



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

Fernanda Saraiva Frio

“SHE FOUND THE LIE WITH THE OUNCE OF TRUTH”:
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO COM LEITURA DRAMÁTICA DE *THE*
CHILDREN’S HOUR, DE LILLIAN HELLMAN

Florianópolis
2021

Fernanda Saraiva Frio

“SHE FOUND THE LIE WITH THE OUNCE OF TRUTH”:
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO COM LEITURA DRAMÁTICA DE *THE*
CHILDREN’S HOUR, DE LILLIAN HELLMAN

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Orientadora: Alinne Balduino Pires Fernandes

Florianópolis
2021

Frio, Fernanda Saraiva

"She found the lie with the ounce of truth": : Uma proposta de tradução com leitura dramática de The Children's Hour, de Lillian Hellman / Fernanda Saraiva Frio ; orientador, Alinne Balduino Pires Fernandes , 2021. 179 p.

Tese (doutorado) - 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. Tradução teatral. 3. Tradução colaborativa. 4. The Children's Hour. I. , Alinne Balduino Pires Fernandes. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Fernanda Saraiva Frio

“*SHE FOUND THE LIE WITH THE OUNCE OF TRUTH*”:
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO COM LEITURA DRAMÁTICA DE *THE
CHILDREN’S HOUR*, DE LILLIAN HELLMAN

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

Profa. Dra. Maria Rita Drummond Viana
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Profa. Dra. Beatriz Viégas-Faria
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis
Universidade de Brasília (UnB)

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

Profa. Dra. Andréia Guerini
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Dra. Alinne Balduino Pires Fernandes
Orientador(a)

Florianópolis
2021

*Dedico esta tese a meus pais, para quem minha
educação sempre foi prioridade.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Alinne Fernandes, por ter aceitado o desafio de orientar uma aluna que dava seus primeiros passos na tradução teatral e pela paciência e dedicação em meio a dias tão turbulentos.

À professora Maria Lúcia Vasconcellos, pelo carinho e incentivo desde o começo da minha trajetória acadêmica.

Aos professores José Roberto O'Shea e Maria da Glória Magalhães, pela leitura cuidadosa e apreciação do meu projeto de qualificação.

Às professoras Beatriz Viégas-Faria, Maria Brígida de Miranda, Maria Rita Drummond Viana e Maria da Glória Magalhães por terem aceitado ler e avaliar meu trabalho.

À CAPES, por ter me dado a oportunidade de me dedicar integralmente à minha pesquisa.

Aos amigos que fizeram desses anos de pós-graduação uma jornada muito mais leve e divertida e transformaram Florianópolis em lar.

Aos meus irmãos, Gustavo e Ricardo, meus melhores amigos, e à minha afilhada, Alice, a alegria dos meus dias.

Às minhas avós, Jacy e Soeli (*in memoriam*), duas mulheres inspiradoras.

À Eduarda, minha amiga e segunda mãe, por ter me criado com tanto amor.

Aos meus familiares, especialmente tia Fátima, Bruna, Pedro, Léo, Matheus, Dreifus, Carrasco, Angélica e Benjamin, pelos cafés, risadas e amparo em momentos de dificuldade.

À Raquel, pelo amor que me move.

É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
Caetano Veloso

I cannot and will not cut my conscience to fit
this year's fashions.
Lillian Hellman

RESUMO

Esta tese apresenta uma tradução e leitura dramática da peça *The Children's Hour*, da dramaturga estadunidense Lillian Hellman, partindo de uma perspectiva tripartida da tradução, concebida como uma atividade criativa, política e colaborativa. É criativa porque o texto teatral tem como característica distintiva o imediatismo de sua recepção, devendo dialogar com um público no aqui e agora da encenação e, portanto, o tradutor deve empregar estratégias específicas para lidar com esse tipo de texto. É uma atividade política na medida em que tradução e teatro são tidos como capazes de engendrar mudanças sociais, e a escolha das peças a serem traduzidas – quando essa escolha cabe ao tradutor –, bem como a forma de abordá-las, reflete a ideologia de quem as traduz. É colaborativa porque parte da premissa de que os tradutores de teatro idealmente devem ser capacitados como dramaturgistas, de modo a estarem envolvidos em todas as etapas que levam o texto da página para o palco. A tradução empreendida nesta tese foi colocada à prova em uma leitura dramática, realizada de forma virtual com estudantes de Artes Cênicas, de modo a testar a exequibilidade do texto e aprimorá-lo para uma futura encenação.

Palavras-chave: tradução teatral; tradução colaborativa; tradução e política; tradução como atividade criativa; *The Children's Hour*.

ABSTRACT

This work presents a translation and dramatic reading of the play “The Children's Hour”, by the American playwright Lillian Hellman, from a three-way perspective of translation, understood as a creative, political, and collaborative activity. It is creative because the theatrical text has as its distinguishing feature the immediacy of its reception; it must speak to an audience in the here and now of performance and, therefore, the translator must employ specific strategies to deal with this type of text. It is a political activity insofar as translation and theater are regarded as capable of effecting social change, and the choice of the plays to be translated – when this choice is up to the translator –, as well as the way to handle them, reflects the ideology of who translates. It is collaborative because it is based on the premise that theater translators should ideally be trained as dramaturges, in order to be involved in all the steps that take the text from page to stage. The translation undertaken in this work was put to the test in a dramatic reading, carried out in virtual format with Performing Arts undergraduate students, in order to test the fluidity of the text and improve it for a future staging.

Keywords: theater translation; collaborative translation; translation and politics; translation as a creative activity The Children's Hour.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Concretização do texto teatral	65
---	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Etapas do processo de tradução	116
Quadro 2 - Registro das meninas – Ato 1, Cena 1	126
Quadro 3 - Registro de Mary Tilford – Ato 1, Cena 1	127
Quadro 4 - Registro de Karen Wright e Martha Dobie – Ato 1, Cena 1	129
Quadro 5 - Registro de Joe Cardin – Cena 1, Ato 1	130
Quadro 6 - Registro de Lily Mortar – Ato 1, Cena 1	132
Quadro 7 - Registro de Lily Mortar e Martha Dobie – Ato 1, Cena 1	133
Quadro 8 - Registro de Amelia Tilford – Ato 2, Cena 1	134
Quadro 9 - Diálogo entre Mary Tilford e Rosalie Wells – Ato 2, Cena 2	136
Quadro 10 - Diálogo entre Karen Wright e Mary Tilford – Ato 1, Cena 1.....	138
Quadro 11 - Diálogo entre Mary Tilford e Rosalie Wells – Ato 2, Cena 2	139
Quadro 12 - Diálogo entre Martha Dobie e Karen Wright – Ato 3, Cena 1	141
Quadro 13 - Diálogo entre Martha Dobie e Lily Mortar – Ato 3, Cena 1.....	142
Quadro 14 - Diálogo entre Martha Dobie, Lily Mortar e Karen Wright – Ato 3, Cena 1.....	142
Quadro 15 - Diálogo entre Martha Dobie e Amelia Tilford – Ato 2, Cena 2	145
Quadro 16 - Diálogo entre Martha Dobie e Joe Cardin – Ato 1, Cena 1	148
Quadro 17 - Diálogo entre Karen Wright e Martha Dobie – Ato 3, Cena 1	151
Quadro 18 - Diálogo entre Lily Mortar e Peggy Rogers – Ato 1, Cena 1.....	155
Quadro 19 - Diálogo entre Karen Wright e Joe Cardin e entre Martha Dobie e Lily Mortar – Ato 1, Cena 1	156
Quadro 20 - Fala de Lily Mortar – Ato 1, Cena 1	157
Quadro 21 - Fala de Martha Dobie – Ato 3, Cena 3	158
Quadro 22 - Diálogo entre Karen Wright e Martha Dobie – Ato 3, Cena 1	159
Quadro 23 - Fala de Peggy Rogers – Ato 1, Cena 1	160
Quadro 24 - Diálogo entre Amelia Tilford e Mary Tilford – Ato 2, Cena 1.....	161

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1 – “Traduzir é conviver”: o tradutor como agente da criação teatral.....	19
1.1 Considerações iniciais.....	19
1.2 A tradução teatral em metáforas	19
1.3 História da tradução teatral	23
1.4 O tradutor no labirinto: tradução como empreitada criativa	26
1.5 Uma ampulheta versátil? A tradução e suas (in)fidelidades	32
1.6 O tradutor como xamã: políticas de teatro e tradução.....	39
1.6.1 A tradução como ferramenta de resistência	42
1.7 A diáspora da tradução: cultura e memória.....	45
1.8 Características distintivas do texto teatral.....	49
1.8.1 Abordagens ao texto teatral.....	53
1.8.2 Performabilidade e falabilidade	56
1.9 A tradução como prisma: questões de recepção	60
1.9.1 Teoria da recepção	60
1.9.2 Tradução e recepção no teatro	63
1.9.3 Performance/Encenação.....	69
1.10 O tradutor na encruzilhada: por uma tradução colaborativa	72
1.11 Considerações finais	77
Capítulo 2 - “<i>And every word will have a new meaning</i>”: fortuna crítica e recepção de <i>The Children’s Hour</i>.....	78
2.1 Considerações iniciais.....	78
2.2 <i>The Drumsheugh Case</i> – A História Real que Inspirou <i>The Children’s Hour</i>	79
2.3 Síntese do enredo de <i>The Children’s Hour</i>	81
2.4 Fortuna crítica de <i>The Children’s Hour</i>	83
2.4.1 Compaixão vs. Justiça.....	83
2.4.2 A criança maligna	86
2.4.3 Eugenia e homossexualidade feminina	89
2.4.4 Homossexualidade situacional e heterossexualidade compulsória	91
2.4.5 A emancipação feminina como ameaça à sociedade conservadora	96
2.5 Recepção de <i>The Children’s Hour</i>	98
2.5.1 <i>The Children’s Hour</i> nos palcos estadunidenses	98
2.5.1.2 Prêmio Pulitzer e censura.....	102

2.5.2 <i>The Children's Hour</i> nos palcos brasileiros.....	107
2.6 Considerações Finais	114
Capítulo 3 – O tradutor viajante: a tradução teatral em prática	115
3.1 Considerações iniciais.....	115
3.2 Dimensão criativa da tradução.....	118
3.2.1 Escolha do título	118
3.2.2 Nomes e indicadores de tempo e espaço.....	123
3.2.3 Registro.....	124
3.2.4 Ambientação histórica	135
3.3 Dimensão política da tradução.....	144
3.3.1 “Terás mais justiça do que querias”.....	144
3.3.2 Eugenia e a família tradicional brasileira.....	147
3.3.3 A “ameaça” feminina.....	150
3.4 Dimensão colaborativa da tradução	153
3.4.1 Leitura dramática	153
3.4.2 Decisões colaborativas.....	155
3.5 Considerações Finais	162
Conclusão.....	163
Referências bibliográficas	167

Introdução

Entendo que se aflija com droga e etecetera mas com o sexo do próximo? Cuide do próprio e já faz muito, me desculpe, mas fico uma vara com qualquer intromissão na zona sul do outro. Lorena chama de zona sul. A norte já é tão atingida, tão bombardeada, mas por que as pessoas não se libertam e deixam as outras livres? Um preconceito tão odioso quanto o racial ou religioso. A gente tem que amar o próximo como ele é e não como gostaríamos que ele fosse (...). Já é tão difícil crescer, ser amado por aquele que a gente ama. E tem que vir alguém determinar o sexo do amor.

As Meninas – Lygia Fagundes Telles

“Como sempre, quanto maior a mentira, melhor”¹. É desta forma que, em entrevista cedida ao *New York Times*, em 14 de dezembro de 1952 (BRYER, 1987), a dramaturga norte-americana Lillian Hellman sintetiza o tema central de sua peça de estreia, *The Children’s Hour*, que conta a história de duas professoras de um internato só para meninas que têm suas vidas e carreiras destruídas por conta de uma mentira inventada por uma de suas alunas: a de que as duas mantinham um caso amoroso e tinham relações sexuais mesmo quando as meninas estavam na escola. Ainda que tenha feito estrondoso sucesso e impulsionado a carreira de Hellman, o tema da homossexualidade presente na obra, embora tratado de maneira velada ao longo da trama, fez com que ela fosse censurada em algumas cidades. Esta tese propõe uma tradução e leitura dramática de *The Children’s Hour*, assim como uma análise em retrospectiva da tradução e da leitura como processos criativos, partindo da concepção da tradução como atividade criativa, política e colaborativa. Também traz reflexões sobre o impacto que as medidas de distanciamento social, em vigor durante a segunda metade do percurso desta tese, tiveram para o trabalho, uma vez que o projeto inicial previa uma encenação da peça para um público, no teatro, que deu lugar a uma leitura dramática realizada de forma remota.

