obra, e sim a enriqueceu e popularizou entre muitos leitores. Um exemplo disso são as inúmeras campanhas publicitárias em que palavra *Sassenach* aparece, tais como venda de objetos como camisetas, canecas e páginas de fãs clubes na internet.¹⁰⁵ Nas redes sociais como *Instagram*, a palavra *Sassenach* pode ser encontrada em um número aproximado de 114,000 mil *tags*.

O próximo exemplo que mostro de termos estrangeirizados em minha tradução é a manutenção da palavra *Pavee*, conforme segue abaixo:

Exemplo 26 - Manutenção do termo *Pavee*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>26a) NORAH: At first I hated it. They knew I was a Pavee. That I wasn't going to sign their language. In some ways I felt lost everywhere. At home, in the school and then in the deaf school. That's what it's like for Pavees like me. You don't fit in anywhere. My mam and my brothers, they know a little bit of sign only because it suits them. (2010, p. 308)</p>	<p>26b) NORAH: No começo, odiei. Eles sabiam que eu era uma Pavee e que eu não ia sinalizar a língua deles. De certa forma eu me sentia perdida em todos os lugares. Em casa, na escola e depois na escola pra surdos. É assim que funciona pra Pavees como eu. Você não se encaixa em nenhum lugar. Minha mãe e meus irmãos sabem um pouco da língua de sinais apenas porque convém a eles.</p>

A palavra *Pavee* é outra denominação para se referir aos *Irish Travellers*. Optei pela manutenção da palavra e fiz um empréstimo pela importância de se ter uma denominação exata para os *Travellers*. A escolha também se justifica pelo fato de ser uma palavra mais fácil de ser pronunciada e que não causa dificuldades linguísticas aos atores. Conforme citei neste capítulo, optei pela tradução *Travellers* como “ciganos”, não apenas pela dificuldade linguística que a palavra poderia causar aos atores, como também a referência ao nomadismo dos ciganos no Brasil. Contudo, a manutenção da palavra *Pavee* reforça a referência cultural que se trata de uma minoria étnica irlandesa, e aproxima o público do universo que abrange a comunidade dos *Travellers*. A palavra *Pavee* também não é conhecida por parte do público brasileiro, e decidi

¹⁰⁵Exemplos de marcas de produtos com o termo *Sassenach*: <https://www.elo7.com.br/lista/sassenach>; <https://www.cuplovershop.com.br/produto/vestido-sassenach/1397563-2742618>; <https://www.zazzle.com.br/sassenach+presentes> Último acesso em 15 dez. 2020.

estrangeirizar esse termo como forma de dar importância aos elementos culturais presentes no texto de partida, mantendo-os no texto de chegada. Assim, optei por deixar marcas culturais do estrangeiro visíveis na peça traduzida, evidenciando também a intervenção da tradutora.

Como a minha tradução também visa uma futura publicação, optei pelo procedimento tradutório de acréscimo juntamente com uma explicitação (nota de rodapé). Assim, caso o público leitor queira conhecer um pouco mais sobre os *Travellers* poderá acessar as informações nas notas de rodapé juntamente com o link disponibilizado.

3.3 ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS EM *RINGS*: A DOMESTICAÇÃO

A domesticação trata de facilitar ao máximo a compreensão do leitor, e, em casos extremos, substituir as referências do texto de partida para referências locais e atuais. Na minha tradução de *Rings*, sigo o posicionamento de Britto (2012) ao argumentar que é possível adotar posições intermediárias entre a domesticação e a estrangeirização.

Como primeiro exemplo de termos que optei por domesticar, cito o termo *Leaving Cert* presente no texto de partida. Na peça, Norah comenta que as pessoas da escola para surdos a questionavam se ela iria conseguir fazer o *Leaving Cert* antes de se casar. Ela menciona que as pessoas zombavam dela e não acreditavam nos casamentos arranjados da cultura *Traveller*. O *Leaving Cert*, também chamado de *Leaving Certificate*, é um exame final de Ensino Médio e um exame de matrícula para universidade da Irlanda.¹⁰⁶

Minha primeira opção seria traduzir por “vestibular” por ser um processo seletivo para entrar em cursos superiores de universidades públicas ou privadas. Contudo, o ENEM, Exame Nacional de Ensino Médio, além de ter como objetivo avaliar o desempenho dos estudantes concluintes no Ensino Médio no Brasil, vem sendo usado, nos últimos anos, como processo seletivo para entrar em cursos de graduação. A maior parte das Universidades Federais e Estaduais já utilizam apenas o ENEM como único processo seletivo, e muitas universidades privadas e internacionais também aceitam a nota do ENEM para avaliar se o candidato está apto ou não para ingressar nos cursos. A nota do ENEM dá acesso ao ensino superior através de outros programas do governo. Portanto, usei o procedimento da equivalência e traduzi *Leaving Cert* por ENEM, por ter uma carga simbólica semelhante, conforme mostro exemplo abaixo:

Exemplo 27 - Tradução de *Leaving Cert*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
--------------	-----------------

¹⁰⁶ Informações sobre o *Leaving Cert* ou *Leaving Certificate* disponíveis em: <https://www.examinations.ie/?l=en&mc=ca&sc=sb>. Último acesso em 16 jun. 2020.

<p>27a) NORAH: It was hard to explain the rules and regulations for women. You can't go wild you can't talk to boys. The ones in the deaf school, they couldn't believe about the arranged marriages, the love matches. They used to be slagging me, asking me was I going to get married before I did my Leaving Cert. I never knew what to say. (2010, p. 312)</p>	<p>27b) NORAH: Era difícil explicar as regras e normas pras mulheres. Você não pode se empolgar, não pode falar com garotos. As pessoas da escola pra surdos não acreditavam nos casamentos arranjados, nas uniões amorosas. Eles costumavam zombar de mim, perguntando se eu ia me casar antes do ENEM. Eu nunca sabia o que dizer.</p>
--	--

Entendo que a escolha da tradução de ENEM se encaixa no contexto, tendo em vista a importância do exame para os jovens na atualidade, pois eles se preparam para isso durante toda a sua vida escolar.

A próxima expressão que uso como exemplo é *would chance his arm* que foi traduzida para “se arriscaria”. A expressão aparece quando o pai comenta que não entendia a razão por qual Norah não queria mais se casar. Ele demonstra desconfiar que algo aconteceu entre Norah e o noivo, e que um homem correria riscos para ver Norah, conforme mostro o exemplo abaixo:

Exemplo 28 - Tradução de *would chance his arm*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<p>28a) FATHER: I don't know what happened. My sons reassured me he was never alone with her, that he never laid a finger on her. (He gives a sideways glance.) Things have changed, not like our day. You wouldn't dare talk... but a young fella would chance his arm to see what she was like. Finding out is she is easy or dirty. (2010, p. 316)</p>	<p>28b) PAI: Não sei o que aconteceu. Meus filhos me asseguraram que ele nunca esteve sozinho com ela e que nunca encostou um dedo nela. (<i>Ele olha dá uma olhada de lado.</i>) As coisas mudaram, não são como no nosso tempo. Você não ousaria falar... mas um rapaz se arriscaria pra ver como ela era. Descobrir se ela era fácil ou suja.</p>

A expressão *chance his arm* é uma expressão informal britânica que significa correr riscos. *O Dicionário Macmillan*¹⁰⁷ define a expressão *chance his arm* como “tentar fazer algo mesmo que possa ser perigoso ou que você não tenha sucesso”. De acordo com o próprio site da Catedral de São Patrício¹⁰⁸, existe uma lenda que diz que a frase se originou devido a uma briga de duas famílias irlandesas por causa de um cargo de *Lord Deputy*, representante do

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/chance-your-arm-luck> Último acesso em 18 nov. 2020.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.stpatrickscathedral.ie/the-door-of-reconciliation/> Último acesso em 18 nov. 2020.

monarca e chefe do executivo irlandês sob o domínio inglês. Após a briga sair do controle, uma das famílias teria se refugiado na Catedral de São Patrício, e a outra foi até a catedral e pediu que se estabelecesse a paz. Para isso, o chefe da família “arriscou” e colocou sua mão através da porta para pedir paz para aqueles do outro lado. A porta é conhecida como “Porta da Conciliação” e está exposta na catedral.

Optei pela equivalência e traduzi a expressão *chance his arm* para “se arriscaria” por ser a expressão que considero mais próxima na língua portuguesa e para demonstrar que qualquer rapaz correria qualquer risco para se aproximar de Norah. Para o dicionário *Priberam*¹⁰⁹, arriscar significa “pôr-se em risco ou em perigo”, e ainda “sujeitar-se à sorte”, correspondendo ao significado da expressão *chance his arm*.

A próxima escolha tradutória que destaco é a expressão *wasn't having any of it*. Na peça, o pai comenta que Norah não queria mais se casar. Ele menciona que mesmo com a mãe tentando convencê-la, ela seguia com a mesma opinião. Segundo o *Cambridge Dictionary*¹¹⁰, *not having any of it* é uma expressão informal do inglês britânico significa se recusar ou estar totalmente indisposto. Para o *Collins Dictionary*¹¹¹, a expressão indica recusar-se a participar de algo ou se envolver em alguma coisa. Ao procurar um termo na língua portuguesa que mais se aproximaria a expressão *not having any of it* deparei-me com a opção “relutante”. Segundo o *Dicionário online de português*, o adjetivo “relutante” possui vários significados, tais como: teimoso; que resiste, reluta, não aceita; obstinado.¹¹² Assim, optei por seguir uma equivalência e a expressão *not having any of it* foi traduzida respectivamente para “continuava relutante”, conforme mostro abaixo:

Exemplo 29- Tradução de *not having any of it*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
29a) FATHER: Her mother tried to talk her round – but she wasn't having any of it . I got her mother to try to explain her, to get her excited about the wedding, the dress, how she was the only girl and there'd be nothing spared – even trying to get her mixing with her cousins, this was still no good. (2010, p. 316)	29b) PAI: A mãe dela tentou falar com ela, mas ela continuava relutante . Pedi pra que a mãe dela tentasse explicar, deixasse ela empolgada com o casamento, com o vestido, e como ela era a única menina, nenhuma despesa seria poupada. Mesmo tentando misturar ela com as primas, isso ainda não foi o suficiente.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arriscar> Último acesso em 13 dez. 2020.

¹¹⁰ Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/not-have-any-of-it> Último acesso em 19 nov. 2020.

¹¹¹ Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/not-having-any> Último acesso em 18 nov. 2020.

¹¹² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/relutante/> Último acesso em 17 dez. 2020.

A opção pela tradução “continuava relutante” reflete minha tentativa de enfatizar o quão relutante estava a personagem com o casamento, mesmo com todas as tentativas dos pais em despertar o interesse dela e de toda pressão pela comunidade *Traveller* para a união matrimonial. A princípio, Norah não rompeu o casamento, porém ao ser questionada se ela estava contente em se casar ela deixava claro que não. Ela relutou até o momento que contou para o seu irmão sobre a proposta do noivo em fugir com ela.

Na peça, também é encontrada a expressão *give a bad name* mencionada por Norah. A personagem conta que o seu noivo pede para ela fugir com ele para agilizar o casamento, porém ela descobre que o pedido para fugir não é o real motivo, conforme segue o exemplo abaixo:

Exemplo 30 - Tradução de *give me a bad name*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
30a) NORAH: he asked me to run away with him so that the wedding would go on quicker. Oh, I knew that his reason was. It wasn't just to give me a bad name or a family bad name , he wanted to get me pregnant so if I did get picked for the Olympics I wouldn't be able to box anyway. To me he was showing what things would be like when were married. (2010, p. 318)	30b) NORAH: Ele me pediu pra fugir com ele pra agilizar o casamento. Ah, eu sabia qual era o motivo dele. Não era apenas pra dar uma má reputação pra mim ou pra minha família, ele queria me engravidar, por isso, se eu fosse escolhida pras Olimpíadas, eu não poderia ir. Pra mim, ele 'tava mostrando como seriam as coisas quando a gente se casasse.

De acordo com Dicionário *WordReference*¹¹³, a expressão *give a bad name* é utilizada na linguagem figurada e significa “sujar o nome de alguém”. Para o *Lexico Oxford*¹¹⁴, a expressão significa “prejudicar a reputação de alguém ou de alguma coisa”. Na peça, Norah relata que o John-Joe queria engravidá-la antes do casamento e isso é inaceitável na cultura *Traveller*. Em *Rings*, Norah relata que não podia nem sequer frequentar as lutas sozinha, pois era necessária sempre a presença de um homem da família. O pai também comenta que rumores começaram a se espalhar apenas pelo fato da sua filha ser praticante de boxe. Caso Norah fugisse com John-Joe, ela e toda sua família seriam rechaçadas pelos *Travellers*.

¹¹³ Disponível em: <https://www.wordreference.com/enpt/give%20a%20bad%20name> Último acesso em 15 nov. 2020.

¹¹⁴ Disponível em: https://www.lexico.com/definition/give_someone_or_something_a_bad_name Último acesso em 15 nov. 2020.

O *Dicionário online de português*¹¹⁵ se refere à reputação como o “conceito obtido por uma pessoa a partir do público ou da sociedade em que vive”. Optar por uma modulação e traduzir a expressão *give a bad name* para “dar uma má reputação” se justifica pelo fato de que a palavra “má reputação” é o termo chave para o que aconteceria com Norah. Logo, “má reputação” indica que Norah iria correr o risco de receber críticas que iriam gerar comentários maldosos.

Por último, cito o problema tradutório mais difícil e que necessitou um tempo maior de pesquisa na tradução de *Rings*. Na peça, Norah utiliza por cinco vezes a palavra *buffer*. Ao iniciar as pesquisas para encontrar o significado da palavra que era totalmente desconhecida por mim, observei que cada dicionário fornecia um significado diferente. O *Cambridge Dictionary*¹¹⁶ define *buffer* como algo ou alguém que impede que alguma coisa seja prejudicada ou sofra dano. O *Macmillan Dictionary*¹¹⁷, define que *buffer* é uma palavra informal do inglês britânico pode significar homem idoso que aparenta ser um pouco estúpido. Outras definições do *Macmillan Dictionary* incluem: algo utilizado para polimento; área de memória de computador que arquiva informações temporariamente; molas de metal de um trem. Após diversas buscas, encontrei apenas um dicionário que apresentava a definição de *buffer* em um contexto relativo aos *Travellers*, o *Urban Dictionary*.

O *Urban Dictionary*¹¹⁸ define *buffer* como uma palavra que é usada frequentemente pelos *Irish Travellers* para identificar alguém pertencente à comunidade sedentária. O dicionário menciona que *buffer* não é uma gíria ofensiva. Trata-se de uma gíria *Traveller* que não é muito utilizada pelas pessoas mais velhas da comunidade. Segundo Maria Rieder (2015), os *Travellers* fazem uso do vocabulário não padronizado e das gírias do inglês irlandês. A autora também aponta que as pessoas sedentárias são chamadas de *Buffers* entre os *Travellers*.

Na comunidade dos *Irish Travellers*, ninguém é assimilado ao grupo a não ser que tenha pelo menos um parente da etnia *Traveller*. O fato de alguém que não é *Traveller* se casar com um membro da etnia não torna essa pessoa *Traveller*. Segundo Hildo Couto, os *Travellers* “[c]hamam os de fora de 'buffer', 'Flattie', 'Quality work', 'Gentry', ou 'Countrymen', mesmo quando se casam com algum itinerante e passam a viver com eles” (2002, p. 117). A minha opção inicial era utilizar o procedimento de empréstimo e reproduzir a palavra no texto de

¹¹⁵ Disponível: <https://www.dicio.com.br/reputacao/> Último acesso em 18 nov. 2020.

¹¹⁶ Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/buffer> Último acesso em 18 nov. 2020.

¹¹⁷ Disponível em: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/buffer_1 Último acesso em 18 nov. 2020.

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=buffer> Último acesso em 18 nov. 2020.

chegada, conforme foi feito com a palavra *beoir*. Contudo, entendo que o excesso de estratégias estrangeirizadoras poderia tornar o texto ilegível e a peça incompreensível. Busquei então seguir novamente o “caminho intermediário” para deixar o texto mais claro para os leitores ou espectadores que não tem conhecimento dos *Travellers* e da cultura irlandesa.

Para solucionar essa questão, busquei uma expressão na língua portuguesa que fosse relacionada a algo ou alguém que é visto como uma pessoa de fora, não pertencente a um determinado grupo. A primeira opção seria traduzir como “forasteiros”. O *Dicionário online de português*¹¹⁹ define forasteiro como “algo ou alguém que é de fora ou vem de fora do país, da cidade ou da região” ou ainda “aquele que não pertence à terra ou o lugar onde se encontra”, mas isso não faria sentido no contexto da peça. A palavra forasteiro tornou-se inviável, pois teria uma conotação de “estrangeiro” ou “fora do país”. Na peça, Norah utiliza *buffers* para se referir a sociedade sedentária irlandesa, aos colegas de classe e a todos que ela considera fora da comunidade. Optei pelo procedimento tradutório da adaptação - estratégia que abandona qualquer ilusão de equivalência perfeita - e adaptei *buffers* para “pessoas de fora”. Entendo que “pessoas de fora” incluiria todos aqueles que não fazem parte da comunidade *Traveller*, conforme mostro o exemplo abaixo:

Exemplo 31 - Tradução de *Buffer*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
31a) NORAH: That 's the thing, you try to explain to a Buffer , you try telling them about Traveller ways. They nod and they don 't really understand. The truth is they just don 't really understand. I 'm sure Toby thought I was being forced to marry him, but I wasn 't. I wanted it, too. Until I found out what he was really like. (2010, p. 317)	31b) NORAH: É isso, você tenta explicar pras pessoas de fora , você tenta falar sobre os modos ciganos. Eles acenam, mas não entendem. A verdade é que eles simplesmente não entendem. Tenho certeza que Toby achava que eu 'tava sendo forçada a me casar, mas eu não 'tava. Eu também queria. Até que eu descobri como ele realmente era.

No exemplo acima, Norah comenta que explicou sobre o casamento na cultura *Traveller* para o seu treinador, mas tinha certeza de que ele não acreditava. Para uma melhor compreensão linguística, a tradução “pessoas de fora” obteve variações de acordo com contexto em que a palavra *buffer* se encontra. Cito como exemplo, a frase da minha tradução de *buffer world* para “ao mundo dos que eram de fora”:

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/forasteiro/> Último acesso em 18 nov. 2020.

Exemplo 32 - Tradução de *Buffer world*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
32a) NORAH: I didn't really give a shit when teachers, including the ones that were deaf, were telling us it wasn't a proper language. We'd never be able to communicate. The teacher called it the outside world but I knew she meant the Buffer world . That was her world not mine. (2010, p. 309)	32b) NORAH: E eu realmente não dava a mínima quando os professores, incluindo aqueles que eram surdos, nos diziam que não era uma língua adequada. Nós nunca podíamos nos comunicar. A professora chamou isso de mundo exterior, mas eu sabia que ela se referia ao mundo dos que eram de fora . Esse era o mundo dela, não o meu.

No exemplo acima, Norah comenta que os professores queriam que ela sinalizasse a Língua Irlandesa de Sinais, pois essa seria uma língua adequada. Para Norah, a professora se referia ao mundo dos que não eram *travellers*. Optei por traduzir *Buffer world* para “ao mundo dos que eram de fora”. A seguir, mostro um terceiro contexto que aparece a palavra *buffer*:

Exemplo 33 - Tradução de *little Buffer boy*

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
33a) NORAH: (<i>continues signing</i>) I was eleven – our Paddy, well, all of them: Paddy, Joseph, Michael and John, they were laughing at what I did to the little Buffer boy and they were always trying spar with me in my bedroom in the trailer. It used to be for a laugh then they'd show me things. Sometimes they'd forget I was a girl. (2010, p. 310)	33b) NORAH: (<i>continua sinalizando</i>) Eu tinha onze anos e o Paddy, aliás, todos eles: Paddy, Joseph, Michael e John, todos acharam graça do que eu fiz com o garotinho que era de fora e sempre tentavam treinar comigo no meu quarto no trailer. Costumava ser por diversão, e então aí eles me mostravam as coisas. Às vezes eles esqueciam que eu era uma garota.

Na fala de Norah, a personagem comenta sobre a briga que teve na escola com o garoto que não é da etnia *Traveller*. Optei por adaptar *little buffer boy* para “garotinho que era de fora”. No próximo capítulo apresento minha tradução de *Rings* juntamente com o texto de partida.

4 TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DE *RINGS*

Neste capítulo apresento a tradução da língua inglesa para o português brasileiro de *Rings*, aqui traduzida especificamente como *Luvanéis*. Apresento o texto de partida e a tradução com os monólogos dispostos lado a lado, em duas tabelas, e numerados para melhor cotejo. Em notas de rodapé, disponho as explicações de palavras da língua Shelta inseridas no texto.

<i>Rings</i>	<i>Luvanéis</i>
<i>Characters:</i>	<i>Personagens:</i>
<i>NORAH, seventeen or eighteen</i>	NORAH, dezessete ou dezoito anos
<i>FATHER, early forties</i>	PAI, quarenta e poucos anos
<i>Scene 1</i>	Cena 1
<p>1. <i>(A man in his early forties is sitting in the corner of a makeshift boxing ring. The scene is dimly lit. There is some gym equipment, weights and two or three old punch bags around the room. They are leaning against the walls. There are hooks hanging from the wall with tracksuits on them. In the far corner of the ring there's a mirror with light bulbs all around the edge. There are make-up bags and a silk boxing dressing gown. Directly over the ring there is a picture of the sacred heart. FATHER is sitting on a bench and there's a punch bag hanging opposite him at the far end corner. There's a pair of red boxing gloves beside him on the bench and there is also a pair of hand weights. Occasionally, he picks up one of the gloves and rubs his fingers on the outside of the leather. He doesn't try the gloves on but runs</i></p>	<p>1. <i>(Um homem de quarenta e poucos anos está sentando na quina de um ringue de boxe improvisado. O palco está vagamente iluminado. Ao redor da sala, alguns equipamentos de ginástica, pesos e dois ou três sacos de pancadas velhos estão encostados na parede. Há ganchos pendurados na parede com agasalhos esportivos em cima. No canto mais distante do ringue, há um espelho com lâmpadas ao redor da borda. Há bolsas de maquiagem e um roupão de seda para boxe. Diretamente sobre o ringue há uma imagem do sagrado coração de Jesus. O PAI está sentado em uma bancada onde há um saco de pancadas pendurado à sua frente em um canto mais distante. No banco ao lado, há um par de luvas de boxes vermelhas e também um par de halteres. Ocasionalmente, ele pega uma das luvas e esfrega os dedos na parte externa</i></p>

<p><i>his hand across the back of the gloves so that his palm and his fingers are clasping it.)</i></p>	<p><i>do couro. Ele não experimenta as luvas, mas desliza sua mão pela parte de trás delas, de modo que a palma da mão e os dedos as apertem.)</i></p>
<p>2. <i>(The scene opens with a light coming through an open door. NORAH is standing alone in the ring. She is wearing a wedding dress and boots and is holding her headgear. NORAH signs throughout, sign language is her only method of communication. This is fundamental to the piece.)</i></p>	<p>2. <i>(A cena começa com uma luz vindo através de uma porta aberta. NORAH está sozinha no ringue. Ela usa um vestido de noiva, botas e segura seu capacete. NORAH sinaliza o tempo todo. A língua de sinais é seu único meio de comunicação. Isso é fundamental na peça.)</i></p>
<p>3. NORAH: I know what he's doing! This is what he's always done. He goes ahead and listens to other people, but doesn't listen to me! When he gets drunk he starts talking about guilt of what happened, like it's supposed to be my fucking fault. Meningitis – we were living in Sligo, every child on the site got it, but they got better. I stayed sick. Meningitis, this is how they explained it to me. It doesn't happen to everyone. They all didn't become deaf the way I did. It is some sort of an inflammation to the membrane. This is what they call the outer covering of somebody's brain. <i>(As she's explaining this, she's examining the headgear in her hands).</i> This protects the brain. In my head it got damaged.</p>	<p>3. NORAH: Eu sei o que ele 'tá fazendo! Isso é o que ele sempre fez. Ele vai em frente e ouve outras pessoas, mas não me escuta! Quando ele 'tá bêbado, começa a falar sobre a culpa do que aconteceu, como se a porra da culpa fosse minha! Meningite. A gente morava em Sligo e todas as crianças do camping ficaram doentes, só que elas melhoraram. Continuei doente. Meningite. Foi assim que me explicaram. Não acontece com todos. Eles não ficaram surdos como eu fiquei. É algum tipo de inflamação na membrana. Isso é o que eles chamam de camada externa do cérebro de alguém. <i>(Enquanto está explicando, ela examina o capacete em suas mãos.)</i> Isso protege o cérebro, mas a minha cabeça ficou afetada</p>
<p>4. FATHER: All the years of trying to understand what was wrong with our only daughter. Doctors, hospital, appointments, we drove the length and breadth of the</p>	<p>4. PAI: Todos esses anos tentando entender o que havia de errado com a nossa única filha. Médicos, hospital, consultas. Dirigimos por todo país. <i>(Ele se levanta e senta novamente).</i></p>