Descobri *The Children’s Hour* por acaso, em meados de 2013, quando ainda era estudante de graduação e participava de um evento acadêmico em que um dos trabalhos cotejava a peça com sua adaptação para o cinema, de 1961. Imediatamente busquei o texto, nunca publicado no Brasil, e o filme, e ambos me causaram forte impacto, não apenas porque a atualidade da trama é profundamente perturbadora, mas especialmente porque o drama da

¹ Nesta tese, citações diretas extraídas de obras estrangeiras aparecerão traduzidas por mim no corpo do texto e serão acompanhadas da citação original, em nota de rodapé. No caso de obras traduzidas, como esta, o nome da tradutora ou tradutor aparecerá na referência bibliográfica.

personagem Martha, uma das professoras vítima da acusação de sua aluna, é ainda mais complexo: após sua vida e carreira sofrerem com o impacto da mentira e de uma tentativa frustrada de salvar sua reputação através de um processo contra seus acusadores na justiça, Martha percebe que, de fato, nutre sentimentos por sua colega, Karen, e confessa seu amor. A rejeição de Karen é o fator culminante para que Martha não mais consiga lidar com seu sofrimento e com sua culpa e é também o que a leva a se suicidar. Ainda que tenha sido objeto de crítica por seu caráter melodramático, a tragédia de Martha ilustra perfeitamente o sofrimento de milhares de jovens e adultos LGBTs ao redor do mundo, que sofrem com a repressão, discriminação e um sentimento de autoaversão que pode levá-los – e muitas vezes os leva – a tomar medidas extremas.

No documentário *The Celluloid Closet* (1996), que explora o universo cinematográfico que retrata personagens LGBTs, a adaptação de *The Children's Hour* é uma das obras citadas, e a escritora Susie Bright dá seu depoimento sobre a cena da confissão:

O ódio, o nojo que ela tem de si mesma... me faz chorar até hoje quando eu vejo essa cena. E eu me pergunto por que estou chorando, por que isso ainda me afeta, se é só um filme velho e bobo, porque ninguém mais passa por isso. Mas não acho que seja verdade, acho que muita gente ainda passa por isso, sim. E tem uma parte de mim, apesar de todas as bandeiras que eu levanto (...) uma parte de mim ainda se pergunta "por que eu sou assim...?".²

O depoimento de Bright mostra como o drama de Martha encontra ressonância na atualidade. A título de ilustração, o relatório mais recente do Grupo Gay da Bahia (2020) mostrou que, no ano de 2019, 35 pessoas LGBTs tiraram suas próprias vidas, 329 foram mortas e outras tantas sofreram com outros tipos de violência, como tentativa de homicídio, agressão física e violência sexual. Aí reside o primeiro ponto que informa esta tese: mostrar que a tradução teatral, como diz Pedro de Senna (2007), é sempre uma atividade política, que deve trazer à tona as máculas de uma sociedade, como violência, desigualdade, discriminação.

Mesmo mais de 80 anos passados de sua estreia, *The Children's Hour* ainda toca em assuntos que precisam ser discutidos nos tempos atuais, em que imperam as pós-verdades, o apelo à emoção em lugar dos fatos, e o preconceito – seja ele de orientação sexual, gênero, raça ou classe social –, em que boatos e mentiras tomam proporções descontroladas e colocam vidas inteiras a perder, evidenciando o legado negativo da tecnologia. No caso específico do Brasil,

² The loathing she feels, how sick she is with herself... it still makes me cry when I see that, and I think, you know, why am I crying, why does this still get to me, this is just an old silly movie, you know, and people don't feel this way anymore. But I don't think that's true, I think people do feel that way today still and there's part of me, despite all my little signs (...) there's this part of me that's like "how could I be this way...?".

como mostra a antropóloga Rosana Pinheiro-Machado (2019), os anos de 2015 e 2016 representaram um momento de transição no país, em que manifestações pró-impeachment da então presidenta Dilma Rousseff evoluíram para movimentos marcados pelo ufanismo, misoginia, homofobia e apelos pela volta da ditadura militar. A partir de 2018, ano eleitoral no Brasil, como relata a jornalista Patrícia Campos Mello (2020), as redes sociais passaram a ser usadas incessantemente para disparar notícias falsas e atacar políticos, jornalistas e até cidadãos comuns que se expressassem contrariamente ao forte movimento de ascensão da extrema-direita no país, e esses ataques eram, em sua maioria, voltados a grupos minoritários. Essa prática, que impera até hoje, com anuência dos três poderes e dos donos dessas redes sociais, mostra como a mentira sempre foi usada como arma, o que muda, com o tempo, é a forma como ela é empregada.

Minha admiração e contato com o teatro começaram cedo, e o interesse pela tradução de obras dramáticas veio naturalmente. No entanto, os textos e as encenações que se me apresentavam e que eram fruto de tradução pareciam ter um rebuscamento e afetação exagerados, o que os tornava desagradáveis aos ouvidos. Por outro lado, as obras nacionais eram marcadas por diálogos com forte tom regionalista, fosse o “carioquês” de Nelson Rodrigues ou o dialeto gaúcho de João Simões Lopes Neto, cujos contos são frequentemente encenados no formato de peça de teatro. Assim, fiquei me perguntando como abordaria a tradução de uma peça de teatro, buscando um meio termo entre a “dureza” de uma tradução arcaizante e o receio de incorrer em estereótipos ao tentar reproduzir o falar específico de alguma região.

Outra questão que surgiu foi quanto à maneira de abordar o projeto de forma mais ampla, qual marco teórico o informaria. Meu projeto inicial visava partir de minha formação linguística, aproveitando o percurso acadêmico percorrido desde a graduação até o mestrado, buscando “encaixar” *The Children’s Hour* em um formato que me era familiar. Mas como usar a lógica linguística para colocar em palavras, em uma nova língua, época e cultura tudo aquilo que essa obra significou para mim? Como criar a ponte entre o impacto que a peça teve à época de sua estreia e seu potencial impacto em um país que passa por um momento de extrema turbulência política? E mais: como pensar a recepção de uma peça de teatro, em formato remoto, em uma época de pandemia e isolamento social? Essas foram algumas questões que me fizeram renunciar à abordagem linguística e entender meu trabalho como uma empreitada criativa, em que meu papel como tradutora iria muito além do trabalho de transposição de uma língua para a outra e não se limitaria somente ao texto. A tradução teatral, assim, é compreendida em sentido

amplo, como atividade criativa, em que a tarefa de traduzir deve levar em conta também as contingências envolvidas no processo de encenação.

Esta pesquisa, portanto, partiu do contexto dos Estudos da Tradução e buscou dialogar com os Estudos Teatrais e Estudos de Gênero, trazendo uma tradução e leitura dramática de *The Children's Hour*. A perspectiva dos Estudos Teatrais se faz indispensável uma vez que, como afirma David Johnston (2012, p. 44), “falar de traduzir para o teatro é falar de prática teatral”³, isto é, não há como traduzir uma obra voltada à encenação sem ter em mente tudo que ela implica. Quanto aos Estudos de Gênero, posto que estamos lidando com autoria feminina, em uma obra cujas personagens e protagonistas são, em sua maioria, do sexo feminino, e que trata, ainda que de maneira indireta, do amor romântico entre mulheres, não há como ignorar o papel da mulher na concepção dessa peça e em seu projeto de tradução. Aqui, fecha-se o tripé que dá sustentação à tese: a tradução teatral deve ser concebida como atividade colaborativa, em que diversos agentes estão envolvidos.

Esta tese, portanto, busca trazer uma reflexão acerca do processo de tradução da peça de Hellman a partir de uma abordagem holística da tradução teatral (SNELL-HORNBY, 2007), isto é, uma abordagem que concebe o texto teatral em seu aspecto mais amplo, não somente como obra escrita, mas considerando-o como a base para uma futura encenação. Observam-se aspectos formais e culturais no resgate desta obra de 1934 para os dias atuais. São tratados aspectos linguísticos, culturais e cênicos nesse projeto de tradução, isto é, como a distância entre as línguas e culturas de partida e de chegada impôs limitações e como estas foram manejadas para chegar a uma versão de *The Children's Hour* voltada para um público brasileiro na segunda década do século XXI.

Quanto à proposta de realizar uma tradução colaborativa, foi realizada uma leitura dramática, on-line, do texto da peça traduzida, que contou com a participação de 8 atrizes, todas estudantes de Artes Cênicas. O trabalho colaborativo é, antes de tudo, um exercício de desapego, na medida em que, como diz John O'Neill (2017), o tradutor precisa deixar seu trabalho se desenvolver sozinho – processo inevitável – através do envolvimento de terceiros. O trabalho no teatro e, conseqüentemente, em sua tradução, deve ser democrático e se deixar afetar pelo coletivo, pois se trata de uma atividade colaborativa e dialética. Como afirma Alinne Fernandes (2015), a tradução teatral é ao mesmo tempo uma prática individual e colaborativa, e essas duas dimensões não podem ser dissociadas. Em suma, a tradução teatral nos remove de

³ “To talk about translating for the theatre is to talk about theatre practice”.

nosso isolamento – termo que, dada a atual conjuntura não é nada fortuito – e nos faz ver e ouvir o outro, constituindo um exercício fecundo de alteridade e (re)conhecimento.

Antes de concluir esta introdução e delinear a estrutura da tese, gostaria de apresentar a autora da peça que deu origem a esta pesquisa, Lillian Hellman. A escritora nasceu em Nova Orleans, em 1905, e passou a infância e a adolescência transitando entre sua cidade natal e Nova Iorque, cidade onde frequentou a universidade e onde começou sua carreira como escritora. Hellman trabalhou como crítica literária para o jornal *New York Herald Tribune* e como leitora de roteiros para a *Metro-Goldwin-Mayer* antes de escrever sua primeira peça. *The Children's Hour* estreou em 1934 na Broadway e, ainda que tenha sofrido com a censura, é considerada, juntamente com *The Little Foxes*, escrita em 1939, uma de suas melhores obras (WRIGHT, 1986).

Além de ter se tornado dramaturga de sucesso, Hellman também se juntou a outros escritores e intelectuais na luta contra os regimes totalitários que surgiram na Europa após a Primeira Guerra Mundial. Seu ativismo fez com que seu nome fosse parar na lista negra de Hollywood após se recusar a delatar colegas quando foi chamada a depor diante do *House Committee on Un-American Activities* (HCUA), órgão criado para investigar atividades subversivas por parte de cidadãos ou organizações estadunidenses. Deixando a dramaturgia e o trabalho como roteirista de lado, Hellman começou a dar aulas para se sustentar e também escreveu 4 livros de memórias. A escritora faleceu em junho de 1984, aos 79 anos (ibid.).

O trabalho está dividido 4 partes, além desta introdução. A primeira traz o aporte teórico que vai nortear as discussões desenvolvidas ao longo do trabalho. São discutidas questões sobre (in)fidelidade e (in)visibilidade do tradutor, aspectos culturais, características distintivas do texto teatral, questões relativas à recepção e apresentados alguns estudos de caso de projetos de tradução colaborativas desenvolvidos nos últimos anos. Na segunda parte, é apresentado um panorama da peça traduzida e discutida sua fortuna crítica e sua recepção, tanto de quando *The Children's Hour* estreou nos Estados Unidos, em 1934, quanto das montagens dessa peça que foram realizadas no Brasil, nas décadas de 1950, 1960 e 2000. A terceira parte traz reflexões sobre a tradução; desafios enfrentados e decisões tomadas para lidar com aspectos ou trechos do texto em que uma simples tradução filológica geraria problemas de compreensão para o público receptor. Esse capítulo também descreve as contribuições feitas ao longo do exercício de leitura dramática, mostrando como ela foi importante para detectar trechos em que a oralização ficava difícil ou truncada e para que a tradução contasse com a apreciação de atrizes. Por fim, são apresentadas as considerações finais.

Capítulo 1 – “Traduzir é conviver”: o tradutor como agente da criação teatral

Translation and theatre share a commonly held goal – both are journeys towards otherness, both are processes of enablement through which the barriers raised by our linguistic, cultural and political heterogeneity are breached by the human homogeneity implicit in understanding the truth and the truths of someone else’s situation.⁴

Securing the Performability of the Play in Translation – David Johnston

1.1 Considerações iniciais

Este capítulo traz algumas reflexões teóricas que nortearam a pesquisa empreendida, partindo da concepção de tradução teatral como uma atividade criativa, política e colaborativa. A primeira parte explora os conceitos de fidelidade e invisibilidade na tradução, mostrando como eles são igualmente aplicados à tradução teatral. São abordadas, depois, algumas das definições de tradução com as quais este trabalho dialoga, refletindo sobre qual é a função da tradução do tradutor de textos teatrais. Também são discutidas questões referentes ao teatro e à tradução como espaço de resistência, como práticas culturais que exercem uma função social. A seguir, são descritas algumas características distintivas do texto teatral e as abordagens empreendidas para lidar com ele. Também são discutidos projetos de tradução colaborativa realizados ao longo dos últimos anos, mostrando como a contribuição de outros agentes pode ser valiosa para o trabalho do tradutor e como este pode estar inserido em todas as etapas de levar o texto ao palco. Por fim, são exploradas questões sobre a recepção de peças de teatro pelo público e sobre o papel preponderante do espectador no fazer teatral.

1.2 A tradução teatral em metáforas

A tradução transpõe barreiras, a mais óbvia dela sendo a barreira linguística. Ela também ultrapassa limites históricos e geográficos para aproximar o que está cultural e politicamente

⁴ Tradução e teatro compartilham um mesmo objetivo - ambos são jornadas em direção à alteridade, ambos são processos de capacitação através dos quais as barreiras levantadas por nossa heterogeneidade linguística, cultural e política são rompidas pela homogeneidade humana implícita na compreensão da verdade e das verdades da situação de outrem.

distante, buscando, como sugeriu David Johnston, na epígrafe que abre este capítulo, aquilo que existe de homogêneo nas diferentes verdades humanas. Tarefa complexa e multifacetada, a tradução tem muitas vezes sua própria designação questionada, uma vez que a própria palavra “tradução”, sozinha, não dá conta de descrever tudo que a tarefa envolve. Muitos pesquisadores acabam recorrendo à linguagem poética, isto é, metafórica, para explicar suas experiências com a tradução teatral. Esta subseção vai evocar algumas dessas metáforas que descrevem, trazidas pelos autores que informam a base teórica e prática desenvolvida ao longo deste trabalho. As reflexões apresentadas aqui seguirão uma ordem cronológica, portanto, começa com Susan Bassnett.

Bassnett (1985, 1991), já em seus primeiros escritos sobre tradução teatral, reproduz em nossa imaginação a imagem do labirinto que, de acordo com ela, implica a ideia de uma série de possibilidades na tradução, rejeitando quaisquer noções de acabamento. A autora diz que aplica essa imagem à sua pesquisa, em vez de à sua prática como tradutora, mas ambas atividades acabam se misturando, e diz que sua jornada foi tortuosa, sua opinião mudou diversas vezes ao longo do caminho e que a imagem do labirinto ainda é adequada a uma área de pesquisa ainda tão negligenciada nos estudos da tradução (BASSNETT, 1998). Eva Espasa (2000) concebe essa metáfora de uma forma diferente: para ela, o labirinto pode representar um tradutor solitário e perdido, que frequentemente se depara com becos sem saída; por outro lado, é possível recorrer a meios criativos para encontrar o caminho. Isso acontece no mito grego da princesa Ariadne, que ajuda seu amado, Teseu, a escapar de um labirinto após matar o Minotauro; ela fica segurando uma das pontas de um fio de lã que guia Teseu ao longo do labirinto, evitando que ele acabe ficando perdido para sempre. De fato, o labirinto da tradução teatral ainda tem muitos caminhos inexplorados, mas, como se verá adiante, o campo só cresce e tem contado com a contribuição de tradutores, dramaturgistas e demais profissionais de teatro, percorrendo juntos esse percurso muitas vezes intrincado.

A encruzilhada de Patrice Pavis (2008)⁵, em seu *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, vê a tradução teatral como uma prática em que dois sistemas culturais, duas práticas, se encontram. A encruzilhada é o ponto “pelo qual passam em rajada culturas estrangeiras, discursos estranhos e milhares de efeitos artísticos de *estranhamento*, é um lugar muito incerto” (PAVIS, 2008, p. 1, grifo do autor), um ponto de não-retorno, em que o contato com o estrangeiro muda de forma irreversível a cultura doméstica. Para o autor, a encenação teatral é o espaço em que o cruzamento aparece de forma mais premente, em que diversas representações

⁵ Cabe observar, como estamos seguindo uma ordem cronológica, que a publicação original desse texto foi em 1992; 2008 é o ano da publicação de sua edição traduzida para o português brasileiro.

culturais se apresentam, se deixam observar e avaliar através da interação com o palco e com o público.

Outra imagem bastante sugestiva evocada por Pavis (2008) é a da ampulheta:

[A ampulheta] é um estranho objeto que tem um funil e o molinete. Na bola superior encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais ou artísticas. Essa cultura deve passar, para podermos absorvê-la, através de um estreito gargalo de afinamento. Se os grãos da cultura, o seu conglomerado, forem suficientemente finos, escoarão sem problemas, ainda que lentamente, para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura-alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento. Tais grãos se incorporarão a um agrupamento que pareceria gratuito, mas que no entanto é regulado, em parte, pela passagem por entre a dezena de filtros colocados pela cultura-alvo e pelo observador. Com efeito, a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola “inferior” da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas (PAVIS, 2008, p. 3).

A bola superior seria a cultura estrangeira, e a inferior a cultura alvo; os “grãos” da cultura estrangeira devem ser suficientemente finos para passar pelo estreito gargalo da ampulheta e serem assimilados pela cultura alvo. A metáfora da ampulheta também serve para mostrar que a passagem dos grãos de uma cultura a outra nunca é definitiva e que o processo pode se inverter. Pavis (2008) parece sugerir que a transferência cultural se dá facilmente, quando diz que os grãos da cultura escoarão sem problemas. Posteriormente, no entanto, ele deixa claro que essa transferência não transcorre tão facilmente, e a metáfora deixa de ficar centrada nos grãos de areia para se concentrar no processo de filtragem. Este novo foco, como bem observa Espasa (2000), é semelhante às linhas das estradas que levam ao cruzamento das culturas e às paredes do labirinto, que remetem às restrições institucionais e ideológicas enfrentadas pelo tradutor.

Johnston usa diversas metáforas oportunas para descrever suas reflexões e atuação como tradutor de textos teatrais. A primeira delas é o rito da transubstanciação para descrever o processo de tradução de um texto para o palco. Esse termo trata dos ritos (que podem, por sua vez, ser pensados como uma espécie de encenação) da Igreja Católica, em que o vinho e o pão da Eucaristia se convertem no sangue e no corpo de Cristo (CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA, 2003). O processo de transubstanciação se daria na negociação de toda a gama de ícones, discursos, itens culturais etc. de um contexto para outro, buscando transmitir o alcance e impacto do texto de partida, concretizado na encenação, para sua concretização na encenação

do texto de chegada. Johnston (2000) diz, ainda, que a verdade reside na experiência no teatro (novamente, na encenação, no rito), não na tradução das palavras do texto. Vinho e pão são vicários do sangue e corpo de Cristo, assim como a tradução é vicária do texto original.

Outra comparação feita por Johnston (2007) é a do tradutor como um xamã, que faz a mediação entre os espíritos do passado e nós, no presente. Ele é responsável por realizar rituais, através de um estado alterado de consciência, em que transforma o inimaginável em palpável, o impossível em realidade. Também é possível cogitar uma interpretação um pouco diferente dessa imagem, pensando o tradutor como um simples mortal de quem se espera o impossível, que crie um texto tal qual ele teria sido criado se tivesse sido concebido no contexto de chegada, porém na época do contexto de partida. Uma imagem evocada pelo autor em um outro trabalho talvez ofereça uma definição mais satisfatória: para Johnston (2011), a tradução não é meramente um filtro entre passado e presente, mas, sim, é como um prisma que transmite, em diferentes direções, momentos interculturais e intertemporais distintos, sem disfarçar a existência do texto de partida, mas também sem se sujeitar a ele, promovendo a heterogeneidade. O prisma reflete, simultaneamente, a diferença cultural já consolidada no passado e o aqui e o agora da recepção teatral.

Por fim, uma última metáfora apresentada por Johnston (2012) para descrever a tradução para o palco é a diáspora: o texto de partida sai das páginas e se dispersa, viajando não apenas para uma nova cultura, mas se espalhando através da experiência ao mesmo tempo compartilhada e individual da recepção do espetáculo. Também é possível pensar, ainda segundo o autor, na tradução como prática que “pode afetar as variações sazonais, o transitar pelo tempo e pelo espaço que causa a migração dos pássaros, o voo da imaginação, em um auditório”⁶ (JOHNSTON, 2012, p. 46). Traduzir para o palco é dispersar, é sair do domínio logocêntrico e intracultural para se espalhar por outras culturas e pelo espaço do palco.

Em uma analogia semelhante à anterior, apresentada por Fernandes (2012a), o tradutor é descrito como um viajante que transita entre duas culturas e duas paisagens, que se movimenta física e mentalmente na transmissão da cultura. A tradução pode ser concebida como “um processo que envolve negociação constante de memórias evocadas por lugares e incorporadas no eu” (FERNANDES, 2012b, p. 78). O tradutor, portanto, se situa em um espaço intermediário entre o aqui e o agora, entre o lá e o outrora, ou, como alegoriza Fernandes (2014), é como o deus Jano, um ser mitológico de duas faces, que olha, ao mesmo tempo, para o passado, o texto

⁶ “Affect the seasonal variation, the movements through time and space that bring about the migration of birds, the flight of imagination, in an auditorium”.

original, e para o futuro, a tradução (ou encenação). O tradutor, em última instância, pertence a um entre-lugar, que não é nem totalmente doméstico, nem totalmente estrangeiro, nem situado no passado, nem situado no presente.

1.3 História da tradução teatral

Este trabalho não pretende retomar todas as discussões sobre tradução teatral desde o começo, uma vez que outros trabalhos já o fizeram (cf. FERNANDES, 2012b; SÉRON-ORDÓÑEZ, 2013), mas será delineado um breve histórico aqui para entender o estado da arte dessa área ainda tão incipiente. A discussão sobre tradução teatral surgiu na década de 1960 entre tradutores de teatro e acadêmicos de literatura, resultado de uma longa oposição entre considerar o texto teatral como obra por si só ou considerá-lo como a base para a encenação – o que, por sua vez, determinaria a maneira “adequada” de traduzi-lo. Em 1961, o tradutor de Tchekhov, Robert Corrigan, no ensaio *Translating for actors*, disse que a tradução deveria ser “performável”, isto é, falável em cena pelos atores. O tradutor deveria ser capaz de, em sua imaginação, ouvir os atores falando, em outras palavras, ao realizar seu trabalho já deveria ter em mente uma futura encenação do texto.

O trabalho do teórico checo Jiří Levý apresentou um primeiro esforço no sentido de teorizar a tradução teatral. No capítulo *Drama translation* de seu livro *The Art of Translation* (2011), originalmente publicado em 1963, o autor trabalha diversos aspectos técnicos que podem apresentar problemas ao tradutor, dentre eles a tradução de diálogos em todas as suas dimensões, desde aspectos linguísticos – eles devem ser traduzidos de forma que o texto seja inteligível e de fácil articulação pelos atores sem, no entanto, fugir à norma padrão – até critérios estéticos – ritmo, entonação, sofisticação – do discurso que será proferido no palco. O autor também explora a perspectiva semântica da tradução teatral, uma vez que, durante a encenação, entram em jogo relações semânticas não apenas presentes nos diálogos *per se*, mas na forma como eles são associados ao tempo e espaço da peça e ao público. Existem, claro, algumas ressalvas, por exemplo, quando se pensa na tradução de diálogos, em que a observância absoluta da norma padrão pode gerar um texto artificial, que se distancia da fluidez da linguagem oral, mas muitos dos aspectos abordados na obra de Levý, de acordo com Mary Snell-Hornby (2006), vieram a ser abordados posteriormente, especialmente em trabalhos surgidos na década de 1990.

Até a primeira metade da década de 1970, não apenas os Estudos da Tradução ainda não haviam se estabelecido como disciplina acadêmica, como também as reflexões sobre tradução teatral ficavam a cargo de estudiosos de literatura e de alguns tradutores. Além disso, a discussão girava em torno do embate entre tradução acadêmica e tradução para o palco, consideradas até então as únicas maneiras possíveis de se abordar a tradução de um texto teatral (SNELL-HORNBY, 2006, 2007). Dentre os primeiros esforços no sentido de adotar uma perspectiva interdisciplinar para os Estudos da Tradução, que começava a dar alguns passos em direção à sua consolidação acadêmica, destaca-se o colóquio *Literature and translation*, realizado em Leuven, na Bélgica, em abril de 1976. É nesse contexto que aparece o trabalho seminal de Bassnett, intitulado *Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance* (BASSNETT-MCGUIRE, 1978), em que ela descreve o texto teatral como uma combinação de linguagem e gesto. A autora sustenta que haveria uma linguagem gestual implícita no texto teatral, a qual o tradutor deveria resgatar em seu trabalho; essa visão, no entanto, foi rejeitada posteriormente em outros trabalhos da autora (BASSNETT, 1991; 1998; 2002). De acordo com Snell-Hornby (2007), ainda nessa década, no contexto francês, foi adotada uma abordagem semiótica para dar conta da teorização da tradução teatral. Pavis (1976) equipara a encenação de uma peça escrita, o *mise en scène*, ao que ele chama de *mise en signe*, isto é, uma combinação de diversos signos além do verbal que entram em ação na realização da encenação. Também o trabalho de Anne Ubersfeld (2005) adota uma abordagem semiótica e descreve o texto teatral como constituído de uma série de signos em relação sincrônica.

Nas décadas de 1980 e 1990, ainda conforme Snell-Hornby (2007), a tradução teatral, até então negligenciada pelos Estudos da Tradução, começou a ser contemplada e descrita. Dos trabalhos que surgiram nessa época, cabe destacar, primeiramente, no ano de 1980, o capítulo do livro *Translation Studies*, de Bassnett, dedicado exclusivamente à tradução do texto teatral, e o livro de Ortrun Zuber dedicado ao tema, intitulado *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (1980), em que a autora preconiza a tradução teatral como uma disciplina futura. Seu livro pioneiro contém artigos de acadêmicos do teatro e da tradução, tradutores e dramaturgos, portanto, oportunizou o diálogo entre a teoria e prática, entre a tradução e o fazer teatral. Na década de 1990, começam a surgir diversos trabalhos sobre o assunto, em que se destacam abordagens colaborativas à prática da tradução teatral e se atribui maior importância ao tradutor, um movimento que ficou conhecido como *practitioners' turn* (FERNANDES, 2014). É importante ressaltar que, ainda que o debate sobre tradução teatral tenha evoluído muito desde a década de 1970 para os dias de hoje, este ainda é um ramo dos Estudos da Tradução que requer maior desenvolvimento.