<p>country. (<i>He stands up and sits down again.</i>)</p> <p>Half the time I didn't know what they were telling us. I used to get Kate to do all the talking. But deep in my heart I was breaking up inside. Each time they'd start to tell us why she wasn't able to hear us it was like taking another body blow.</p>	<p>Metade do tempo eu não entendia o que eles 'tavam nos dizendo. Eu costumava deixar que Kate tomasse a frente o tempo todo, mas no fundo do meu coração, eu 'tava me corroendo por dentro. A cada vez que eles começavam a nos dizer por que ela não era capaz de nos ouvir, era como levar outro golpe no corpo.</p>
<p>5. NORAH: This is what happened to me. All those visits to the doctor, to the hospital, not knowing what people were saying to me. By the time I was eleven I could hear nothing. In some ways I was glad. In the other normal school they just thought I was a thick knacker sitting in the back of the classroom not knowing what was going on. Mam kept coming to meetings. But sure she was embarrassed. She couldn't explain things. She got no schooling herself. In a way they were kind of saying that I had a mental disability because I was so backward I kept failing every test.</p>	<p>5. NORAH: Isso foi o que aconteceu comigo. Todas aquelas visitas ao médico, ao hospital, sem saber o que as pessoas 'tavam me dizendo. Quando eu tinha onze anos, já não conseguia ouvir mais nada. De certa forma, eu era feliz. Na outra escola normal, eles pensavam que eu era só uma cigana ignorante sentada no fundo da sala sem saber o que 'tava acontecendo. Mamãe continuava indo às reuniões, mas com certeza ela ficava envergonhada. Ela não conseguia explicar as coisas. Não recebeu educação. De certa maneira, eles diziam que eu tinha deficiência mental, por que eu 'tava tão atrasada que continuava reprovando em todas as provas.</p>
<p>6. FATHER: All the way through those years we took her everywhere. Every holy well, every holy man or woman, Knock, Lourdes. Her mother Kate wanted her to go to Medjugore, the place in Portugal. Some of Pavee families from the site were going. We</p>	<p>PAI: Durante todos esses anos nós levamos ela pra tudo que é lugar. Lugares sagrados, homens santos e mulheres santas, Santuário de Knock, Lourdes. Kate, a mãe dela, queria que ela fosse pra Medjugore, aquele lugar em Portugal. Algumas das famílias <i>Pavee</i>¹²⁰ do</p>

¹²⁰ Também denominado de *Irish Travellers*, *Pavee* é o nome dado ao grupo étnico originário da Irlanda no qual pertencem os personagens da peça. Os *Pavees* se caracterizam pelo seu estilo de vida nômade e e pela língua Shelta. Fonte: <http://www.irishhealth.com/article.html?id=1079>

thought. *(he pauses)* That's what Travellers do when they have sick children. She'd kill me if she knew I was calling her sick but that's how we understand it. *(he sits down again)* Anyway, she was fourteen and she wasn't having it up or down, no way was she going. She said she didn't want to be cured, she was happy the way she was. *(he laughs)* She was cheeky enough to tell her mother that we might think of getting cured ourselves, cured of our Traveller shame as she called it. I had said to Kate, 'We're letting her away with too much. That school.' *(he pauses again)* I'm all for getting an education, my generation didn't and someone like needs it but she just knew her own mind. There was no saying anything to her. Being bossed around by only daughter of fourteen years of age. *(He stands up and walks around the ring inside the ropes.)* To tell you the truth despite the show of disappointment Kate put on, deep down I knew she was proud that her daughter was standing up and doing her own thing. Sometimes me and Kate fell out over the boxing. Kate said it keeps her out of trouble. It keeps her occupied. Kate kept saying, 'To hell with what other families think. She's our daughter. They're not rearing a deaf child.' I made the foolish mistake of not going to her fights. Before I knew it not only did I have the two women in my life doing things their way but me own

camping 'tavam indo, as famílias ciganas. Consideramos. *(Ele faz uma pausa.)* Isso é o que os ciganos fazem quando eles têm filhos doentes. Ela me mataria se soubesse que eu 'tava chamando ela de doente, mas é assim que entendemos. *(Ele se senta novamente.)* De qualquer forma, ela tinha catorze anos e mesmo que fosse mais nova ou mais velha, de todo jeito ela não iria. Disse que não queria ser curada e que 'tava feliz do jeito que era. *(Ele ri.)* Ela foi atrevida a ponto de dizer pra sua mãe que nós que poderíamos pensar em nos curar. Curar da nossa vergonha cigana, como ela chamava. Eu disse a Kate, "Aquela escola. Deixamos ela ir longe demais" *(Ele novamente faz uma pausa)*. Eu sou todo a favor da educação, mas a minha geração não, e alguém como ela precisa, só que ela é cabeça-dura. Ninguém podia dizer nada. Receber ordens da minha única filha de catorze anos de idade. *(Ele se levanta e caminha ao redor do ringue na parte de dentro das cordas.)* Pra dizer a verdade, apesar da profunda demonstração de decepção da Kate, no fundo eu sabia que ela 'tava orgulhosa de que sua filha 'tava em pé e fazendo suas próprias coisas. Às vezes eu e Kate discutíamos sobre o boxe. Kate dizia que o boxe mantinha ela ocupada e longe de problemas. Ela dizia: "Que se dane o que as outras famílias pensam. Ela é nossa filha. Não são eles que estão criando uma criança

<p>wife was telling me that our deaf daughter was better than any settle boy boxer in the ring. Kate was proud of her in way I'd be proud of my son doing the same thing.</p>	<p>surda”. Cometi o estúpido erro de não ir nas lutas dela. Antes que eu me desse conta, eu não apenas tinha as duas mulheres na minha vida fazendo as coisas do jeito delas, mas também a minha própria esposa me dizendo que a nossa filha surda era melhor que qualquer outro boxeador no ringue. Kate ‘tava orgulhosa da nossa filha da mesma forma que eu ficaria orgulhoso se fosse meu filho fazendo a mesma coisa.</p>
<p>7. NORAH: Then my Mam suggested, well it was him, me Daddy, he was the one that copped it that I couldn't hear things. He said we better go and see a doctor. He confirmed it all right. After that they sent me to the deaf school. <i>(She gets visibly frustrated with herself, and throws down the headgear.)</i> At first I hated it. They knew I was a Pavee. That I wasn't going to sign their language. In some ways I felt lost everywhere. At home, in the school and then in the deaf school. That's what it's like for Pavees like me. You don't fit in anywhere. My mam and my brothers, they know a little bit of sign only because it suits them. <i>(She walks towards an empty chair that's in the ring.)</i> My brothers had me for their little slave; well they think I'm their slave. They do all the signs for grub, no problem there. <i>(she pauses)</i> Mam, in the beginning she was always crying. As a child I can remember the look on her face when she'd have to touch me to let me know she</p>	<p>7. NORAH: Então minha mãe sugeriu, bem, foi ele, meu pai. Foi ele quem disse que eu não poderia ouvir as coisas. Disse que era melhor irmos a um médico. Ele confirmou tudo. Depois disso, eles me mandaram pra escola pra surdos. <i>(Ela fica visivelmente frustrada com ela mesma e joga o capacete no chão.)</i> No começo, odiei. Eles sabiam que eu era uma <i>Pavee</i> e que eu não ia sinalizar a língua deles. De certa forma, eu me sentia perdida em todos os lugares. Em casa, na escola e depois na escola pra surdos. É assim que funciona pra <i>Pavees</i> como eu. Você não se encaixa em nenhum lugar. Minha mãe e meus irmãos sabem um pouco da língua de sinais apenas porque convém a eles. <i>(Ela caminha em direção a uma cadeira vazia que se encontra no ringue.)</i> Meus irmãos me tinham como escrava; bem, eles acham que eu sou a escrava deles. Eles sabem todos os sinais de comida, até aí sem problemas. <i>(Ela faz uma pausa.)</i> No começo mamãe ‘tava</p>

was trying to tell me something. She was the first one that I was able to lip read. She was always trying. She doesn't give a shit what the other Travellers say. *(She lifts her leg up on the chair and pulls her wedding dress up to her knee. Her boxing boot is visible.)* Mam came to every fight I had. *(Her father walks over and starts trying her lace for her.)* The deaf school from the beginning the teachers, they were just saying I wasn't trying hard enough, that I was embarrassed or ashamed to do sign. They were trying to tell my parents I wouldn't accept things. *(she laughs)* My parents were the ones that wouldn't accept things. *(she swaps legs abruptly).* Especially him. He couldn't accept how I was. How I am. Anyway, how could I sign in a language that wasn't me own? I don't do Buffer talk. That's a good thing about being deaf.

sempre chorando. Ainda criança, lembro do olhar em seu rosto quando ela tinha que me tocar pra eu saber que ela 'tava tentando me dizer alguma coisa. Ela foi a primeira pessoa que eu consegui fazer leitura labial. Ela 'tava sempre tentando. Ela não dá a mínima pro que os outros ciganos dizem. *(Ela levanta a perna na cadeira e puxa o vestido de casamento até o joelho. Sua bota de boxe está visível.)* Mamãe veio pra todas as lutas que tive. *(O pai se aproxima e começa a tentar amarrar o cadarço para ela.)* Desde o começo, na escola pra surdos, os professores diziam que eu não 'tava me esforçando o suficiente e que eu 'tava com vergonha ou constrangida em sinalizar. Eles tentavam dizer aos meus pais que eu não aceitava as coisas. *(Ela ri)* Só que meus pais que não aceitavam as coisas. *(Ela faz um jogo de pernas repentinamente.)* Principalmente ele. Ele não aceitava como eu era. Como eu sou. De qualquer forma, como eu poderia sinalizar em uma língua que não era minha? Eu não falo que nem as pessoas de fora. Isso é uma coisa boa de ser surda.

8. FATHER: If I'd learned. *(he rubs his and over his face while he's still trying to tie the lace of her boxing boot.)* If I'd learned... it came easy to Kate and to her brothers. I used to pretend I wasn't looking at them but even when she was small the rest of the family found a way of reaching Norah. Her mother

8. PAI: Se eu tivesse aprendido. *(Ele esfrega as mãos sobre o rosto enquanto tenta amarrar o cadarço da bota de boxe da sua filha.)* Se eu tivesse aprendido... foi fácil pra Kate e pros irmãos. Eu costumava fingir que não 'tava olhando pra eles, mas mesmo quando Norah era pequena o resto da família

<p>begged me, coaxed me to just try. Only at the trailer where no one else could see, nobody would make a laugh of me. See that's what Travellers do. They make a laugh of you if they saw you in public talking with your hands. When stubbornness and shame get mixed up in your head you end up giving in to shame. Kate warned me that I was losing her because I wouldn't learn. I just kept saying I was busy or I don't need to learn. How stupid can a father be? Putting his pride before his daughter instead of having pride for his daughter.</p>	<p>encontrou uma forma de chegar até ela. A mãe dela me implorou e insistiu pra que eu apenas tentasse. Apenas no trailer, onde ninguém mais podia ver e ninguém iria rir de mim. Veja o que os ciganos fazem. Eles riem de você se veem você conversando com as mãos em público. Quando teimosia e vergonha se misturam na sua cabeça, você acaba cedendo à vergonha. Kate me alertou que eu 'tava perdendo ela se eu não aprendesse. Eu apenas continuava dizendo que 'tava ocupado ou que não precisava aprender. Como estúpido um pai pode ser? Colocar seu orgulho antes de sua filha ao invés de ter orgulho dela.</p>
<p>9. NORAH: Then there were two more Pavees, deaf Pavee lads, they were Joyces. I thought they'd be back-up for me but they were useless. I suppose they were half afraid of the Buffers as well. The three of us were put into the one class. It didn't matter what ages we were or how smart we were. We were all the one to them cos we were Pavees. We started to make our own sign, our own language. (<i>The laces are tied and the father moves the chair away.</i>) I've no idea why but the Pavee thing, despite what they say, what he says, well, deep in my heart even as a small child, even when I couldn't be part of what was going on around me, the Pavee thing. I knew where I was and I loved it. Making up our own signs even at eleven or</p>	<p>9. NORAH: Então tinha mais dois <i>Pavees</i>, dois garotos surdos, eles eram Joyces. Achei que eles seriam um apoio pra mim, mas eram inúteis. Presumo que eles também tinham medo das pessoas de fora. Nós três fomos colocados na mesma sala. Não importava que idade tínhamos ou o quanto inteligente a gente era. Pra eles, nós éramos todos um só porque éramos <i>Pavees</i>. Começamos a criar os nossos próprios sinais, nossa própria língua. (<i>Os cadarços estão amarrados e o pai afasta a cadeira.</i>) Eu não faço ideia do porquê essa coisa de ser <i>Pavee</i>, apesar do que eles dizem, do que ele diz, bem, no fundo do meu coração mesmo quando criança, até mesmo quando eu não podia participar do que 'tava acontecendo ao meu redor, era essa coisa de</p>

twelve I didn't really give a shit when teachers, including the ones that were deaf, were telling us it wasn't a proper language. We'd never be able to communicate. The teacher called it the outside world but I knew she meant the Buffer world. That was her world not mine. She was saying that she'd read a little bit about Cant Pavee language, but she wasn't convinced it would be any use to us. (*Her father walks towards her and hands her her gloves.*) It nearly drove them fucking mad! Deaf people, deaf teachers, it was us, the three of us. We locked them out of our world, not the other way around. I used to love that part of it! Then one day I realized I could use my hand for more than just signing. They were calling me names – well, signing names at me – even though I wouldn't do Irish sign, I still learnt it for back-up. I knew the sign for knacker and the sign for smell and the sign for cunt. They were two young fellas, they'd just started singing in front of me, signing those things about me, like I wasn't even there, like I wasn't supposed to understand. I just lifted my right hand then the left, and knocked them straight to the ground. Yes, even in special schools, they suspend you for fighting! My mother was raging with me. (*She touches the cross on her neck.*) Getting suspended, Mam was ashamed. My family are strict. It was a big deal to have their only girl go away to

ser *Pavee*. Eu sabia onde eu 'tava e eu amava isso. Fazer os nossos próprios sinais mesmo aos onze ou doze anos de idade. E eu realmente não dava a mínima quando os professores, incluindo aqueles que eram surdos, nos diziam que não era uma língua adequada. Nós nunca podíamos nos comunicar. A professora chamou isso de mundo exterior, mas eu sabia que ela se referia ao mundo dos que eram de fora. Esse era o mundo dela, não o meu. Ela dizia que tinha lido um pouco sobre a língua Shelta, mas que não 'tava convencida de que seria útil pra nós. (*O pai dela caminha em direção a ela, e entrega as luvas.*) Isso quase deixou eles loucos! Surdos, professores surdos, fomos nós, nós três. Nós deixamos eles de fora do nosso mundo, e não o contrário. E eu amava isso! Aí, um dia, percebi que poderia usar minha mão pra mais do que só sinalizar. Eles 'tavam me chamando de nomes, bem, sinalizando nomes pra mim, e mesmo que eu não sinalizasse a Língua de Irlandesa de Sinais, eu ainda aprendi pra dar uma resposta. Eu sabia qual era o sinal de cigana, o sinal de cheiro e o sinal de vadia. Eram dois rapazes jovens. Eles tinham acabado de começar a sinalizar na minha frente, sinalizando aquelas coisas sobre mim, como se eu nem sequer 'tivesse lá, como se eu não fosse entender. Só levantei minha mão direita, depois a esquerda, e aí nocauteei eles diretamente no

school and boxing, I can still see the look on her face. She was telling the teachers that she didn't rear me like that. Anyway, whatever about Mam's reaction, he went crazy. But of course he went crazy for the wrong reasons. He wanted to keep me out of school. Saying he was right all along not to send me there. Him and her, me parents, for the whole week I was suspended, they were arguing. Mam was trying to explain that I did draw blood from the young fella's nose. Paddy, my brother, he'd tell me that Daddy tried to say they must've given me good reason. Mam, wasn't havin any of it. That was a long time ago and I really did break my mother's heart. The one thing she said to me stayed with me. She said, 'Norah, I didn't raise a bully. You might be deaf, you might be a Traveller girl. People are going to do things to you, all sorts of things and it's not fair but you have to learn not to react in front of them'. I was only eleven and Mam was telling about holding things in. Now I know she meant holding things inside the ring. Not exploding outside of it. *(Her father is helping her lace up her gloves.)*

chão. Sim, você leva suspensão por briga até mesmo em escolas especiais! Minha mãe ficou furiosa comigo. *(Ela toca a cruz no seu pescoço.)* Fui suspensa e mamãe ficou envergonhada. Minha família é rigorosa. Já era um alvoroço ter a única filha deles indo pra escola e praticando boxe. Eu ainda posso ver o olhar no rosto dela. Ela dizia aos professores que não havia me criado assim. De qualquer forma, seja como tenha sido a reação da mamãe, ele enlouqueceu. Só que claro que ele ficou louco pelas razões erradas. Ele queria me manter fora da escola. Dizendo que ele 'tava certo o tempo todo em não me mandar pra lá. Ele e ela, meus pais, discutiram durante toda semana que eu 'tava suspensa. Mamãe 'tava tentando explicar que eu tinha tirado sangue do nariz do rapaz. Paddy, meu irmão, me contava que papai tentava dizer que provavelmente foi por um bom motivo. Mãe, não era nada disso. Isso aconteceu há muito tempo e eu realmente parti o coração da minha mãe. Ela disse uma coisa que ficou marcada em mim. Ela disse: "Norah, eu não criei uma valentona. Você pode ser surda, você pode ser uma cigana. As pessoas vão fazer coisas com você, todo tipo de coisa e isso não é justo, mas você tem que aprender a não reagir." Eu tinha apenas onze anos e mamãe 'tava falando sobre segurar a onda. Hoje eu sei que ela quis dizer segurar a

	onda dentro do ringue, não explodindo fora dele. (<i>O pai a ajuda amarrar as luvas</i>)
<p>10. FATHER: It was her mother's idea, saying she needed to be with people like herself. They said she'd lots of energy, but she was using it the wrong way. I knew what they were getting at-even though I can't read and write I knew they were saying, 'Typical Travellers, they're all rough and ready, always on for a fight.' But it was <i>my</i> little girl they were talking about! We tried running, we tried swimming and we tried football. I was kind of glad that didn't work out, her being a girl and all that. Little did I know what was to come at me next.</p>	<p>10. PAI: Foi ideia da mãe dela, dizendo que ela precisava 'ta perto de pessoas como ela. Eles disseram que ela tinha muita energia, mas que 'tava usando de maneira errada. Eu sabia o que eles 'tavam fazendo. Mesmo que eu não soubesse ler e escrever, eu sabia que eles 'tavam dizendo: "Típicos Ciganos. Eles são todos rudes e sempre prontos pra uma briga." Mas era da <i>minha</i> garotinha que eles 'tavam falando! Nós tentamos corrida, natação e futebol. Eu 'tava feliz que não tinha dado certo, por ela ser uma menina e tudo mais. Mal sabia eu o que 'tava por vir.</p>
<p>11. NORAH: (<i>continues signing</i>) I was eleven – our Paddy, well, all of them: Paddy, Joseph, Michael and John, they were laughing at what I did to the little Buffer boy and they were always trying spar with me in my bedroom in the trailer. It used to be for a laugh then they'd show me things. Sometimes they'd forget I was a girl. We'd thumpin each other but they wouldn't hurt me. Sometimes if Paddy thought it was getting too rough he'd tell me to watch my hand. He was always worrying about that, he knew they were needed and not just for cooking his dinner. They all used to go to the gym on a Saturday and in the evening. He'd bring them (<i>She nods towards her father.</i>) Making 'men' out of them before their time.</p>	<p>11. NORAH: (<i>continua sinalizando</i>) Eu tinha onze anos e o Paddy, aliás, todos eles: Paddy, Joseph, Michael e John, todos acharam graça do que eu fiz com o garotinho que era de fora e sempre tentavam treinar comigo no meu quarto no trailer. Costumava ser por diversão, e aí eles me mostravam as coisas. Às vezes eles esqueciam que eu era uma garota. Dávamos socos uns nos outros, mas eles não me machucavam. Às vezes Paddy achava que 'tava ficando violento e dizia pra eu prestar atenção na minha mão. Ele 'tava sempre preocupado com isso e sabia que minhas mãos não eram necessárias apenas pra cozinhar seu jantar. Todos eles costumavam ir na academia aos sábados e à noite. Ele trazia eles. (<i>Ela balança a cabeça</i>)</p>

<p>I begged and plagued our Paddy to let me go with them, he was next to me in age. I promised him I wouldn't be messing, I was just sick of being stuck in the school and then stuck in the trailer, washing and cleaning all the time. You get sick of that too, even though that's girl's work, they think when you're deaf you can do it better, you're more gifted in that area.</p>	<p><i>em direção ao pai.</i>) Tornando eles “homens” antes do tempo. Eu implorei e azucrinei o Paddy pra que ele me deixasse ir com eles. Tínhamos quase a mesma idade. Prometi a ele que não iria atrapalhar. Eu ‘tava cansada de ficar presa na escola e de ficar no trailer lavando e limpando o tempo todo. A gente também se cansa disso, sabe? Ainda que seja trabalho de menina, eles acham que quando você é surda você pode fazer melhor, você é mais talentosa nessa área.</p>
<p>12. FATHER: (<i>takes off his tie</i>) When my back was turned Paddy had hid her in the van, and them snuck her into the ring with him. I remember just looking up and not believing my eyes, that my little girl was in a room full of young fellas, holding the punch bag for her older brother and she was loving it! For a minute I wanted to run up and just pull her out and bring her home, but as I got closer to the ring, I realized it was Paddy that was holding the punch bag, and it was she was doing the boxing. After that, I had no real say. (<i>he shrugs</i>) Sure, I'm only the father! And the mother was right behind her and still is. I swear to God, the woman of mine, even though I love her she's done too many courses. The day she learned to drive was a bad day for this family. Oh a curse. She plagued me to let take her theory test, saying she needed it and the school was encouraging the girls to be independent. The fucking deaf</p>	<p>12. PAI: (<i>tira a gravata</i>) Quando virava de costas, Paddy escondia ela na van, e aí levava ela escondida pro ringue com ele. Lembro apenas de olhar pra cima e não acreditar no que meus olhos ‘tavam vendo. Minha filhinha ‘tava em uma sala cheia de rapazes jovens, segurando o saco de pancadas pro irmão mais velho e ela ‘tava amando isso! Por um instante eu quis correr e puxar ela pra fora e trazer pra casa, mas assim que me aproximei do ringue, percebi que era Paddy que ‘tava segurando o saco de pancadas e era ela que ‘tava fazendo boxe. Depois disso, não tive mais nada a dizer. (<i>Ele dá de ombros</i>). Claro, eu sou apenas o pai! E a mãe ‘tava sempre do lado dela, e ainda ‘tá. Juro por Deus, mas embora eu ame a minha menina, ela fez cursos demais. O dia em que ela aprendeu a dirigir foi um dia ruim pra toda a família. Uma maldição. Ela me azucrinou pra eu deixar ela fazer o teste teórico, dizendo</p>