Vale ressaltar alguns esforços recentes empreendidos no Brasil para dar maior visibilidade à área, como a publicação de *Teatro e Tradução de Teatro* (2017; 2019), da Editora UFMG, obra em dois volumes que reúne artigos sobre a tradução teatral como prática colaborativa. Também cabe destacar o *I Simpósio de Tradução Teatral*, realizado em fevereiro e março de 2021, uma parceria entre a UFSC e a Universidade Federal do Paraná (UFPR) e o *II Colóquio de Tradução de Teatro* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que aconteceu em fevereiro de 2021 e cuja primeira edição foi realizada em 2016. Ademais, no ano de 2019 a *Revista Urdimento* publicou o dossiê temático “Sobre a Tradução no Teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias”⁷, que compreendeu artigos sobre a tradução teatral no âmbito brasileiro.

Alguns trabalhos mais recentes sobre a tradução teatral, segundo Fernandes (2010), se afastam do prescritivismo linguístico para se voltar às estratégias criativas para lidar com esse tipo de texto, ao invés de se prender a um único paradigma. A autora cita o caso da tradução para o português da peça *Blasted* (1995), da escritora inglesa Sarah Kane, realizada por Pedro de Senna, que situa a peça no Rio de Janeiro, quando ela originalmente se passa na cidade de Leeds, no norte da Inglaterra. A justificativa do tradutor para deslocar a trama para o cenário brasileiro foi, primeiramente, expor a violência na cidade do Rio de Janeiro e, em segundo lugar, desmascarar o conceito de tudo aquilo que vem de países estrangeiros é melhor do que é produzido no Brasil. A tradução teatral, portanto, vai além da tradução verbal e envolve uma série de (re)criações por parte do tradutor, para que a experiência do espetáculo seja única e memorável para o público.

Também é preciso lembrar que, ainda tratando do contexto brasileiro, a relação entre os diretores de teatro e o texto é mais aberta: eles podem fazer uma série intervenções no texto, modificando, acrescentando ou cortando diálogos e rubricas ou mesmo atos e cenas, inclusive usando mais de uma tradução do texto como base para a encenação ou mesmo juntando mais de um texto e formando uma atração totalmente nova (comunicação pessoal)⁸. Portanto, existe um vínculo muito mais livre entre diretor e texto; este é apenas a matéria-prima a partir da qual será montado o espetáculo.

A título de esclarecimento e para evitar confusões terminológicas, cabe destacar que diferentes termos são usados para descrever a tradução de um texto que é voltado para a encenação – mas que não necessariamente virá a ser encenado –, tais como *drama translation*, *theatre translation* e *stage translation*. Quando se fala em tradução do texto dramático, trata-se

⁷ Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/638>

⁸ Comunicação pessoal com Beatriz Viégas-Faria, em 30 de setembro de 2021.

de um texto que opera como texto literário e não necessariamente será levado aos palcos; já a tradução teatral ou tradução para o palco levam em conta os aspectos relativos à encenação, uma tendência cada vez mais presente no âmbito da tradução teatral (AALTONEN, 2000). No caso desta tese, os termos “tradução teatral” e “tradução para o palco” serão usados de forma intercambiável, juntamente com “tradução de/para teatro”, termo que tomo emprestado de José Roberto O’Shea (2017); “de” porque o ponto de partida é o texto teatral e “para” porque o objetivo é o espaço do teatro, o palco.

Em consonância com as tendências brevemente discutidas aqui, a seção a seguir traz algumas reflexões sobre a tradução teatral como empreitada criativa, em que o tradutor tem papel que vai muito além da mera transposição linguística.

1.4 O tradutor no labirinto: tradução como empreitada criativa

Conforme dito anteriormente, as primeiras ponderações sobre a tradução teatral, na década de 1960, já pensavam a estreita relação entre o texto e sua encenação. Levý foi precursor da discussão e tratou da subjetividade do tradutor no processo, isto é, como a tradução teatral é um processo de interpretação que engloba diversas contingências, uma vez que esse tipo de tradução não se limita ao domínio textual.

Zuber (1980) diz que a tradução teatral é a mais desafiadora dentre os gêneros literários porque envolve não apenas aspectos semânticos, mas também culturais, históricos e sociopolíticos. O tradutor idealmente lida com aspectos não-verbais e não-literários, como ritmo, entonação, movimentos, gestos, música, iluminação, som, ao menos quando lhe é atribuído papel mais amplo na produção. Além disso, o que é dito e mostrado no palco deve ser direta e imediatamente entendido pelo público. Por esse motivo, diz a autora, ao menos na tradição estadunidense, uma peça de teatro não costuma ser publicada sem antes ser ‘testada’ no palco, e sugere que, quando se trata de traduções, o mesmo deveria acontecer: o manuscrito do tradutor deveria ser primeiro levado ao palco, discutido e modificado durante os ensaios – dos quais o tradutor participaria, porque ele é quem tem um conhecimento mais abrangente do texto de partida – para depois ser publicado. No contexto brasileiro, a prática de traduzir textos somente para encenação também é comum; a peça de *The Children’s Hour*, por exemplo, foi

levada aos palcos brasileiros em diferentes épocas, mas nunca chegou a ser publicada por uma editora⁹.

Em artigo publicado no mesmo volume do texto de Zuber, André Lefevere (1980) fala do trabalho do premiado escritor e tradutor nigeriano Wole Soyinka com a peça *Bacchae* (*As Bacantes*), de Eurípides, em que ele realiza um trabalho criativo que envolve elementos da cultura iorubá e do teatro brechtiano. *As Bacantes* de Eurípides têm como pano de fundo a Guerra do Peloponeso, um embate entre Atenas e Esparta para pôr fim à expansão colonial ateniense. Soyinka faz uma releitura do conflito à luz das guerras pós-coloniais na Nigéria. Lefevere argumenta que o tradutor é um ser criativo, autor de seu texto, e que desempenha papel social, na medida em que pode trazer mudanças à sociedade e ao sistema literário em que está situado. O autor buscou refutar dois pontos de vista ainda muito presentes à época: o de que a tradução não era um trabalho criativo e o de que ela não seria passível de e não mereceria um estudo crítico.

Sirkku Aaltonen (1997) propõe um modelo de análise da tradução para o teatro baseado no pressuposto de que é uma atividade intencional e que envolve planejamento. O modelo aplicado por ela foi originalmente concebido por Victor Papanek e aplicado ao design de produtos, em 1970. Esse modelo diz que o design permeia toda atividade humana, desde assar uma torta até criar um filho. O autor divide a funcionalidade do design em “método”, “necessidade”, “telesis”, “associação”, “estética” e “uso”. O método determina a relação entre o texto-fonte e as circunstâncias em que o texto-alvo será recebido, em outras palavras, entre texto-fonte, tradução e tradutor, e avalia se o polissistema vai enxergar o tradutor como mediador ou como criador. A necessidade tem a ver com o motivo por trás da escolha de se traduzir ou não determinadas obras teatrais, se esses textos farão parte do polissistema literário ou teatral. As associações que são feitas durante a recepção da peça teatral ajudam a integrá-la ao sistema receptor. É o caso de sistemas de signos já estabelecidos, relações de intertextualidade com outras estruturas dramáticas, associações com outros textos teatrais e com a própria realidade do público, através de processos de naturalização – pela “normalização” da trama, pelo recurso a estereótipos ou conhecimentos aceitos – ainda que estes sejam reconhecidos como meras generalizações –, pelas convenções de gêneros ou ruptura delas e pela intertextualidade reconhecível. Quanto à estética, entra em jogo o questionamento sobre se a tradução deve se ater à poética vigente na cultura de chegada ou tentar uma inovação. A telesis se refere ao contexto sociocultural em que a tradução é concebida, por exemplo, uma

⁹ O manuscrito utilizado nas encenações brasileiras de *The Children's Hour* está disponível no acervo Sociedade Brasileira de Autores de Teatro (SBAT) e pode ser adquirido mediante pagamento de uma taxa.

peça pode ser adaptada para ficar mais próxima das circunstâncias geográficas, sociais e culturais do público-alvo. O modelo de Aaltonen (1997) mostra que a tradução opera em diversas dimensões e enfatiza a importância do texto em seu contexto de chegada.

Para Terry Hale e Carole-Anne Upton (2000), a tradução para o teatro engloba questões únicas, como lidar com o público e dialogar com ele, ter a capacidade de operar em diversas dimensões dramáticas simultaneamente e ter a sensibilidade e entender questões que vão além do aspecto técnico da tradução e encenação. Em primeiro lugar, dizem os autores, definir um público-alvo envolve questões ideológicas, pois não se trata somente de determinar quem serão os espectadores, mas também de reestruturar suas percepções, isto é, dirigir ao público-alvo com uma mensagem clara, o que exige uma mediação cuidadosa e consciente do texto de partida. Em segundo lugar, o próprio formato do texto, quando se projeta uma encenação, exige a capacidade de operar paralelamente em várias dimensões, com elementos linguísticos, auditivos e visuais. Por fim, traduzir de um contexto cultural para outro requer discernimento para questões delicadas, como preconceito, censura ou políticas institucionais de produção, fazendo do tradutor um agente cultural.

O tradutor, é claro, pode abrir mão desse papel e escolher traduzir somente o texto para a página, deixando a encenação a cargo do dramaturgo e do diretor. Como alerta Johnston (2004), sua decisão terá consequências: traduzir para a página significa conceber o texto como entidade fixa e aceitar que ele possa ser adaptado ou mesmo substituído se for usado como a base para uma encenação. Johnston diz ainda que traduzir para a página pode ter uma função útil, mas não uma função capacitadora, isto é, o público receptor será introduzido à obra de determinado dramaturgo, mas não ao senso imaginativo que o levou a conceber uma obra para ser recebida na dimensão física do palco. Ademais, o tradutor que se distancia do palco está ignorando não somente os direitos, mas também os deveres da autoria. A tradução é um produto mais maleável porque é resultado, diferente do texto original, de um longo processo de negociação com a língua de partida, e que também será negociado quando o texto for adaptado para uma encenação. Para isso, é importante que o tradutor esteja presente nesse processo, atuando como dramaturgo.

O dramaturgo é o especialista que trabalha junto ao dramaturgo para aprimorar suas peças e torná-las aptas para serem encenadas ou, se a peça já existe, exerce a função de consultor junto ao diretor, atores e equipe de produção, contextualizando a peça em suas dimensões sociais, históricas e políticas, além de contribuir com a interpretação narrativa (SIHRA, 2003). No caso do tradutor-dramaturgo, sua função engloba essa contextualização e interpretação da peça em sentido ainda mais amplo, uma vez que está lidando com a transposição da obra em

termos linguísticos, geográficos e históricos. Antonio Gonçalves Junior (2019) mostra que o papel do dramaturgista, no Brasil, nem sempre foi claro, e essa figura começou a ganhar contornos mais definidos no país somente em meados da década de 1980. O autor defende que o trabalho do dramaturgista deve ser, acima de tudo, crítico, na medida em que ele deve aprofundar questões trazidas pela peça teatral.

Com base nas reflexões feitas até aqui, fica claro que as atribuições do tradutor teatral que se propõe a traduzir um texto para ser levado aos palcos vão além do domínio textual e estão presentes – ou, pelo menos, deveriam estar – em todas as etapas do processo de preparação para a encenação. De acordo com Johnston (2011), o ponto de convergência entre reflexão e prática cultural se torna claro quando se fala em tradução teatral, pois é no teatro que a relação forma-conteúdo ganha vida. Para o autor, a forma de se pensar sobre tradução de/para teatro dialoga mais diretamente com as práticas do teatro do que com as teorias da tradução, uma vez que, por se tratar de um texto dinâmico, escrito *a priori* para ser usado em uma encenação, a tradução é somente a primeira etapa de um processo que envolve diversos agentes (como dramaturgo, grupo teatral e público), mas o trabalho do tradutor não se encerra nessa etapa. Johnston (2011, 2012) diz que a tradução é um processo cultural contínuo, sempre em movimento, que vai se renovando conforme se renovam também as circunstâncias que o movem e, portanto, não é mediadora entre passado e presente; ela transita em ambos para levar ao público uma experiência única e sempre atual.

Dentre os desafios que se colocam para um tradutor de teatro, de acordo com Snell-Hornby (2006), está a dicotomia entre “fidelidade” e “performabilidade” (*performability*), isto é, ou o texto traduzido se encerra em si mesmo e dá primazia à palavra escrita, e sua adaptação para o palco fica a cargo dos profissionais do teatro, ou ele deve ter a qualidade da performabilidade, conceito que, conforme apontado por Bassnett-McGuire (1985), não pode ser quantificado e/ou devidamente conceituado. Espasa (2000) procura defini-lo a partir de duas perspectivas: do ponto de vista textual, esse conceito determina que a palavra escrita deve ser facilmente enunciada pelos atores no momento da encenação – o que a autora chama de “falabilidade” (*speakability*) –; por outro lado, na ótica da encenação, trata-se do conjunto de estratégias utilizadas para lidar com diferenças culturais na transposição de uma língua para outra. Cada um desses dois aspectos traz questões com que o tradutor do texto teatral inevitavelmente terá que lidar quando escrever um texto voltado ao palco. Phyllis Zatlin (2005) afirma que a possibilidade de os autores conseguirem apresentar um diálogo que seja convincente e natural deve ser a preocupação primeira do tradutor teatral. O “ser convincente” é tarefa tanto do tradutor quanto dos atores, além disso, está ligado ao engajamento do público.