<p>school interfering with everything in this family.</p>	<p>que ela precisava disso e que a escola ‘tava incentivando as meninas a serem independentes. Aquela maldita escola pra surdos interferindo em tudo na família.</p>
<p>13. NORAH: I found something I was good at. Something I could do on my own – I’m not saying people respected me, I knew our Paddy did, and the coach did. All I’m saying is, I found something that I loved, that I could do better than any boy and that felt so great! It didn’t matter in the ring that I was deaf, all I had do was look at the feet, look at the hands – sure, that’s what I do all the time anyway, look at the hands! (<i>FATHER takes off his suit jacket and removes the flower from the button hole</i>)</p>	<p>13. NORAH: Encontrei algo em que eu era boa. Algo que eu poderia fazer sozinha. Não ‘tou dizendo isso pra que as pessoas me respeitem. Eu sabia que Paddy me respeitava, e que o treinador também. O que eu quero dizer é que eu achei algo que eu amava, que eu poderia fazer melhor do que qualquer outro garoto, e eu me sentia tão bem! No ringue não importava se eu era surda. Tudo que eu tinha que fazer era olhar pros pés, olhar pras mãos - claro, de toda forma é o que eu faço o tempo todo, olhar pras mãos! (<i>O PAI tira o paletó e retira a flor que se encontra no buraco do botão</i>)</p>
<p>14. FATHER: I wanted to be proud of her, but to tell you the truth, I did all in my power to stop her, but sure, what could I do? The brothers, they made it possible: when I said she couldn’t go, sure, they found a way of getting her there. Before I knew anything, the coach was up visiting the site. He’s a lovely aul man, and for years I used to tell the other men on the site, I used to say he was here to talk about one of the boys. I never let on he was trying to convince me about Norah. Then the other lads in the site – they were in the boxing club too – rumour went flying round the site.</p>	<p>14. PAI: Eu queria ‘tá orgulhoso dela, mas pra falar a verdade, fiz de tudo pra impedir. Claro. O que eu poderia fazer? Os irmãos tornaram isso possível. Quando eu falei que ela não poderia ir, certeza, eles encontraram uma maneira de levar ela. Antes que eu soubesse de qualquer coisa, o treinador ‘tava visitando o camping. Ele é um homem simpático, e durante anos eu costumava contar aos outros homens do camping que, bem, eu costumava dizer que ele ‘tava aqui pra falar sobre um dos meninos. Nunca deixei transparecer que ele ‘tava tentando me convencer sobre Norah. Tinham outros</p>

	rapazes do camping que também ‘tavam no clube de boxe e rumores começaram a se espalhar no camping.
<p>15. NORAH: (<i>Stars shadow boxing, dancing back and forth lightly</i>). Those fucking aul ones! It drove them mad! A girl like me, a little deaf Beoir, was a boxer better than any of their sons in or outside the ring. Oh, that went hard on them all right. My brothers used to stick up for me, and my own mother, she was better than him. (<i>She nods at her father.</i>) But at the same time I knew what was expected of me. I wasn’t even sure they were going to find someone for me to marry. Well, you know how Travellers are: if you’re not perfect, you won’t get a man, and sure that’s the most shameful thing of all. The boxing, it set me apart from other Beoirs, like being deaf it gave me freedom that other Beoirs don’t have. Travellers, they think they’re protecting girls and women. Especially families, but deep down you know the boys and the men have more freedom. In the deaf school they used to ask us about Traveller culture. It was hard to explain the rules and regulations for women. You can’t go wild you can’t talk to boys. The ones in the deaf school, they couldn’t believe about the arranged marriages, the love matches. They used to be slagging me, asking me was I</p>	<p>15. NORAH: (<i>Começa a fazer treino de boxa sombra dançando levemente de um lado para outro</i>). Aqueles velhos malditos! Isto deixou eles loucos! Uma garota como eu, uma <i>Beoir</i>¹²¹, uma menina surda, era uma boxeadora melhor do que qualquer um dos filhos deles dentro ou fora do ringue. Ah, isso era difícil pra eles. Meus irmãos costumavam me defender, e minha mãe, ela era melhor que ele. (<i>Ela aponta discretamente com o queixo para o pai.</i>) Mas ao mesmo tempo eu sabia o que esperavam de mim. Eu nem tinha certeza se eles iam encontrar alguém pra eu casar. Bem, vocês sabem como são os ciganos: se você não é perfeita, não conseguirá um homem, e isso com certeza é a coisa mais vergonhosa de todas. O boxe me destacava das outras <i>Beoirs</i>, as outras meninas, e sendo surda eu tinha a liberdade que outras <i>Beoirs</i> não tinham. Ciganos. Eles acham que ‘tão protegendo meninas e mulheres. Especialmente as famílias, mas no fundo vocês sabem que os meninos e homens têm mais liberdade. Na escola pra surdos, eles costumavam nos perguntar sobre a cultura cigana. Era difícil explicar as regras e normas pras mulheres. Você não pode se</p>

¹²¹ Beor, beure, ou beoir originalmente da língua Shelta, falada entre os membros dos *Irish Travellers*, significa “menina” ou “mulher”. Fonte: <https://www.dailyedge.ie/irish-slang-origins-1468945-May2014/>

going to get married before I did my Leaving Cert. I never knew what to say. I didn't know whether him and her were going to find me someone. I used to watch me cousins and I was bridesmaid for some of them. I knew my own situation was different. I never talked about it with Mam. I mean she let me wear what I wanted and let me talk to the other young ones but I knew she was a bit like him. Not really wanting me to grow up. See, that's why the boxing took over my whole life, my whole head and my whole heart. I got something for myself. Something that no one could give me or find for me. I did all the right things and I knew, not just in the school but in the site and some of my brother's friend and of course my cousins. I knew they were looking at me and they used to take a good long look but our Paddy would kill anyone, if he though anything was on their minds. I tried to explain, even though I was deaf. My family and my brothers, especially my brothers. They'd be watching all the time. *(She wipes her forehead with the back of her arm.)* Beoirs, despite what the men say, we carry our family.

empolgar, não pode falar com garotos. As pessoas da escola pra surdos não acreditavam nos casamentos arranjados, nas uniões amorosas. Eles costumavam zombar de mim, perguntando se eu ia me casar antes do ENEM. Eu nunca sabia o que dizer. Não sabia se ele ou ela iam encontrar alguém pra mim. Eu costumava assistir meus primos e eu fui dama de honra de alguns deles. Eu sabia que a minha situação era diferente. Nunca falei sobre isso com a mamãe. Quero dizer, ela me deixava usar o que eu quisesse e falar com outros jovens, mas eu sabia que ela ia um pouco na dele. Sem querer que eu crescesse. Veja bem, é por isso que o boxe assumiu toda a minha vida, minha cabeça e meu coração. Eu tenho algo pra mim. Algo que ninguém poderia me dar ou encontrar pra mim. Eu fiz todas as coisas certas e eu sabia, não apenas na escola, mas também no camping, alguns amigos dos meus irmãos, e claro, meus primos. Eu sabia que eles olhavam pra mim e costumavam dar uma boa olhada, mas o Paddy mataria qualquer um, se eles 'tivessem com algum tipo de ideia. Tentei explicar, apesar de ser surda. Minha família, meus irmãos, especialmente meus irmãos. Eles ficavam de olho o tempo todo. *(Ela enxuga a testa com as costas do braço.)* Beoirs, apesar do que os homens dizem, nós que carregamos nossa família.

<p>16. FATHER: I listened to them. I listened to what other Travellers were saying, warning me, shaming me, making a laugh of me. And all the time the coach would come down and talk to my little girl in a way I couldn't. In a matter of six months he had learned sign, talking with his hand. I'd sit and watch, well that's a lie, she'd tell you herself. I'd make one of her brothers stay and I'd get up and leave them. I couldn't bear it. <i>(He runs his hand though his hair.)</i></p>	<p>16. PAI: Eu escutei eles. Escutei o que os outros ciganos diziam, me avisando, me envergonhando, rindo de mim. Todo o tempo o treinador vinha e conversava com minha garotinha de uma forma que eu não conseguia. Em seis meses ele aprendeu a sinalizar, a conversar a mão. Eu sentava e observava, bem, isso é mentira, ela diria. Eu faria com que um de seus irmãos ficasse, me levantaria e iria embora. Não aguentava. <i>(Ele passa a mão nos cabelos.)</i></p>
<p>17. NORAH: I explained to the coach – Toby – that's what I call him – that I couldn't get my hair cut, that a Traveller Beoirs had to have their hair long, and if I was going to fight I'd have to bring Mam and one of my brothers would have to be there. I explained women of my age, it wouldn't be right, even for my mother to be going places on her own. We'd always need one of my brothers to come with us if it was an overnight fight. Toby didn't laugh at me, or make fun of how things are or tell me that my family were behind the times. He seemed to understand me. After that I did boxing as often I could. I didn't care what people were saying: 'The only daughter! Bad enough that she's deaf, but she's also a boxer! And then he turns up. <i>(FATHER gets up and stand behind her. He talks to the audience over NORAH's shoulder)</i></p>	<p>17. NORAH: Eu expliquei pro treinador - Toby - é assim que chamo ele - que eu não poderia cortar meu cabelo, que uma menina cigana tinha que ter o cabelo comprido, e se eu fosse pra uma luta eu teria que trazer mamãe e um dos meus irmãos teria que 'ta lá. Expliquei que não era certo pra mulheres da minha idade 'tá indo pra lugares por conta própria nem mesmo pra minha mãe. Se fosse uma luta à noite, sempre precisávamos que um dos meus irmãos nos acompanhasse. Toby não riu de mim ou tirou sarro de como as coisas são ou sequer disse que minha família era antiquada. Ele parecia me entender. Depois disso pratiquei boxe quantas vezes eu pude. Eu não me importava com o que as pessoas 'tavam dizendo: "A única filha! Como se não bastasse, além de surda é também boxeadora!" E aí ele aparece. <i>(O PAI se levanta e fica atrás dela. Ele fala com a plateia sobre o ombro de NORAH).</i></p>

18. FATHER: A young fella going deaf after an accident. Other people were saying it could have been worse, but sure, didn't I know,, (He pauses and puts his two hand on her shoulders.) No family would want him for a son-in-law. At night in the trailer I started talking to Kate. Norah was at that age. What we were going to do? Her brothers were all going to be married soon. I'd be happy to have her stay with us for the rest of her life, but sure, that wouldn't be right either. Kate was crying. Well, we both were. That's the thing about it, with a deaf daughter. Every age brings a new worry. The sadness, it never leaves you. You want her to have the same chances as other young ones but you know, well you think you know. It can't be like that. We didn't know what to do, me and Kate, but it turns out we didn't have to do very much. A few of them, they were all enquiring about what age was Norah. That's how Travellers do it. They knew well what age she was but that's how they bring up the subject. They're letting you know they're interested. Kate wasn't happy, but sure, what could I do? I'd have to get her married and I'd try and find someone right. Maybe one of her own. (He touches the back of her and fixes the helmet.) The problem is you never expect badness or danger to come from your own. I mean your own family. I mean one of your nephews. Then about a

18. PAI: Um jovem que ficou surdo depois de um acidente. Outras pessoas diziam que poderia ter sido pior, claro, eu não sabia... (Ele faz uma pausa e coloca as mãos sobre os ombros dela.) Nenhuma família iria querer ele como genro. À noite, no trailer, eu iniciei uma conversa com Kate. Norah já 'tava na idade. O que íamos fazer? Seus irmãos iam se casar em breve. Eu ficaria feliz em ter ela conosco pro resto de sua vida, mas com certeza, isso não seria certo também. Kate chorava. Bem, nós dois chorávamos. Esse é o problema de ter uma filha surda. Cada idade traz uma nova preocupação. A tristeza nunca vai embora. Você quer que ela tenha as mesmas chances que as outras jovens, mas você sabe, bem, você acha que sabe. Não é assim que funciona. Eu e Kate não sabíamos o que fazer, mas descobrimos que não precisávamos fazer muito. Alguns deles, todos eles 'tavam perguntando sobre a idade de Norah. É assim que os ciganos fazem. Eles sabiam bem quantos anos ela tinha, mas é assim que eles puxam o assunto. Eles deixam você saber que 'tão interessados. Kate não 'tava feliz, mas o que eu poderia fazer? Eu teria que casar ela e eu tentaria encontrar a pessoa certa. Talvez alguém como ela. (Ele toca nas costas dela e arruma o capacete.) O problema é que a gente nunca espera que a maldade e o perigo venha de você. Quero dizer, da sua própria família. Digo, de um dos

<p>month ago they landed up – Norah’s mother had suspicious, she said to me: ‘They’re not coming up here just looking for a small talk or the price of a trailer or a van! Those people have something on their minds.’ I was angry and delighted at the same time. My Norah, a woman? Sure I couldn’t deal with that. She’s deaf. We did all in our power. I warned the young fellas at all times, don’t let anyone take advantage. If I said it once I said it a thousand times, I was trying to explain... it wasn’t just normal family stuff of minding your sister. It was that she was deaf and she had to be minded at all times. <i>(He takes off a gold cross from around her neck and then takes off her gold hoop earrings.)</i> When we went to the pub, Kate asked to come too, but of course, she couldn’t be found. She was training or something, and Paddy was with her. I got a good look at the young fella, at John-Joseph. He was good and strong, pure good –looking. They came from our own people so there was no problem there.</p>	<p>seus sobrinhos. Então, cerca de um mês atrás eles vieram. A mãe da Norah suspeitou, ela me disse: “Eles não ‘tão vindo aqui apenas pra jogar uma conversa fiada ou saber do preço de um trailer ou uma van! Essas pessoas têm algo em mente.” Eu ‘tava com raiva e feliz ao mesmo tempo. Minha Norah, uma mulher? Claro que não consegui lidar com isso. Ela é surda. Nós fizemos tudo ao nosso alcance. Eu sempre avisei aos meninos, não deixe ninguém tirar proveito. Se eu tivesse dito uma vez, mas eu disse isso mil vezes, eu ‘tava tentando explicar... não era apenas coisa normal de família se importar com sua irmã. É que ela era surda e tinha que receber cuidado em todos os momentos. <i>(Ele tira uma cruz de ouro pescoço dela e tira os brincos de argola de ouro.)</i> Quando fomos ao bar, Kate pediu pra ir também. Enquanto a ela, claro, não pôde ser encontrada. ‘tava treinando ou algo do tipo, e Paddy ‘tava com ela. Eu dei uma boa olhada no rapaz, no John-Joseph. Ele era um homem bom, forte e boa pinta. Eles eram do nosso próprio povo e então não haveria problemas.</p>
<p>19. NORAH: <i>(Starts trying to pull at her dress with her gloves on.)</i> Paddy said the Joyces were up. He was falling about the place laughing, that I was going to be asked. Or a while, I didn’t know what he meant – he had to explain to me. <i>John-joe</i> wants to marry you! He’s probably asked already! In that</p>	<p>19. NORAH: <i>(Começa a tentar puxar o vestido com as luvas.)</i> Paddy disse que os Joyces ‘tavam lá. Ele explodiu na gargalha dizendo que eu ia ser pedida. Por um instante, eu não sabia o que ele queria dizer. Ele teve que me explicar. <i>John-Joe</i> vai te pedir em casamento! Ele provavelmente já pediu a sua</p>

<p>second it was like as if I got a jab into the right side of my head. Thank God the gym was empty! I went mad. On top of everything else it was supposed to be modern way – like a love match. He’d ask me and I was supposed to agree. That’s a load of shite! A love match? It’s just the same as the old days – the families do the organizing. Just because he asks me after he asks my father – is that supposed to make it ok? That’s supposed to me modern? Our Paddy got me to calm down – he begged and craved me to go home and put on something – suitable. I said, ‘Sure. Is my track suit all right?’ Now even Paddy was falling into the trap. They were all against me.</p>	<p>mão! Naquele momento, foi como se eu tivesse levado um golpe frontal no lado direito da minha cabeça. Graças a Deus a academia ‘tava vazia! Fiquei furiosa. Além de tudo, era pra ser moderno - como se desse um <i>match</i>. Ele iria me pedir em casamento e eu aceitaria. Isso é um monte de merda. Um <i>match</i>? É igual aos velhos tempos. As famílias organizam tudo. Só porque ele faz um pedido pra mim depois de já ter feito o pedido ao meu pai - isso é pra fazer tudo ficar bem? Isso deveria ser moderno pra mim? Paddy me acalmou, implorou e me pediu pra que eu fosse pra casa vestir algo adequado. Eu disse: “Claro. O meu agasalho de treino serve?” Até Paddy caiu na armadilha. Todos eles ‘tavam contra mim.</p>
<p>20. (<i>FATHER starts to help her take off her wedding dress from around her shoulders. NORAH’S boxing vest is visible; the dress drops to her waits and on her top, the letters spell out ‘Pavee Princess’.</i>)</p>	<p>20. (<i>O PAI começa a ajudá-la a tirar o vestido de noiva pelos ombros. A vestimenta de boxe de Norah fica visível; o vestido cai até a cintura, e em cima está escrito “Princesa Pavee”.</i>)</p>
<p>21. FATHER: I mustn’t have been looking at her, but when she walked into the pub with Paddy she was the cut of her mother twenty years ago. He had gotten her out of the tracksuit and she put on a good show. Pure beauty, long dark hair. My little girl was a woman. Part of me felt delighted, but part of me felt I didn’t know her and I’d never know her and now she was leaving me. All I could do was shake the young fella’s hand and buy</p>	<p>21. PAI: Eu acho que não ‘tava vigiando ela direito, mas quando ela entrou no bar com Paddy, ela era igual a mãe vinte anos atrás. Ele ajudou ela a tirar o agasalho de treino e ela se portou bem. Linda, longos cabelos escuros. Minha garotinha era uma mulher. Parte de mim ‘tava feliz, e parte de mim sentiu que eu não conhecia ela, que nunca conheci e agora ela ‘tava me deixando. Tudo o que eu pude fazer foi apertar a mão do</p>

<p>him a drink. I couldn't – I couldn't – I couldn't you know---</p>	<p>jovem rapaz e pagar a ele uma bebida. Eu não podia, não podia, não podia. Vocês sabem.</p>
<p>22. NORAH: (<i>Steps back. Her father helps her out of her dress.</i>) He wouldn't sign – my aul fella never learnt to sign. It was like he was in denial of me and my life. But John-Joseph, he couldn't believe it. When I saw him, I did like him and he liked me. He was gorgeous and I could feel he couldn't take his eyes off me. Even though we weren't supposed to talk – like, proper talk – apart from my brothers, sure no one knew what we were saying, so we had our freedom. He asked me about the boxing, saying he knew I could fight better than any man.</p>	<p>22. NORAH: (<i>Dá um passo para trás. Seu pai a ajuda a tirar o vestido.</i>) Ele não sinalizava. Meu velho nunca aprendeu a sinalizar. Era como se ele 'tivesse em um estado de negação comigo e com a minha vida. Mas John-Joseph, ele não podia acreditar. Quando o vi, gostei dele e ele gostou de mim. Ele era lindo e eu podia sentir que ele não conseguia tirar os olhos de mim. Mesmo que não devêssemos falar, quero dizer, uma conversa apropriada além dos meus irmãos, com certeza ninguém sabia o que 'távamos dizendo, e aí tivemos nossa liberdade. Ele me perguntou sobre o boxe, dizendo que sabia que eu lutava melhor do que qualquer homem.</p>
<p>23. (<i>Her FATHER is gathering up the dress and hanging it over the ropes of the ring.</i>)</p>	<p>23. (<i>O PAI dela recolhe o vestido e o pendura nas cordas do ringue.</i>)</p>
<p>24. FATHER: I don't know what happened. My sons reassured me he was never alone with her, that he never laid a finger on her. (<i>He gives a sideways glance.</i>) Things have changed, not like our day. You wouldn't dare talk... but a young fella would chance his arm to see what she was like. Finding out is she is easy or dirty. I had me own suspicious. It doesn't matter that he was deaf. He's still a man and I know he must've said something to her because she kept on saying no. She didn't want to get married to him. Now I was</p>	<p>24. PAI: Não sei o que aconteceu. Meus filhos me asseguraram que ele nunca ficou sozinho com ela, e que nunca encostou um dedo nela. (<i>Ele dá uma olhada de lado.</i>) As coisas mudaram, não são como no nosso tempo. Você não ousaria falar... mas um rapaz se arriscaria pra ver como ela era. Descobrir se ela era fácil ou suja. Eu tinha minhas suspeitas. Não importa que ele seja surdo. Ele ainda é homem e eu sei que ele deve ter dito algo pra ela, porque ela continuava dizendo não. Ela não queria se</p>

confused. She was asked was she happy about marrying him. ‘No’ was the answer. I was half afraid to tell the other family. The young fella’s family. Breaking a wedding off is a very hard thing to do. Families get insulted. *(He pulls over the punchbag that’s hanging near him)*. Her mother tried to talk her round – but she wasn’t having any of it. I got her mother to try to explain her, to get her excited about the wedding, the dress, how she was the only girl and there’d be nothing spared – even trying to get her mixing with her cousins, this was still no good. Then I had a word with Toby, the aul man, the coach. I said I want it to stop; I bared her and her brothers from going down the club. I barred him from the trailer, from having anything to do with her. But sure, she was in all the newspapers, things were happening without me knowing. She had her mind made up, like her mother said, because I never learnt how to communicate with her I had no right to stop her doing anything. And then it happened. I found out that young fella wanted to ruin my little girl. Take her name.

25. *(NORAH hold one site of the punchbag while her FATHER holds the other)*

casar com ele. Agora eu ‘tava confuso. Perguntaram a ela se ‘tava feliz sobre se casar com ele. “Não” foi a resposta. Eu ‘tava com medo de contar pra outra família. A família do rapaz. Romper um casamento é uma coisa muito difícil de fazer. É um insulto pras famílias. *(Ele puxa o saco de pancadas que está pendurado perto dele)*. A mãe dela tentou falar com ela, mas ela continuava relutante. Pedi pra que a mãe dela tentasse explicar, deixasse ela empolgada com o casamento, com o vestido, e como ela era a única menina, nenhuma despesa seria poupada. Mesmo tentando misturar ela com as primas, isso ainda não foi o suficiente. Então falei com Toby, o velho, o treinador. Eu disse que queria que isso parasse; impedi que ela e que seus irmãos fossem ao clube. Proibi ele de ir ao trailer e de ter qualquer coisa com ela. Mas com certeza, ela ‘tava em todos os jornais, as coisas ‘tavam acontecendo sem que eu soubesse. Ela já tomou uma decisão. Como a mãe dela falou, já que eu nunca aprendi a me comunicar com ela, eu não tinha o direito de impedir ela de fazer qualquer coisa. E aí aconteceu. Descobri que aquele rapaz queria arruinar com a minha garotinha. Tirar vantagem dela.