Quanto à performabilidade do ponto de vista da montagem da peça, Upton (2011, p. 32) afirma que “a tradução teatral pode ser considerada uma função do *mise en scène*”¹⁰, na medida em que o elemento linguístico não pode ser isolado e deve ser traduzido tendo em vista sua função como somente um elemento que faz parte de um conjunto de outros signos. O tradutor deve levar em conta a encenação e os elementos que são consequência dela, que vão muito além das rubricas: a mudança do conceito de encenação ao longo do tempo, estilos de atuação, conceitos sobre teatro, padrões gestuais em diferentes culturas, estilos/convenções de atuação, expectativa do público, questões ideológicas, expectativa com relação à duração da peça, entre outros (BASSNETT, 2002).

Essa característica polissêmica do texto teatral é o que torna sua tradução um desafio, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para que essa tarefa seja executada de forma criativa. Johnston (2011, p. 19) diz que a tradução pode, através do estranhamento que causa, atribuir uma característica diferente ao texto:

O melhor que a tradução pode fazer neste sentido é promover o hibridismo, um texto híbrido que transita simultaneamente entre diferentes histórias e geografias, situando e desenraizando a imaginação histórica e cultural do espectador de uma forma que busca superar a metáfora da separação dos gêmeos siameses, que fica implícita através da indiferença e da submissão.¹¹

O autor contesta a suposta inferioridade e mecanicidade do trabalho do tradutor para mostrar que ele é parte integrante e ativa na produção não somente do texto teatral, mas também da consequente montagem e recepção do espetáculo. Uma tradução que promove esse hibridismo ganha vida própria, reivindica seu espaço na cultura de chegada e reafirma sua originalidade (JOHNSTON, 2011). Ademais, para Bassnett-McGuire (1985, p. 101-102), esse hibridismo é justamente o que torna a tradução teatral uma prática que não deve ficar presa a preceitos rígidos e que pode constituir um fim em si mesma, isto é, o texto teatral, ainda que seja o ponto de partida para a encenação, deve ser capaz de operar sozinho como unidade de significado:

Devido a essa multiplicidade, qualquer noção de que haja uma maneira “certa” de traduzir se torna absurda (...). O que é mais problemático é a noção de “performabilidade”, a qualidade implícita, indefinida e indefinível de um texto

¹⁰ “Theatre translation may usefully be regarded as a function of *mise en scène*”.

¹¹ “What translation can do most powerfully in this regard is to promote hybridity, a hybrid text that simultaneously moves between and across different histories and geographies, locating and uprooting the historical and cultural imagination of the spectator in a way that seeks to overcome the twin separations implied by aloofness and subjection.”

de teatro que tantos tradutores adotam como justificativa para suas várias estratégias linguísticas. Parece-me que chegou a hora de deixar de lado a “performabilidade” como critério de tradução e de nos concentrarmos mais nas estruturas linguísticas do próprio texto. Pois, afinal de contas, é somente dentro da escrita que o encenável pode ser codificado e há infinitas decodificações possíveis da performance em qualquer roteiro teatral. O texto escrito (...) é a matéria-prima sobre a qual o tradutor deve trabalhar e é do texto escrito, e não de uma performance hipotética, que o tradutor deve partir.¹²

É importante ter em mente, no entanto, que é possível para o tradutor trabalhar somente com as estruturas linguísticas do texto ainda que haja uma encenação em vista, uma vez que é a partir delas que se obtêm as ferramentas para levar o texto aos palcos. Embora Bassnett-McGuire advogue pela tradução teatral como prática autônoma, desligada da encenação, ela contesta a ideia de que o texto seja inferior à encenação, tendo em vista que ele é a matéria-prima a partir da qual se trabalha para chegar ao espetáculo. O que deve ficar claro é que a tradução teatral não pode ser reduzida a fórmulas simples, pois depende de inúmeras contingências que exigirão do tradutor, a cada novo trabalho, o emprego de estratégias e soluções criativas para preencher as lacunas entre língua de partida e língua de chegada, entre o aqui e o lá, entre o agora e o outrora. O tradutor nem sempre tem acesso aos ensaios ou participação no processo de encenação, mas o texto é fonte abundante de insumos para seu trabalho criativo.

Na seção a seguir, são feitas reflexões sobre qual é o papel da tradução e do tradutor que trabalha com textos de/para teatro, sobre noções de (in)visibilidade e (in)fidelidade e são apresentadas ponderações sobre o que motiva tantos tradutores a realizar a tarefa marcada por desafios que é transpor um texto pensado para ser levado aos palcos. O objetivo é tentar deixar claro com quais concepções de tradução se trabalha, uma vez que este é um conceito que vem sendo amplamente discutido por diversas frentes teóricas.

¹² “Because of this multiplicity, any notion of there being a ‘right’ way to translate becomes a nonsense (...). What is more problematic is the notion of ‘performability’, the implicit, undefined and undefinable quality of a theatre text that so many translators latch on to as a justification for their various linguistic strategies. It seems to me that the time has come to set aside ‘performability’ as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text (...) is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin.”

1.5 Uma ampulheta versátil? A tradução e suas (in)fidelidades

Em *The Translator's Invisibility*, trabalho seminal publicado originalmente em 1995, Lawrence Venuti (2018) denuncia a invisibilidade que é relegada ao tradutor, cujo trabalho se espera que seja fluido e invisível, de modo a não denunciar sua condição de tradução e dar ao leitor a impressão de que está lendo um trabalho concebido em sua língua nativa. Isso cria um paradoxo, como apontado por Espasa (2000), em que só temos acesso ao original através da tradução, e optamos por ignorá-la deliberadamente. A autora diz que essa contradição fica mais evidente no caso de textos audiovisuais, como teatro ou cinema, em que o público empreende maior esforço para “suspender a descrença”, isto é, tomar como verdadeiro tudo aquilo que uma obra artística está apresentado. É o que aconteceu, por exemplo, quando o público brasileiro assistiu a montagens de *As Pequenas Raposas/Os Corruptos* (*The Little Foxes*) ou de *Calúnia* (*The Children's Hour*), de Lillian Hellman, plenamente consciente de não estar diante de uma encenação original de uma obra da dramaturgia estadunidense.

Essa exigência pela invisibilidade do tradutor dialoga com a noção de “fidelidade” ao texto original, amplamente discutida, mas nunca satisfatória ou consistentemente definida. Margherita Laera (2020) lembra que o tropo da tradução fiel nem sempre existiu, e está ligado à noção patriarcal de submissão feminina – a mulher, assim como a tradução, deve ser fiel, submissa e invisível. Além disso, concepções de reverência à autoridade do texto escrito só foram introduzidas nas culturas orientais pelo contato com a cultura ocidental, e estão ligadas diretamente à ideia de propriedade privada introduzida pelo capitalismo (AALTONEN, 2000). Isso torna a tarefa do tradutor ainda mais delicada, criando, nas palavras de José Paulo Paes (2000), um “complexo de Judas”, em que o tradutor sempre teme cometer deslizos e ser visto como um “traidor”. No caso específico do trabalho do tradutor de/para teatro, quando sua empreitada envolve traduzir o texto tendo em mente uma futura encenação, sua tradução estará sujeita também ao olhar crítico imediato do público, no aqui e agora da encenação. A exigência de fluência discutida por Venuti, no entanto, é vista de forma negativa porque o autor parte do contexto de línguas e culturas hegemônicas, como é o caso do inglês e de países como Estados Unidos e Inglaterra, em que traduções correspondem a uma parcela ínfima do que é levado aos palcos e em que o insumo estrangeiro é assimilado, de modo que culturas minoritárias são submetidas e moldadas à imagem da cultura doméstica. No caso do Brasil, o repertório de obras traduzidas sempre foi vasto e o teatro nacional foi em ampla medida moldado por padrões

européus (MAGALDI, 2013). A domesticação no contexto brasileiro, portanto, parece ter mais a ver com critérios estéticos do que subordinação da obra estrangeira à cultura doméstica.

O domínio do original sobre a tradução também acomete a encenação de um texto para os palcos. Pavis (2008) discute amplamente a relação da encenação com o texto – que, por sua vez, podem se aplicar também à tradução interlingual –, resumindo o debate em uma pergunta: se a encenação devesse ser perfeitamente fiel ao texto e representar tudo aquilo que aquele representa, por que sequer realizá-la? Tradução e encenação operam a partir de suas próprias potencialidades, seus próprios sistemas, têm suas próprias limitações, mas oferecem novas possibilidades de leitura. Não se trata de buscar uma homogeneidade entre texto e tradução ou entre texto e encenação, e sim de oferecer uma possível representação do texto teatral. A encenação não é a realização performativa do texto: o texto, como diz Pavis (ibid.), não é uma ‘receita’ para a encenação; ele serve como um guia, mas não é uma autoridade, ele é o norte, a fonte de onde se pode extrair o sumo criativo da encenação, da qual beberão diretor, encenador e atores. Como se verá adiante, assim como a leitura do texto nunca é igual, também não são suas encenações: a concretização do texto na encenação é modificada por diversas variáveis, que mudam a cada encenação (como contexto histórico, público, filosofia, religião, política etc.).

Bassnett (2002) aponta que essa separação artificial entre texto e encenação, que existem em relação dialógica, levou o texto literário a adquirir um status de superioridade, cujas tentativas de reinterpretação – seja através de uma tradução, encenação ou de ambas – inevitavelmente acarretarão perdas à obra original. Essa suposta proeminência do texto, por sua vez, leva à suposição equivocada de que há uma maneira correta de lê-lo e, portanto, traduzi-lo e encená-lo. O texto, desse modo, se transforma em uma “camisa de força” (BASSNETT-MCGUIRE, 1985) que cerceia tanto seu tradutor quanto seu encenador, limitando sua mobilidade. Henri Meschonnic (2010) também comenta essa contradição: literatura e texto literário (ou dramático) são sacralizados, ao passo que tradução e texto traduzido são banalizados. Sob essa perspectiva, para escrever uma peça de teatro, é preciso, evidentemente, ser dramaturgo, no entanto, para traduzi-la, basta ter competência em duas línguas. Quando o texto traduzido é levado ao palco, cria-se outra contradição, pois ele passa a ser visto como superior à encenação, a entidade à qual esta deve ficar sujeita. Marvin Carlson (1985) encara a relação texto-encenação a partir de uma perspectiva suplementar, derivada do trabalho de Jacques Derrida. Carlson diz que, quando se deixa de lado as tentativas de hierarquização dessa relação, texto e encenação oferecem uma fonte quase ilimitada de interpretações, isto é, ambos

estão abertos a novas leituras, nunca esgotam o que têm a dizer, o que faz com que o público retorne ao teatro para ver uma “mesma” peça sempre com novas expectativas.

Essa crença na superioridade do texto sobre a encenação, do signo verbal sobre os outros elementos do espetáculo, encontra suas raízes, de acordo com Aaltonen (2000), na Grécia Antiga, que tinha como tradição apoiar-se na palavra escrita e segundo a qual o texto era a expressão do escritor e o ator era seu instrumento. Outra explicação para isso é o fato de que o estudo da tradução teatral costuma se basear majoritariamente nos preceitos do teatro ocidental, em que predomina o logocentrismo e, assim, a dimensão linguística da encenação se sobrepõe às demais. Ainda conforme Aaltonen, esse conceito enigmático de “fidelidade” é o que determina o sucesso da encenação; por outro lado, de forma irônica e paradoxal, traduções demasiadamente fiéis acabam por ser taxadas de muito eruditas ou acadêmicas.

Posto que o tradutor seria, *a priori*, o detentor da palavra escrita, poder-se-ia concluir que seu trabalho na montagem de uma encenação necessariamente seja considerado o mais importante; não é, porém, o que acontece na prática. O que o tradutor faz é visto, conforme Snell-Hornby (2006), como um trabalho automático que deve seguir uma fórmula predeterminada e atender a pré-requisitos comerciais, para que o responsável pela montagem da peça, o “especialista criativo”, possa produzir uma versão final para os palcos. Existe, portanto, um contraste contraditório entre o papel do tradutor como inferior ao do dramaturgista, uma vez que o texto escrito é frequentemente visto como superior à encenação. Para Fernandes (2012a), o tradutor deve se reconhecer não apenas em seu papel mais evidente de verter o texto de um sistema linguístico a outro, mas também como escritor, dramaturgista e como receptor da peça. É essa consciência de sua pluralidade que o levará a se posicionar como mediador cultural e agente da prática teatral.

Johnston (2011) afirma que nas humanidades, de um modo geral, existe uma percepção de que a crítica textual isolada e puramente acadêmica é superior ao envolvimento criativo com o texto, isto é, que a teoria é superior à prática. No caso específico que tratamos aqui, o da tradução teatral, existe, ainda hoje, uma divisão artificial entre texto e encenação, entre a via reflexiva, preocupada com meios e métodos de encontro entre línguas e culturas, e a via prática e (re)criativa. Não se trata, no entanto, de uma relação hierárquica, mas, sim, de duas etapas de um mesmo processo, processo este que Johnston (2011, p. 13) chama de “prática reflexiva por excelência”¹³, uma vez que é na tradução teatral que crítica e práxis cultural coincidem de forma mais clara e consciente.

¹³ “Reflective practice *par excellence*”.