25. *(NORAH segura em uma parte do saco de pancadas enquanto o Pai segura em outro)*

26. NORAH: John-Joseph came up to Dublin twice a month. His mother wasn't too happy with me – it was the boxing. Sometimes with my brothers and him, we'd go to the pictures and stuff. The second time we met my brothers were all around us, the whole family was. The two families! Anyway, I had a fight two days before he came up. I had a cut on my lip. I was asking Mam to try and help me to hide it. Even though we weren't allowed sit near each other, as he was leaving our trailer – (*She takes a tube of lip balm out her sports bag.*) I still have it – he ran it over his lips, then left it down on the counter on the way out the door, looking at me. When he went outside his family were getting ready to go back to Sligo. He was standing with all my brothers but he looked in the kitchen window of our trailer. He saw me pick it up. This lipbalm – I rubbed it on my lips the same way he had done on his. After that I couldn't stop thinking about him; on the days he'd come up I'd make sure I had my hair washed and my best clothes on. I'd wear high heels. The parents, his and mine, were talking about setting a date. I remember Toby my coach, the little man, when I told him, he just said, 'Norah, am I going to lose you?' He was talking about the date for the selection for the national team, for the Olympics. I said there was no date set for the wedding. But I knew he was looking at me, I knew he was thinking

26. NORAH: John-Joseph vinha a Dublin duas vezes por mês. A mãe dele não ficou muito feliz comigo – por causa do boxe. Às vezes com os meus irmãos e com ele, íamos ao cinema e outros lugares. A segunda vez que nos encontramos, meus irmãos 'tavam todos ao nosso redor, a família inteira 'tava. As duas famílias! De qualquer forma, eu tive uma luta dois dias antes dele aparecer. Cortei meu lábio. Pedi a mamãe que me ajudasse a esconder. Mesmo que não tivéssemos permissão pra sentar perto um do outro, quando ele 'tava saindo do trailer... (*ela pega um protetor labial na sacola esportiva.*) Ainda tenho isso. Ele passou por cima dos lábios dele, e aí deixou no balcão quando 'tava saindo pela porta, olhando pra mim. Quando ele saiu, sua família 'tava se preparando pra voltar pra Sligo. Ele 'tava em pé com todos os meus irmãos, mas ele olhou pela janela da cozinha do nosso trailer. Ele me viu pegar. Este protetor labial - Eu passei em meus lábios da mesma forma que ele fez. Depois disso não conseguia parar de pensar nele; nos dias que ele vinha eu fazia questão de lavar meu cabelo e vestir minhas melhores roupas. Usava salto alto. Os pais deles e os meus 'tavam falando sobre marcar uma data. Lembro de Toby, meu treinador, o homenzinho, quando eu falei a ele, ele apenas disse: "Norah, eu vou te perder?" Ele 'tava falando sobre a data pra seleção pra equipe

<p>that my head was somewhere else and my heart was being pulled away from the ring.</p>	<p>nacional, pras Olimpíadas. Eu disse que não tinha data marcada pro casamento, mas eu sabia que ele ‘tava olhando pra mim, eu sabia que ele ‘tava pensando que minha cabeça ‘tava em outro lugar e que meu coração ‘tava sendo puxado pra longe do ringue.</p>
<p>27. NORAH: Then one time, after he bought me the ring, my mother was with me; she understood what he was signing. She got more thick with him than I did. Then his mother stepped in and she made it clear that if the wedding was really going ahead in the next months, I’d have to put any ideas of boxing or going to the Olympics out of my head. <i>(Starts punching the bag.)</i> How could I choose? But they were all making me choose. The family wanted the wedding over the boxing. I was even losing Toby now. <i>(She signs and drinks some water from the bottle on the floor.)</i> That’s the thing, you try to explain to a Buffer, you try telling them about Traveller ways. They nod and they don’t really understand. The truth is they just don’t really understand. I’m sure Toby thought I was being forced to marry him, but I wasn’t. I wanted it, too. Until I found out what he was really like. Even though we were engaged, to spite his mother I wouldn’t agree to anything, like giving up boxing. I wouldn’t agree to it. I’m not saying I wouldn’t do it, I’m just saying I never said I would. Anyway, he got it into his head; he used to insult my Daddy</p>	<p>27. NORAH: Então uma vez, depois que ele comprou o anel, minha mãe ‘tava comigo; ela entendeu o que ele ‘tava sinalizando. Ela ficou com mais raiva dele que eu. Aí mãe dele veio intervir, e deixou claro que se o casamento fosse realmente adiante, eu teria que tirar da minha cabeça qualquer ideia de boxe ou de ir pros jogos Olímpicos <i>(Ela começa a socar o saco de pacadás)</i>. Como eu poderia escolher? Mas todos eles ‘tavam me fazendo escolher. A família queria que o casamento ficasse acima do boxe. Eu ‘tava perdendo o Toby agora. <i>(Ela sinaliza e bebe um pouco de água da garrafa no chão.)</i> É isso, você tenta explicar pras pessoas de fora, você tenta falar sobre os modos ciganos. Eles acenam, mas não entendem. A verdade é que eles simplesmente não entendem. Tenho certeza que Toby achava que eu ‘tava sendo forçada a me casar, mas eu não ‘tava. Eu também queria. Até que eu descobri como ele realmente era. Mesmo que ‘tivéssemos noivos, pra irritar a mãe dele eu não iria concordar com nada, como em desistir do boxe. Eu não ‘tou dizendo que eu não faria isso, só ‘tou dizendo que eu nunca disse que</p>

in sign so that nobody would know only me. My brothers were there – if they knew what he was saying the family would have killed him. The first time it was just joking but then it got more serious. He'd start saying my Daddy didn't really love me, because if he did he'd learn sign. He was saying my father was throwing me away, had no value set on me because I'm deaf. I knew my Daddy loved me whether he could sign or not, I knew he loved me. The date was coming up to be picked for the Olympic team. Even though getting married and excited, for two weeks beforehand I put in a lot of training. A lot of training. Then he got this idea into his head, he asked me to run away with him so that the wedding would go on quicker. Oh, I knew that his reason was. It wasn't just to give me a bad name or a family bad name, he wanted to get me pregnant so if I did get picked for the Olympics I wouldn't be able to box anyway. To me he was showing what things would be like when were married. He'd be the boss. Having the power and control over my body and mind. The men I knew weren't like that; Me Daddy and me brothers, show respect. When I told our Paddy that John-Joseph wanted me to run away with him. Paddy got all serious. He signed you're not going to go with him are you? I shook me head. Then my brother hugged me and signed that he'll fucking kill him if he ever saw him

faria. De qualquer forma, ele colocou isso na cabeça dele; ele costumava insultar meu pai em língua de sinais pra que ninguém soubesse, apenas eu. Meus irmãos 'tavam lá. Se eles soubessem o que ele 'tava dizendo, a família teria matado ele. A primeira vez foi apenas uma brincadeira, mas depois ficou mais sério. Ele começou a dizer que meu pai não me amava de verdade, porque se ele realmente amasse, teria aprendido a língua de sinais. Ele dizia que meu pai 'tava se livrando de mim, que eu não tinha valor porque eu era surda. Eu sabia que meu pai me amava, ele podendo ou não sinalizar, eu sabia que ele me amava. A data pra seleção pra equipe olímpica 'tava chegando. Mesmo empolgada com o casamento, nas duas semanas anteriores eu treinei bastante. Muito treino. Aí ele colocou essa ideia na cabeça. Ele me pediu pra fugir com ele pra agilizar o casamento. Ah, eu sabia qual era o motivo dele. Não era apenas pra me dar uma má reputação pra mim ou pra minha família, ele queria me engravidar, por isso, se eu fosse escolhida pras Olimpíadas, eu não poderia ir. Pra mim, ele 'tava mostrando como seriam as coisas quando a gente se casasse. Ele seria o chefe. Tendo o poder e controle sobre o meu corpo e mente. Os homens que eu conhecia não eram assim; meu pai e meus irmãos demonstram respeito. Quando eu disse ao Paddy que John-Joseph queria que eu fugisse

<p>again. John-Joseph's mother put the word out. She said it was the only way to stop me from fighting. She said, 'Any man would do that.' Daddy didn't think so. John-Joseph, he is a Pavee féin. I had feelings for him. But I expected more from him. Him being deaf.</p>	<p>com ele, Paddy ficou sério. Ele sinalizou "você não fugir com ele, vai?" Balancei a cabeça. Aí meu irmão me abraçou e sinalizou que ele iria matar ele se visse ele novamente. A mãe de John-Joseph se posicionou. Ela disse que era a única maneira de me impedir de lutar no boxe. Ela disse: "Qualquer homem faria isso." Papai não achava isso. John-Joseph. Ele é um <i>Pavee</i>. Eu gostava dele, mas eu esperava mais dele. Ele sendo surdo.</p>
<p>28. FATHER: My girl got picked. <i>My</i> daughter will carry the Irish flag, and I'm so proud of her. We're all going. The whole family. We're going to support her. Toby told me there's every chance she'll get a medal. He also told me any father could have a daughter with a wedding ring, but not many fathers can have a daughter with an Olympic gold medal. If she wants to get married, that's her own business. I want her to be happy, to be good at something and to be respected and loved the way I love her.</p>	<p>28. PAI: Minha garota foi escolhida. <i>Minha</i> filha irá carregar a bandeira da Irlanda, e eu 'tou muito orgulhoso dela. Todos nós iremos. Toda a família. Nós vamos apoiar ela. Toby me disse que há todas as chances dela receber uma medalha. Ele também me disse que qualquer pai poderia ter uma filha com um anel de casamento, mas nem todos os pais podem ter uma filha com medalha de ouro olímpica. Se ela quer se casar, isso é assunto dela. Eu quero que ela seja feliz, seja boa em algo e seja respeitada e amada da mesma forma que eu a amo.</p>
<p>29. (<i>NORAH is hugging the punchbag while her FATHER is hugging also. Neither of them can reach each other but they're family.</i>)</p>	<p>29. (<i>NORAH está abraçando o saco de pancadas, enquanto seu Pai também abraça. Um não consegue alcançar o outro, mas eles são família.</i>)</p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação resulta do amadurecimento de um trabalho realizado em uma disciplina sobre estudos irlandeses denominada *Where Irish History and Theatre Meet: From Melodrama to Documentary*, lecionada pela Prof^a Dr^a Beatriz Kopschitz Bastos, no Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina, no primeiro semestre de 2019. O trabalho foi apresentado na IV Jornada do Núcleo de Estudos Irlandeses da UFSC e intitulado como “Traduzindo Rosaleen McDonagh para o público brasileiro: uma tradução comentada de *Rings*”, no segundo semestre de 2019. A dissertação apresentou uma tradução comentada da peça teatral *Rings*, traduzida para o português brasileiro como *Luvanéis*. Ao trazer uma peça tão arraigada no cenário irlandês, deparei-me com o universo irlandês dos *Irish Travellers*.

Ao longo desta pesquisa, pude entender “o outro lado da história” que envolve a minoria étnica dos *Irish Travellers*, sua cultura tão distinta, porém encantadora. Os *Travellers* vêm sendo discriminados pela sociedade irlandesa por séculos, e McDonagh busca combater esse preconceito em suas peças. Para Wickstrom (2012), as peças de McDonagh ultrapassam os limites das expectativas e das tradições dos *Travellers*. Entendo que a peça vai muito mais além. McDonagh não apenas critica o preconceito sofrido diante da sociedade sedentária, mas ela também incentiva o teatro acessível para que o público possa ter outra visão de mundo.

Os *Travellers* têm um estilo de vida único e fascinante que passa muitas vezes despercebido aos olhos da sociedade sedentária irlandesa. Ao traduzir *Rings* busquei apresentar essa minoria pouco conhecida no Brasil ao público brasileiro, assim como trazer suas tradições culturais e a luta de McDonagh no combate ao preconceito sofrido perante a sociedade sedentária. À medida que traduzia *Rings*, me via cada vez mais imersa nessa cultura tão distinta da minha. Diante do ativismo *Traveller* fortemente presente em *Rings*, busquei escolhas tradutórias que pudessem abranger o público com ou sem conhecimento da cultura irlandesa e dos *Travellers*, ou seja, o máximo possível.

No primeiro capítulo, apresentei Rosaleen McDonagh ao público brasileiro e seu ativismo na luta pelas pessoas com deficiência e pela visibilidade *Traveller*. McDonagh é uma dramaturga que quebra estereótipos e suas peças levantam discussões sobre etnia, diversidade e acessibilidade. Nesse capítulo, ao trazer especificidades acerca da cultura *Traveller*, busquei desmistificar possíveis imagens negativas sobre essa minoria étnica. Como não encontrei

informações sobre a vida e a obra da dramaturga reunidas em um mesmo texto, coletei as informações em diversos sites, artigos, entrevistas, e reuni grande parte de sua biografia em um único texto nesta dissertação. Apresentei criticamente também a peça teatral objeto da minha pesquisa e como foram feitas as suas encenações.

No segundo capítulo, apresentei as teorias que embasam este estudo. Conforme visto anteriormente, *Rings* foi originalmente encenada usando-se um sistema de legendas durante a leitura dramática. Nesse capítulo, discuti a função e importância do intérprete de língua de sinais em espetáculos teatrais e o teatro em língua de sinais. Busquei mostrar outras opções de encenação de tal forma que a peça possa ser encenada não apenas em teatros, como também em espaços públicos. A meu ver, o papel do intérprete é fundamental não apenas nos espetáculos teatrais que possuem a língua de sinais, como também em todo e qualquer espetáculo. O estudo me fez refletir sobre a importância da acessibilidade no teatro. Nesse capítulo, também apresentei as teorias que me guiaram durante o processo tradutório. As teorias dos Estudos de Tradução e da tradução teatral foram úteis e solucionaram meus problemas tradutórios dentro da minha proposta de tradução. Contudo, assim como Venuti ([2019] 2021, no prelo), entendo que o texto pode ser traduzido de diversas maneiras dependendo dos objetivos da tradução e do público alvo pretendido. As marcas de oralidade e o “caminho intermediário” entre domesticação e estrangeirização propostos por Britto (2012) forneceram opções tradutórias para deixar a linguagem em contexto mais brasileiro. Os procedimentos técnicos de tradução descritos por Barbosa (2020) forneceram opções tradutórias e contribuíram para que, de maneira mais consciente, eu pudesse nomear e entender mais detalhadamente o meu processo tradutório. As teorias da tradução teatral me ajudaram a ver peça dentro de outro sistema mais complexo e não apenas o texto como um elemento isolado.