A partir dessas conjecturas, de qual conceito de tradução, então, partir? A tradução, em seu sentido etimológico mais profundo, tem conotação de transportar os mortos para uma nova vida ou, dito, de outra forma, reviver, na escrita, o que até então estava morto para nós (JOHNSTON, 2015). Essa concepção remete imediatamente à sobrevida de que fala Walter Benjamin (2010); ele diz que a tradução não deve somente tornar disponíveis as obras do passado, e sim conferir a elas uma sobrevida, isto é, sua permanência no mundo mesmo muito depois da morte de seu autor, podendo sua obra ser relida e reinterpretada por novos públicos e em novas épocas. A relação com o passado, diz Terry Eagleton (2008), é fundamental para entender o presente, e por isso a interpretação de uma obra do passado é feita através do diálogo entre essas diferentes dimensões temporais. Assim, a tradução oferece a possibilidade de explorar o que é atual e familiar através do que está distante, transcendendo barreiras culturais e temporais para chegar em experiências compartilhadas, em desdobramentos que não estariam acessíveis ao autor e seu contexto de partida.

Daí segue que a tradução não é uma prática inocente; como diz De Senna (2009), ela é uma arte capaz de criar práticas culturais e fazer repensar valores, uma ameaça ao modo conservador de vida, incitada também pela arte no geral. Da mesma forma, a tradução é uma atividade crítica e governada por ideologia, com sua própria agenda política, como será discutido mais adiante, despertando o interesse de leitores e motivando leituras mais penetrantes por aqueles que estão distantes do autor no tempo e no espaço. A tradução é uma atividade hermenêutica que envolve questionar um texto oriundo da cultura-fonte a partir da perspectiva da cultura-alvo, procurando entender o que ele tem a dizer a esse receptor, nesse contexto específico, no aqui e agora da encenação (PAVIS, 2008). A tradução de *The Children's Hour* empreendida neste trabalho, por exemplo, não foi uma escolha fortuita: ela é informada por um projeto que busca mostrar como a história contada na peça de Hellman, datada de 1934, reflete a situação que vive nosso país no século XXI, com a ascensão do fascismo e o uso desenfreado da calúnia como forma de intimidação e de violência.

Uma definição interessante para este trabalho é a trazida por Aaltonen (2013), que compreende a tradução como um processo de manufatura em que estão envolvidos uma série de agentes. A autora parte da chamada teoria ator-rede, inspirada pelo trabalho de Bruno Latour (cf. BUZELIN, 2005), que define que atores são entes que desempenham determinados papéis e que redes são as conexões entre os atores. A teoria diz que atores agem, interagem e interferem nos comportamentos uns dos outros, se autorregulando e se modificando para se adaptar às mudanças ocorridas no sistema social. Assim, partindo da teoria ator-rede, Aaltonen questiona qual o tipo de ator-rede está envolvido na tradução para o palco, que papel

(ou papéis) esse ator desempenha e como se dá a interação com outros atores. A tradução envolveria atores humanos (tradutor, atores, diretor etc.) e não-humanos (texto a ser traduzido, paratextos etc.), e o papel do tradutor dependeria, em ampla medida, de sua relação com os demais atores. Essa abordagem permite olhar para as diversas subjetividades envolvidas no processo tradutório, especialmente quando se trata de um processo de tradução para o palco, do qual participam diversos agentes. Ainda de acordo com essa perspectiva, existiriam 4 tipos de atores: *sourcers*, que encontram, compõem ou inventam as ações a serem realizadas, *producers*, que transformam a ação em um evento performável, *performers*, que realizam a ação, e *partakers*, que assistem às ações e reagem a elas. Esses atores podem trabalhar juntos e também exercer mais de um papel, como é o caso do tradutor teatral, que pode desempenhar mais de um ou todos esses papéis em uma encenação. A versão do projeto de tradução empreendido nesta tese passou por diversas etapas de produção, e sua manufatura passou pelas mãos de diversos agentes, em uma ampla rede colaborativa, em que os agentes assumiram mais de um papel no processo.

Uma última definição que se adequa especialmente bem à tradução teatral é a de que ela é uma tarefa interminável. Assim como uma obra de literatura nunca termina de dizer tudo o que tem a dizer, também a tradução sempre tem o que acrescentar ou modificar. A respeito de sua tradução de *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, Clarice Lispector (2018, p. 105)¹⁴ diz que “Traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos”. Especialmente no que tange à tradução teatral, que envolve uma relação mais imediata com a encenação e, por conseguinte, com sua recepção, o texto pode sofrer diversas transformações antes de ser levado aos palcos e até mesmo depois desse processo. Como será visto no Capítulo 3, a tradução realizada nesta tese passou por uma série de etapas, em que o texto foi sendo, para usar as palavras de Lispector, mexido e remexido.

O texto traduzido está constantemente se movendo no tempo e no espaço, sempre sujeito a transformações:

Uma peça de teatro, por exemplo, se move, como um cometa, através do tempo e do espaço, acumulando novos potenciais de significado e relevância conforme o faz, até que alguém – um leitor, um tradutor, um diretor – a atrai para seu próprio âmbito e a torna sua. Temporariamente, pelo menos (JOHNSTON, 2015, p.10).¹⁵

¹⁴ Publicado originalmente em “Revista Joia”, Rio de Janeiro, n. 177, maio de 1968.

¹⁵ “A play, for example, moves, like a comet, through time and space, accruing new potentials for meaning and relevance as it does, until someone - a reader, a translator, a director - draws it down into their own ambit and makes it their own. Temporarily at least.”

Em outras palavras, para usar a terminologia que dá nome ao livro de Upton (2000), a tradução teatral busca atingir um alvo em movimento (*moving target*), isto é, explorar as potencialidades do texto dentro das limitações do presente.

Determinou-se, até aqui, que os conceitos de invisibilidade e fidelidade da tradução partem de contextos etnocêntricos, em que se prioriza o ‘respeito’ ao texto/autor da cultura majoritária e/ou a assimilação da cultura minoritária. Tradução e texto de partida existem em relação derivativa, mas são diferentes, assim como é diferente a encenação de uma peça de teatro de seu roteiro. Também se definiu que a tradução constantemente resgata o passado, conferindo sobrevida a obras de arte e dando a elas uma nova perspectiva, com o olhar do aqui e do agora. Em se tratando da tradução teatral, mais do que nunca se sabe que esta não é uma empreitada solitária, e que o percurso da página para o palco passa pela mediação de diversos sujeitos. Além disso, a tradução é uma atividade interminável, sempre em constante transformação, o que fica ainda mais evidente quando se trata de uma tradução voltada para a arte efêmera da encenação.

Diante de todo empenho que a prática tradutória exige e de todos os obstáculos que ela impõe, por que, então, traduzir? A tradução, nos diz Paul Ricoeur (2012), está na ordem do desejo: desejo de sermos compreendidos, desejo de nos comunicarmos. Em outras palavras, traduzir representa uma pulsão humana, pois, desde que tomamos consciência de nós mesmos, estamos em busca da compreensão de nós com relação ao outro, daí o ímpeto de traduzir. Todavia, para Ricoeur, a tradução também implica um paradoxo: para reconhecê-la como possível, é preciso aceitar que se trata de uma tarefa impossível, devido à intransponível heterogeneidade das línguas em seus níveis formal e histórico. A busca por uma tradução perfeita, inspirada no ideal de uma língua pura e originária, de que também trata Benjamin (2010), nos confronta com a intraduzibilidade. Para que a tarefa da tradução se torne possível, é preciso renunciar à perfeição e aceitar a intraduzibilidade e as possíveis perdas que ela acarreta. Quanto ao reconhecimento que a tradução oferece, Ricoeur (2012) diz que o nativo da tradução (o leitor) resiste ao estrangeiro; ele teme que a nova língua possa trazer à luz contradições que desestremem e entrem em conflito com a sua língua materna e que é devido à existência do estrangeiro que existe a tradução, portanto, pensar em tradução é pensar em alteridade.

Novamente, a questão toma outros matizes quando aplicada a um país de raízes coloniais como o Brasil, em que, mais problemática do que a relação com o estrangeiro, é a relação com o Eu. As historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018) dizem que o Brasil é um país

inegavelmente multicultural, e essa talvez seja sua característica proeminente – ainda que fruto de um passado violento –, mas a busca por uma identidade nacional sempre é feita com relação ao Outro: “uma antiga mania local: a de olhar para o espelho e se enxergar sempre diferentes. Ora mais portugueses, ora franceses, ora mais americanos; ora mais atrasados, ora até adiantados; mas sempre diferentes” (SCHWARCZ E STARLING, p. 17). A identidade brasileira, dizem as autoras, está sempre em conflito com aquilo que somos e aquilo que queremos mostrar, o que elas chamam, tomando emprestado termo de Sérgio Buarque de Holanda, de “Bovarismo”, uma referência à personagem de Gustave Flaubert, Madame Bovary. Em outras palavras, existe um sentimento de insatisfação do povo que vive à margem, em um país periférico, e busca construir sua identidade nos moldes de países europeus ou da superpotência norte-americana, uma identidade que está sempre se projetando no Outro (ibid.). Assim, a relação que parece haver com o estrangeiro não é de resistência, e sim de busca de semelhança, uma busca do Eu pelo olhar do Outro.

Quanto às supostas perdas que a tradução acarretaria, que perdas seriam essas? Como o mote da tradução é a linguagem, as perdas ocorrem por conta da diferença irremediável entre as diferentes línguas. András Nagy (2000) diz que ninguém mais do que o tradutor questiona a linguagem tão frequente e tão desesperadamente quanto um tradutor, e cita o trabalho de dois filósofos cujas obras trazem reflexões importantes sobre a linguagem e suas (im)possibilidades. O primeiro é Martin Heidegger, que em *Ser e Tempo* (2015) diz que a linguagem não é mero instrumento de comunicação, é a dimensão que possibilita e precede a existência humana. Originalmente, ela serviria ao propósito de dar sentido ao ser, à existência, e depois começou a ser usada só para fins de dar informação, perdendo, assim, sua pureza. Para resolver esse problema, através da poesia, da arte, o ser humano pode transcender a realidade, pode se expressar melhor. O Ser não é algo que se possa descrever ou transformar por meio da linguagem lógica e técnica; só pode ser dito na linguagem poética. De acordo com as ideias Ludwig Wittgenstein (2017), a língua restringe o pensamento de quem a fala, porque é moldada para descrever a linguagem de determinado local. A realidade depende do contexto a partir do qual se enuncia, daí segue que, se existem diferentes linguagens, existem diferentes leituras da realidade. Assim, a tradução, por um lado, esbarra na diferença intransponível entre as línguas, mas, por outro, pode se valer da linguagem poética para potencializar significados e, se tratando de uma transposição de texto para o palco, tem à sua disposição uma série de outros sistemas semióticos com os quais trabalhar. Nagy (2000) fala da busca por identidade no seu país de origem, a Hungria, isolado linguisticamente no continente europeu, mas cuja cultura sofreu influência de vários povos; esse isolamento da língua e receptividade a diferentes culturas

ajudaram a moldar o modo de se fazer teatro no país. Caso semelhante ocorreu no Brasil, onde a tradução de peças foi fundamental para formar a tradição teatral; através da poesia do teatro e das demais artes traduzidas, ficou evidenciado que talvez não estejamos tão isolados assim.

A insistência na tarefa de traduzir, portanto, reside no fato de que a tradução, simultaneamente, impõe dificuldades, mas também oferece possibilidades de novas interpretações de uma obra de arte, passível de ser lida de forma diferente por públicos, culturas, épocas diferentes. Como lembra Hans-Georg Gadamer (2010), só o que traduzimos de uma obra é aquilo que ela efetivamente diz, a dimensão linguística, a função significante da língua; a realidade extralinguística é sempre contingente, constantemente renovada, daí seu caráter interminável. Assim, a tradução é tarefa “fundamentalmente impossível, porém empiricamente existente” (GADAMER, 2010, p. 284), mais ainda, é tarefa inevitável. Em suma, a tradução implica não necessariamente perdas, mas sim reflete a diferença entre o Eu e o Outro, razão primeira da existência da tradução.

1.6 O tradutor como xamã: políticas de teatro e tradução

Nesta seção, são exploradas mais a fundo algumas questões ligadas às minhas motivações mais pessoais para escolher traduzir essa obra específica, *The Children's Hour*, isto é, à relevância política que vejo na obra para os dias de hoje, já apresentada na introdução. Possivelmente, essas questões ficarão mais evidentes quando for discutida a fortuna crítica do texto, no Capítulo 2, porém, a intenção, aqui, é argumentar em favor do teatro e da tradução como formas de resistência e de denunciar os males da sociedade e de dar voz àqueles que foram silenciados. Esta seção, portanto, vai trazer algumas reflexões sobre como o teatro é um meio de desconstruir ideias e comportamentos conservadores e oferecer um espaço de diálogo e integração. Além disso, vai tratar como a tradução é sempre um ato político, capaz de engendrar mudanças sociais. É também um processo subjetivo, que não existe sem o sujeito, isto é, é determinada por sua recepção.

Na primeira obra crítica de que se tem registro, ao menos no mundo ocidental, a *Poética* de Aristóteles (2017), o autor alerta para o fato de que o teatro tem o poder de desnaturalizar ideias e comportamentos, diz que ele tem uma finalidade social por ser um meio de depuração de nossas emoções, o que tem efeito benéfico para a vida em comunidade. Ainda que esse tratado tivesse função doutrinadora, cujo objetivo era fazer os cidadãos gregos se sentirem intimidados e não cometer atos que violassem as leis, sob pena de sofrerem as mesmas

consequências dos heróis trágicos que viam nas tragédias, o teatro é, desde suas origens, um meio de transformação social. Como bem lembra Augusto Boal (2019), o teatro, ainda em seu berço, na Grécia Antiga, era uma forma de manifestação popular, feita do povo para o povo, da qual a aristocracia se apossou e criou as divisões entre os protagonistas (aristocracia) e o coro (o povo, a massa). Todo teatro, o autor acrescenta, é político, porque todas as atividades humanas são políticas, e é uma forma de advertir para a organização desigual da sociedade.

No Brasil, o teatro foi por muito tempo usado como veículo de doutrinação e propaganda, mas também foi atacado por regimes autoritários quando passou a constituir um espaço de resistência. As primeiras manifestações cênicas que encontram registro impresso no país são obras de padres jesuítas, que usaram o teatro como instrumento para catequizar os nativos indígenas. Como conta Sábato Magaldi (2013), os autos de Padre Anchieta (1534-1597), ainda que cativassem os índios por seu formato encantador, repleto de música e dança, tinham por objetivo levar a eles a fé e os mandamentos religiosos, tornando sua missão moralizadora muito mais fácil. Alguns séculos depois, durante o Estado Novo (1937-1945), o teatro foi cooptado pelo regime de Getúlio Vargas e usado com função demagógica, disfarçada como incentivo às artes. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, tinha o objetivo de censurar qualquer manifestação contrária ao regime vigente e promover propagandas favoráveis à imagem do presidente (SCHWARCZ E STARLING, 2018). O governo também criou, conforme Magaldi (2013), o Serviço Nacional de Teatro (SNT), cuja maior parte da verba era voltada a espetáculos feitos para bajular a figura do chefe de estado. Mesmo com a volta ao regime democrático, esse órgão pouco fez para auxiliar as companhias profissionais de teatro. Poucos anos a seguir, agora durante a ditadura militar (1964-1985), o teatro voltou a ser alvo da censura governamental, tirava peças de teatro de cartaz, controlava sua produção e circulação, prendia e torturava artistas, baniu atores e atrizes dos palcos (SCHWARCZ E STARLING, 2018). Finalmente, no século XXI, mesmo após a redemocratização do país com o fim da ditadura militar, a censura ao teatro e às demais artes continua a ser uma realidade no país: somente no ano de 2019, como mostra a jornalista Leticia Mori (2019), diversas peças de teatro, filmes, concursos culturais e ciclos de palestras foram suspensos por conter temas que pudessem desagradar ao governo, como desigualdade social, ditadura, intolerância com religiões de matriz africana, protagonismo feminino, protagonismo LGBT e preservação do meio ambiente. As justificativas usadas pelas instituições responsáveis incluem motivos jurídicos, alegando que as obras infringiram cláusulas contratuais, e administrativos, justificados pela necessidade de cortar gastos, mas os produtores culturais

dizem que houve motivação ideológica por trás do cancelamento, uma vez que os temas abordados podiam incomodar o governo vigente (MORI, 2019).

Em sua coletânea de ensaios sobre o teatro, Roland Barthes (2007) advoga com persistência por um teatro revolucionário, que deve dar conta da realidade histórica e explicar e situar claramente as relações sociais. O autor diz que a arte deve ser sempre crítica, e a luta por uma sociedade libertária deve levar à liberdade nas artes, um dos primeiros alvos de censura em regimes totalitários. Barthes, na mesma esteira de Boal (2019), defende um teatro que seja retomado pelo povo, pois, para ele, o teatro é o lugar em que a burguesia vai para purgar seus sentimentos sórdidos, expiar seus remorsos, é um espaço para aliviar a consciência dos privilegiados. No teatro pequeno-burguês, todo o espetáculo vem “mastigado” para o público, que observa passivamente o trabalho dos atores, cuja representação deve ser bem distinta e facilmente assimilada. Busca-se persuadir as massas de que toda arte política é uma forma de propaganda, como se as artes pretensamente neutras não fossem, elas mesmas, marcadas pela ideologia. O espaço fechado do teatro, Barthes acrescenta, é um espaço que não confia no sujeito, que não deixa espaço para a imaginação e pede um espectador ocioso. Nele, o ser humano não passa de um objeto. Qual seria, então, a solução para esse estado de imobilidade do teatro? Barthes sugere três alternativas: a eliminação das barreiras físicas e financeiras de acesso ao teatro, um repertório de qualidade (não se deve tratar as massas com condescendência) e uma dramaturgia de vanguarda, que questione os hábitos e motes cênicos convencionais. Em suma, “o teatro popular é o teatro que confia no homem” (BARTHES, 2007, p. 107), isto é, não deve ser uma arte intimidatória como propôs Aristóteles, e sim uma ferramenta de reflexão e de resistência. É preciso ressaltar que, ainda que partam de contextos diferentes, Barthes e Boal têm em comum uma concepção social de teatro, como espaço de reflexão e desconstrução de mitos.

Para citar alguns exemplos do teatro como reflexão, pode-se pensar nas chamadas “peças de tese” (ou peças-problema), em que se faz críticas contundentes às problemáticas sociais, especialmente aquelas causadas pela ambição da sociedade burguesa (PAVIS, 2017). Autores como Henrik Ibsen e Bertholt Brecht são representativos desse modelo, respectivamente, nos séculos XIX e XX, mas também a obra de Lillian Hellman encontra traços desse perfil, uma vez que retrata não apenas os abusos dos poderosos e a ambição irrefreada por dinheiro, como em *The Children's Hour* (1934) e *The Little Foxes* (1939), respectivamente, como também fala da luta dos trabalhadores, em *Days to Come* (1936), e dos horrores causados pela guerra e por regimes totalitários, como denuncia em *Watch on the Rhine* (1941). Através da tradução de suas peças, suas denúncias – muitas delas, infelizmente, atuais – podem ser

vistas sob a luz dos problemas que atingem a sociedade brasileira atualmente. O teatro brasileiro, no entanto, nada deixa a desejar com suas companhias e obras críticas, muitas delas gestadas em períodos de forte repressão. Como mostra o Memorial da Democracia (2021), não somente durante a ditadura militar, mas especialmente durante essa época, o teatro ocupou todos os espaços que pôde para denunciar os problemas do país. As experiências do Teatro de Arena e dos grupos Oficina, de São Paulo, e Opinião, do Rio de Janeiro, se destacaram na luta contra a opressão do regime. Também nesse período despontaram obras de teatro que buscavam clamar pela liberdade e escancarar os abusos que aconteciam no país, dentre as quais estão *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque, um marco na luta pela liberdade de expressão, *Gota D'Água* (1975), também de Chico Buarque e de Paulo Pontes, que retrata a miséria de milhares de brasileiros após o período do suposto 'milagre econômico', e *Ponto de Partida* (1976), de Gianfrancesco Guarnieri, que denunciou o assassinato do jornalista Vladimir Herzog nas instalações do DOI-CODI de São Paulo.

Para finalizar esta seção, trago algumas reflexões de Kate Cameron (2000), tradutora do teatro da feminista francesa Hélène Cixous. Ela diz que o teatro oferece a oportunidade de questionar papéis sociais e de gênero tradicionais, e experimentar diferentes aspectos da humanidade. Segundo sua tradutora, Cixous vê o teatro como um meio de desafiar as noções tradicionais de identidade pois, quando assistimos a uma peça e nos identificamos com diferentes personagens, vivenciamos diferentes aspectos de nossa própria humanidade – bondade *versus* maldade, vitimização *versus* opressão etc. O teatro é um lugar em que podemos dar voz ao outro, especialmente quando este faz parte de um grupo identitário costumeiramente silenciado. Dessa forma, se desafiam expectativas e se questionam valores e papéis sociais tradicionais, conferindo voz e protagonismo àqueles que são reiteradamente excluídos.

1.6.1 A tradução como ferramenta de resistência

A tradução, assim como o teatro, é sempre um ato político; os motivos por trás de sua realização, dos textos escolhidos para serem traduzidos (ou não), do meio de divulgação e dos autores com que se escolhe trabalhar sempre trazem consigo uma agenda ideológica. De Senna (2007) diz que ela tem o potencial de efetuar alterações profundas em uma sociedade e fazer repensar valores e modos de vida, desafiando concepções conservadoras. No entanto, é preciso ter cuidado para não transformar a tradução em uma ferramenta de invisibilização do Outro e de distorção da imagem do Eu.

Aaltonen (2000) argumenta que a tradução é inerentemente etnocêntrica e discriminatória na maneira como constrói a “realidade” das culturas estrangeiras, uma vez que textos estrangeiros são escolhidos com base na sua compatibilidade com os discursos vigentes na sociedade que os recebe, assim, a tradução seria uma atividade egoísta. A autora lembra também que o estudo da tradução de/para teatro costuma focar no teatro ocidental, em que o elemento verbal é mais presente do que no teatro africano ou oriental, por exemplo, o que é resultado de uma crença equivocada de que a linguagem aproxima a sociedade da civilidade e que as manifestações corporais a afastam dela. Ela conclui que o objetivo da tradução não seria enxergar o Outro, mas sim mostrar como ele pode confirmar ou enriquecer as convicções do Eu. Em outras palavras, a tradução surge a partir das necessidades do teatro e da cultura domésticos. Seu objetivo primeiro, especialmente em culturas hegemônicas, seria descrever o Outro (subordinado) a partir de sua própria ótica e confirmar essa hegemonia.

Venuti (2017), ao tratar da invisibilização do tradutor e da exigência de fluência do texto ou qualquer outro material traduzido, lembra que o apagamento da figura do tradutor serve a essa agenda política de obliteração do estrangeiro, e que a exigência de fluência do texto de chegada serve para oferecer ao leitor uma experiência narcisista de reconhecimento de sua própria cultura na cultura estrangeira. No caso específico da tradução para o teatro, conforme Gunilla Anderman (2005), a exigência de uma hiperdomesticação, muitas vezes, representa uma exigência da língua de chegada, especialmente em casos de busca de hegemonia de uma língua nacional. Existe dificuldade na tradução, por exemplo, quando há conflitos entre a língua nacional e seus dialetos, ou entre a língua nacional e as línguas estrangeiras, especialmente em épocas de governos autoritários – basta lembrar da política linguística da Era Vargas, durante o Estado Novo, época em que indivíduos falantes de outras línguas que não o português eram obrigados a abandonar sua língua e culturas (CAMPOS, 2006).

Todavia, como afirma Ricoeur (2012), é devido à existência do estrangeiro que existe a tradução, portanto, uma filosofia que pensa a tradução tem de ser, antes de qualquer coisa, uma filosofia da alteridade. Assim, se a tradução é uma atividade que promove aproximação entre línguas e culturas distantes, não se pode defender um ponto de vista que favorece seu apagamento. Meschonnic (2010) diz que a tradução não busca universalização e sim o reconhecimento das alteridades do enriquecedor pluralismo cultural. Ela tem, pois, papel crítico na luta contra a hegemonização, fazendo movimentar a língua, a cultura e os sujeitos. O ponto de partida da tradução não deve ser, como sugere Aaltonen (2000), o Eu, e sim o reflexo do Eu no Outro. A tradução pode ser libertária, isto é, pode dar voz e protagonismo a grupos histórica e culturalmente oprimidos. Ela também pode ser compreendida, conforme Paulo

Pappen (2019), que toma emprestado um termo do anarquismo, como uma expropriação, na medida em que busca tomar o que foi historicamente negado às pessoas, como é o caso, por exemplo, do acesso democrático a todas as formas de arte. Boal (2019) diz que as tomadas de posição teórica de um artista – aqui, qualquer profissional envolvido com as artes, inclusive tradutores – não deve se limitar o fato de serem artistas, e sim porque todos os seres humanos são também cidadãos, e devem se posicionar em prol de outros cidadãos. A tradução, como alerta Meschonnic (2010), deve ter o cuidado de não acabar promovendo o etnocentrismo e o apagamento de alteridade, contribuindo para a assimilação cultural, transformando o outro no mesmo e, conseqüentemente, apagando a si mesma. Dito de outra forma, a tradução tem a capacidade de promover a diferença e de buscar nessa diferença o que existe de universal na experiência humana.

Para que a tradução exerça seu papel de atividade libertária, é preciso lembrar que ela nunca acontece em um vácuo: afirma Meschonnic (2010) que literatura e linguagem são uma política do sujeito, que acontece no domínio do discurso, portanto, não existe linguagem, nem arte, nem tradução sem o sujeito, sem o público. Já na década de 1970, Hans Robert Jauss reconhecia que a função social da literatura só se manifesta na figura do leitor, afetado pela obra literária e, conseqüentemente, sofrendo efeitos em suas ações sociais. Da mesma forma, o teatro só existe em sua interação com o público, e a forma como uma peça estrangeira é levada da página a um público doméstico passa necessariamente por um processo de tradução colaborativa, em que estão envolvidos tradutor (ou mesmo tradutores), atores, diretor e demais artistas envolvidos com a criação teatral. Pappen (2019) diz que a tradução colaborativa nos remove do nosso “berço” individualista, por meio do qual nada se alcança em termos de mudança social; ela promove uma troca de conhecimentos cujo produto final é um objeto útil para a comunidade.