No terceiro capítulo, apresentei os comentários referentes à minha tradução e, no quarto capítulo, apresentei a minha tradução de *Rings*. O intuito do meu projeto tradutório era trazer algo novo do ponto de vista histórico, cultural e, de certo modo, estético. As referências culturais, tais como nomes de lugares, nomes de personagens e algumas palavras-chaves como *beoir* e *Pavee* foram mantidas no contexto irlandês, mas a linguagem e as expressões receberam uma criação brasileira. Minha intenção inicialmente foi de não localizar a peça em nenhum lugar específico, contudo, a linguagem pode conter referências linguísticas e marcas minhas, nascida e criada no nordeste brasileiro, na capital paraibana. As estratégias de uma tradução estrangeirizadora com traços domésticos forneceram reflexões que vão além dos pares

linguísticos e de como essa tradução vai ser recebida tanto pelos atores quanto para o público, seja ele os espectadores, leitores, ouvintes e surdos.

Ao trazer *Rings* para o público brasileiro minha intenção é que minha tradução possa servir de base para diversas montagens no Brasil. Assim, deixo o campo aberto para que diretores possam fazer eventuais adequações para futuras montagens da peça. Caso ocorra uma concretização cênica, os monólogos presentes no corpo do texto de *Luvanéis* podem ser testados no personagem do pai, juntamente com a participação de um intérprete de Língua Brasileira de Sinais. Os monólogos de Norah podem ser testados pelo intérprete que fará a vocalização ou pela atriz que fará a gravação, caso a peça não utilize o sistema de legendas. No que se refere às falas dos personagens, adoto o posicionamento de Zatlin (2005), no sentido de que as falas podem ser testadas em voz alta prestando muito atenção a todos os aspectos do impacto. Ao testar as falas, alguns termos podem ser passíveis de mudança, pois, conforme aponta Zatlin, idealmente, a tradutora deve reunir um grupo de atores para ler o texto e recriar um diálogo que flua bem, com que os atores possam lidar com uma certa facilidade e que mantenha o ritmo desejado para a performance. As falas também podem sofrer adaptações de acordo com o local e proposta que a peça for encenada.

Para futuros desdobramentos da pesquisa, no nível de doutorado, pretendo dar continuidade à realização de tradução das demais das peças de Rosaleen McDonagh e realizar um estudo mais aprofundado sobre a transferência cultural de elementos da cultura irlandesa pertencente à comunidade *Traveller* para o português brasileiro.

Luvanéis é uma peça que deve ser lida como uma tradução que ainda poderá sofrer modificações, pois, como pondera Bassnett (2003), o texto teatral não deve ser lido como uma entidade inteiramente acabada, e sim como algo incompleto. É apenas no espetáculo que todo o potencial do texto teatral pode ser realizado e atualizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society.** Topics in Translation 17. Clevedon/ Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters Ltd., 2000.
- ANDERMAN, Gunilla. **Drama translation.** Routledge Encyclopedia of translation Studies. London: Routledge, 2001.
- ANDRADE JUNIOR, Lourival. Os ciganos e os processos de exclusão. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 33, n. 66, jul./dez.2013. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882013000200006&lng=pt&tlng=pt Acesso em 17 jun. 2020.
- ARÚS, Joan Sellent. La importancia de ser Fidel. **Quaderns.** Revista de Traducció. Dossier: La traduccióen escena. Barcelona, n. 19, p. 11-21, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/revista/1582/A/2012>. Acesso em 18 jan. 2020.
- AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **Revista Tradterm.** São Paulo: USP, v. 5, p. 99-128, 1998.
- BARBOSA, Heloísa G. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta.** Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2020.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução.** Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Rev. Ana Maria Chaves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BAUMAN, H-Dirksen L.; MURRAY, Joseph. J. Deaf Studies in the 21st Century: “Deaf-Gain” and the Future of Human Diversity. In: DAVIS, Lennard. (org.). **Disability Studies Reader.** Routledge. New York, 2017.
- BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no Teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimentos,** Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 129-148, ago/set 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102352019129> Acesso em 10 set. 2020.
- BURKE, Mary. **Tinkers: Synge and the Cultural History of the Irish Traveller.** New York: Oxford University Press, 2009.
- BRITTO, Paulo H. **A tradução literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAVALLERI, Gianpiero L.; MCDONALD, Henry; MURPHY, Cornor. Genomic Insights and The Irish Travellers: An Interview with Professor Gianpiero Cavalleri. Studies in Arts and Humanities. **Studies in art humanities.** vol 03, n2, p.136-139, 2017.
- COUTO, Hildo H. **Anticrioulo: manifestação linguística e resistência cultural.** Brasília: Thesaurus, 2002.
- CENTRAL STATISTICS OFFICE. Census 2016 Profile 8 - Irish Travellers, Ethnicity and Religion. In: **CSO.** Census 2016. Cork: Cso, 2017. Disponível em:

<https://www.cso.ie/en/releasesandpublications/ep/p-cp8iter/p8iter/p8itd/> Acesso em: 30 nov. 2019.

DIAS, Cecília Maria T. **Variação lexical na sala de aula**: uma proposta sociolinguística. 1 ed. Curitiba: Apris, 2018.

FERREIRA, Cristina C. O Povo Cigano e sua Vida Tribal Comunitária: A família In: MOTA, Átilo V. Boas de. (org.). **Ciganos**: Antologia de Ensaio. Brasília: Theasaurus, 1994.

FERNANDES, Alinne. Translating Marina Carr for a Brazilian audience: The interviewing of memories in theatre and translation. **Journal of Romance Studies**. Spring, v. 14, N. 1, p. 40-55, 2014.

FOMIN, Carolina F. R. A interpretação para Libras no Teatro: do preparo ao posicionamento em cena. In: RIGO, Natália Schleder. (org.). **Textos e Contextos Artísticos Literários**: Tradução e Intepretação em Libras. Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

GABALDON, Diana. **Outlander**: a viajante do tempo. Trad. Geni Hirata. Editora Arqueiro, 2016.

GRANT, Anthony P. **Shelta**: the secret language of Irish Travellers viewed as a mixed language. Amsterdam: Uitgave, 1994. Disponível em: https://www.academia.edu/11088675/Shelta_the_secret_language_of_Irish_Travellers_viewed_as_a_mixed_language?auto=download Acesso em: 28 jan. 2020.

HELLEINER, Jane Leslie. **Irish Travellers**: racism and the politics of culture. (Anthropological horizons). Toronto: University of Toronto Press, 2000.

JOHNSTON, David. Created Relation: The Translated Play in Performance. **Quaderns**. Revista de Traducció. Dossier: La traduccióenescena. Barcelona, n. 19. p. 43-52, 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/revista/1582/A/2012>. Acesso em 22 fev. 2020.

LANTERS, José. **The ‘Tinkers’ in Irish Literature**. Dublin, Ireland/ Portland, USA: Irish Academic Press, 2008.

LIM, Stephanie. At the intersection of Deaf and Asian American performativity in Los Angeles: Deaf West Theatre’s and West Player’s adaptations of Pippin. In: KUPPERS, Petra. **Disability Arts and Culture**. Methods and Approaches. UK/Chicago, USA: Intellect Bristol, 2019.

MCDONAGH, Rosaleen. Rings. In: MCIVOR, Charlotte; SPANGLER, Matthew. (ed.) **Staging Intercultural Ireland**: New Plays and Praitioner Perspectives. Cork: UP, 2000.

MCDONAGH, Rosaleen. Talking Back In: BRYNE, Anne; LENINT, Ronin. (ed.). **(Re)Searching Women Feminist Research Methodologies in the Social Sciences in Ireland**. Dublin: Institute of Public Administration, 2000.

MCGINNITY, Frances; GROTTI, Raffaele; KENNY, Oona; RUSSEL, Helen. Who experiences discrimination in Ireland? Evidence from the QNHS. Equality Modules. **Economic & Social Research Institute**. Dublin: Irish Human Rights and Equality Commission, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26504/bkmnext342>. Acesso em: 30 nov. 2019

NETA, Celina Nair Xavier; RUSSO, Ângela. Alice em dois atos: processos de tradução em Libras no teatro. In: RIGO, Natália S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos Literários: Tradução e Interpretação em Libras**. Volume I. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

PEREIRA, Luís Fernando dos Reis. O movimento útil no boxe: base e golpes frontais. **Algazarra**. São Paulo, n. 5, p. 127-137, nov. 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/algazarra/article/view/35292/24159> Acesso em 16 dez. 2020.

PERTEGHELLA, Manuela. Language and Politics on Stage: Strategies for translating dialect and slang with references to Shaw's Pygmalion and Bond's saved. **Translation Review**. Routledge. v. 64, p.43 -53, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/07374836.2002.10523826> Acesso em 16 dez. 2020.

QUADROS, Ronice Muller de; KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de Sinais Brasileira: Estudos Linguísticos**. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2009.

RIGO, Natália Schleder. Reflexões sobre o contexto artístico-cultural de atuação do tradutor-intérprete de língua de sinais. **Guará**, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 31-41. jan./ jun. 2018.

ROCKS, Siobhán. The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative: the translation and interpretation of theatrical texts into British Sign Language. In: BAINERS, Roger; MARINETTI, Cristiane; PERTEGHELLA, Manuela. **Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice**. United Kingdom: Palgrave MacMillan, 2011.

RIEDER, Maria. Irish Traveller English. In: SCHNEIDER, Edgar W.; TRUDGILL, Peter; WILLIAMS Jeffrey P.; SCHREIER, Daniel. (ed.). **The Lesser-Known Varieties of English: Further Case Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271845823_Irish_Traveller_English Acesso em: 24 jan. 2020.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do Teatro**. Título original: Introduction a l'analyse du theatre. Tradução de Paulo Neves e revisão de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Sobre Diferentes Métodos de Tradução**. Trad. Margarete von Nuhlen Poll. In: HEIDERMAN, Werner (org.). Antologia bilingue: Clássicos da teoria da tradução, Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translating multimodal texts**. The Turns of Translation Studies. Amsterdam: Benjamins, 2006.

STACK, Sarah. Traveller Suicide Rates Soar at Six-Times the Settled Community Numbers. **Independent**, 2011. <http://www.independent.ie/national-news/traveller-suicide-rates-soar-at-sixtimes-the-settled-community-numbers-2895924.html>. Acesso em: 15 de jan. 2020

TEIXEIRA, Rodrigo C. **História dos ciganos no Brasil**. Núcleo de Estudos Ciganos. Recife, 2008. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/ciganos/a_pdf/ret_historiaciganosbrasil2008.pdf. Acesso em 14 jun. 2020

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Por que e como pesquisar a tradução comentada?** In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). **Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução**. Fortaleza, CE: Substância, 2017. 2 v.

UPTON, Carole-Anne; HALE, Terry. Introduction. In: UPTON, Carole-Anne (ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Manchester, UK & Northampton, MA: St Jerome Publishing, 2000.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. A methodology for translation. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2004.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London/New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. Teses sobre tradução: um organon para o momento presente. In: FERNANDES, Alinne (org.). **A virada cultural nos Estudos da Tradução: teorias do século XX até 2019**. Tradução de Jaqueline S. Bigaton. Florianópolis: Editora da UFSC, 2020. p. 272-293, no prelo.

WICKSTROM, Maurya. Introduction to Rosaleen McDonagh's Rings (2012). In: MCIVOR, Charlotte; SPANGLER, Matthew. (ed.) **Staging Intercultural Ireland: New Plays and Practitioner Perspectives**. Cork: UP, 2000.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's view**. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2005.