Em síntese, teatro e tradução são atividades que podem devolver às camadas populares seu direito à arte, abrir oportunidades para que se ouça a voz dos oprimidos e promover a alteridade, o hibridismo linguístico e cultural. Mas fica o adendo: como lembra Júlian Boal (2019, p. 220), “Ser o porta-voz do outro é ainda furtar-lhe a voz”, portanto, a tradução e o teatro devem ser meios de colaboração, processos de constante negociação e de inclusão. Na seção a seguir, será evidenciado em que dimensões essa negociação acontece, assim como o papel mais amplo que o tradutor assume como mediador cultural.

1.7 A diáspora da tradução: cultura e memória

A tradução é um processo de constante tomada de decisão e negociação em que, mais do que conhecer a língua estrangeira e a própria língua, o tradutor deve estar atento às sutilezas que subjazem a palavra escrita e aos fatores extratextuais que rodeiam uma obra. Nesta seção, são trazidas algumas reflexões sobre a tarefa do tradutor diante de textos que estão historicamente e culturalmente distantes, como é o caso de minha tradução de *The Children's Hour*, peça publicada na década de 1930, nos Estados Unidos, e traduzida para um público brasileiro, situado no sul do país, na segunda década do século XXI. Serão brevemente ponderadas algumas questões referentes às diferenças culturais e ao papel da distância histórico-cultural e da memória no processo tradutório.

Segundo Johnston (2011), o tradutor não precisa fazer uma escolha entre os velhos extremos da domesticação e estrangeirização; deve, isso sim, promover o hibridismo, uma vez que a tradução se encontra no limiar entre (pelo menos) duas culturas e duas épocas. A tradução de teatro, por exemplo, tem várias dimensões temporais: a época em que foi escrita, a época de sua recepção, a época de sua tradução. O autor diz que, para pensar e localizar o passado, algum grau de aculturação inevitavelmente vai acontecer, seja no nível da linguagem, da ambientação, da ideologia e da própria cultura. Aculturação não significa, no entanto, que a cultura traduzida será totalmente absorvida e apagada no contexto de chegada, e sim que elementos dela serão integrados à cultura doméstica, causando uma transformação em ambas (PERTEGHELLA, 2004). No caso da tradução empreendida neste trabalho, optou-se por promover esse hibridismo por meio de adaptações de itens culturais que talvez não ficassem claros para o público contemporâneo e pela reflexão de experiências atuais à luz do texto estrangeiro, como será visto mais adiante.

A necessidade da adaptação a contextos específicos, conforme Snell-Hornby (2007), fica mais evidente quando se trata de tradução teatral, especialmente quando circunstâncias históricas ou princípios éticos ultrapassados estão envolvidos. Ela cita o exemplo da encenação da peça *The Playboy of the Western World* (1907), do escritor irlandês John Millington Synge, que, por tratar de assuntos considerados ofensivos, como parricídio e menção à intimidade feminina, gerou protestos na Irlanda na época de sua produção. Também *The Children's Hour*, à época da sua estreia, sofreu censura em cidades como Boston, Chicago e Londres porque faz menção à homoafetividade feminina. Assim, idealmente, o tradutor deve ser capaz de perceber essas sutilezas na obra com que está trabalhando e entender que está lidando com um novo público, em uma nova época, em um novo contexto geográfico e cultural.

Manuela Perteghella (2004) diz que, quando se traduz uma língua, traduz-se também uma cultura, e essa tradução cultural é um dos interesses da antropologia contemporânea, que investiga a relação entre o produto cultural (a tradução), seus criadores (tradutores, adaptadores) e seus usuários (diretores, atores, público, leitores). A autora usa o termo “osmose teatral” (*theatrical osmosis*) para descrever a fusão de diferentes textos, gêneros e estilos de atuação em diferentes culturas e sociedades de que resulta uma inevitável aculturação. A tradução teatral ocorre através daquilo que o antropólogo evolucionista Edward B. Tylor chamou de ‘difusão’, que é a transmissão de elementos ou traços culturais pelo espaço. A recepção de textos e práticas teatrais e inovadoras e estranhas a determinada cultura e sua posterior assimilação e incorporação ao cânone teatral pode ser explicada por esse fenômeno. Após a ativação da osmose teatral, o roteiro traduzido vai passar a desempenhar uma ou mais funções em seu novo contexto, funções essas que não necessariamente vão coincidir com as que desempenhava em seu ambiente original.

Aaltonen (2000) diz que o teatro é capaz de cruzar fronteiras e ajudar a estabelecer novos sistemas sociais ou dar vida nova a sistemas antigos, e o mesmo pode ser dito sobre a tradução, uma vez que diversas tradições teatrais que foram moldadas através do contato com outras – o exemplo mais antigo disso talvez seja a influência da cultura grega sobre a cultura romana. Para Ricoeur (2012), o processo de tradução começa na cultura, depois passa pelo texto, pela frase e finalmente chega na palavra, portanto, o tradutor deve partir primeiro do domínio mais amplo da cultura para depois chegar ao texto, e não o contrário.

Pavis (1996) afirma que a relação entre prática teatral e cultura pode se desenvolver de diversas maneiras, e as distinções trazidas por ele são úteis não apenas para elucidar as diferentes formas de se fazer teatro – e, conseqüentemente, tradução teatral –, mas também para mostrar que a interculturalidade, isto é, o contato voluntário entre culturas distintas, possui diversas camadas. A tipologia proposta pelo autor consiste nas seguintes práticas:

- **Teatro intracultural:** correlato do teatro intercultural – em que textos dramáticos estrangeiros transitam entre diferentes culturas –, representa a busca pela tradição nacional, por definir melhor o teatro doméstico através do contato com o estrangeiro;
- **Teatro transcultural:** busca o que é universal da condição humana, e o encontro com o outro serve à busca de pontos de convergência;
- **Teatro ultracultural:** envolve uma procura mítica pelas origens do teatro em sua forma “pura”, partindo do pressuposto de que existe uma espécie de substrato humano, independente dos elementos culturais que tenham sido incutidos nele;

- **Teatro pré-cultural:** busca pelas origens comuns das formas culturais e teatrais, previamente à divisão e individualização dos teatros ocidentais e orientais;
- **Teatro pós-cultural:** baseia-se na concepção de que o teatro contemporâneo está fadado a se valer dos modelos antigos, reciclando fragmentos de diversos contextos culturais;
- **Teatro metacultural:** aqui, se faz referência a outras práticas teatrais, uma cultura comenta a outra, desenvolvendo uma crítica no nível metatextual;
- **Teatro intercultural propriamente dito:** envolve a criação de formas híbridas através do contato com a cultura estrangeira, muitas vezes incluindo modificações ou apropriações da tradição do outro;
- **Teatro multicultural:** compreende a combinação de vários grupos étnicos e/ou linguísticos, derivando seu significado da colisão entre culturas distintas;
- **Colagem cultural:** integra diversas referências culturais, combinando-as e misturando-as sem observar a importância que elas têm em seu contexto de partida;
- **Teatro sincrético:** trata-se da reinterpretação de um material cultural heterogêneo, dando origem a novas configurações;
- **Teatro pós-colonial:** envolve uma releitura de elementos da cultura dominante (colonizadora) para se adequar aos parâmetros da cultura subordinada (colonizada);
- **Teatro do Quarto Mundo:** criado por autores e diretores oriundos de culturas pré-colonização, que se tornaram, posteriormente, culturas minoritárias.

Essa relação proposta por Pavis é flexível, e mais de uma dessas práticas podem ser empregadas ao mesmo tempo. O que é importante aqui é observar como o fazer teatral jamais será despojado de questões culturais, e o contato com o outro pode ser um insumo valioso para escritores, diretores e, claro, tradutores. Para Aaltonen (2000), as trocas interculturais podem ser uma forma de ampliar a fortuna cultural, no entanto, também podem ser vistas com desconfiança, quando são usadas para consolidar a hegemonia das culturas dominantes. A título de exemplo, pode-se pensar no teatro brasileiro, em meados do século XX, quando buscava se modernizar, recorria muitas vezes à tradução de peças estrangeiras para compor o repertório de espetáculos. Uma das companhias teatrais que ganhou notoriedade por suas adaptações de peças estrangeiras foi a Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA), criada e dirigida pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran e pelo diretor de teatro Adolfo Celi. O objetivo do grupo era apresentar um repertório diversificado, sempre trazendo novidades ao público (ALMEIDA, 1987). A CTCA

foi responsável por fazer a primeira montagem de *The Children's Hour* no Brasil, em 1958, além de ter importado obras de autores como Shakespeare, Sartre, Beckett, entre outros. O projeto pode ser definido tanto no sentido intracultural, na busca por uma identidade para o teatro nacional, quanto intercultural, na medida em que o roteiro para encenação, no caso de *The Children's Hour*, traduzido por Carrero e pelo crítico de teatro Gustavo Dória, manteve um caráter híbrido, preservando, por exemplo, a ambientação da peça e algumas referências estrangeiras, mas fazendo adaptação de itens culturais para adequar o texto ao público brasileiro.

Para manejar uma obra distante de nós cultural e temporalmente, Benjamin (2010) diz que não devemos nos apropriar do passado e recriar as condições em que a obra foi concebida, e sim buscar reminiscências desse passado nos dias de hoje. A literatura e, conseqüentemente, a tradução, está sempre se refazendo, e nenhuma obra nunca está esgotada, daí a necessidade e inevitabilidade da tradução. Além disso, o texto traduzido, especialmente o teatral, tem vida útil curta. Isso acontece não apenas porque o contexto social em que a encenação acontece muda, ou porque os modos de se fazer teatro mudam, mas também porque, especialmente durante o século XX, novas “figuras” surgiram no fazer teatral, como o diretor, o designer, o sonoplasta. Sendo assim, uma tradução que é adequada hoje pode deixar de sê-lo amanhã, e exigir uma revisão.

Tereza Virgínia Barbosa (2017) fala em “resiliência” para descrever obras que resistem ao teste do tempo, e seguem sendo traduzidas e retraduzidas, nunca caindo no esquecimento. Ela expande o termo para aplicá-lo ao trabalho dos tradutores: estes devem ser resilientes ao lidar com o tipo de texto que perdura ao longo dos séculos e que, por isso, impõe dificuldades e atrai maior atenção da crítica para o trabalho do tradutor, de quem se exige virtudes obscuras e contingentes como “fidelidade” ou “respeito” ao texto/autor. Ademais, como apontado por Johnston (2020), peças de teatro traduzidas, através de sua leitura, ensaios e encenação, ganham vida própria, fugindo mais ainda ao controle do tradutor. Ele pondera, no entanto, que a sobrevivência da peça de teatro depende mais de sua corporificação no palco, da reação positiva do público, do que da canonização e concepção de autoridade do texto de origem.

Finalmente, é fundamental lembrar que o tradutor é não somente movido por sua própria agenda política ao empreender uma tradução; ele é sempre “assombrado” por suas memórias em seu processo criativo, especialmente se tratando da tradução para o palco, um espaço em que a memória se faz ainda mais presente por causa dos elementos sensoriais presentes em uma encenação (FERNANDES, 2015). O teatro, diz Carlson (2001, p.3) é o domínio dos sonhos:

O sonhar acordado do teatro, como o próprio sonhar, é particularmente adequado a esse processo estranho, mas aparentemente essencial. Ambos reciclam percepções e experiências passadas em configurações imaginárias que, embora diferentes, são fortemente assombradas por uma sensação de repetição e envolvem toda a gama de atividades humanas e seu contexto¹⁶.

A ‘reciclagem’ de elementos que são familiares a nós quando nos confrontamos com uma nova obra de arte é fundamental no processo de recepção, pois é esse reconhecimento que nos permite ‘ler’ esses novos trabalhos e abordá-los não como entidade única, mas como um apanhado de outras obras e referências. A recepção no teatro depende das memórias dos espectadores e de sua capacidade de relacionar o que lhes está sendo apresentado com suas próprias experiências anteriores. *The Childrens’s Hour*, por exemplo, é “assombrada”, entre outros textos, pelo caso real em que Hellman se inspirou para escrevê-la (ver Capítulo 2). Por outro lado, sua estreia no teatro Maxine Elliott ainda estava assombrada por poucas memórias, uma vez que esse era o primeiro trabalho de Hellman, dramaturga até então desconhecida, produzido com um elenco de atrizes também ainda não familiares ao público, cuja imagem ainda não estava marcada pelas memórias de outras encenações. O processo de resgate de memória é indissociável do processo de tradução e, assim como a memória, o teatro e a tradução estão sujeitos a sofrer modificações e ajustes conforme recebem novos estímulos e são executados em novas circunstâncias.

Saindo do domínio mais amplo da tradução como atividade de mediação cultural e de resgate de memórias, a seção a seguir vai tratar de algumas características do texto teatral, mostrando o que o discerne de outras formas de arte.

1.8 Características distintivas do texto teatral

É fundamental para o estudo da tradução teatral entender quais são as características distintivas do texto dramático/teatral e o papel que ele desempenha quando é inserido em um novo meio através da tradução. Bassnett-McGuire (1985) afirma que o texto existe em relação dialética com a encenação, o que exige do tradutor que ele, ao mesmo tempo, encare o texto como uma única parte em um sistema mais amplo de signos, mas que o traduza como uma obra literária para ser lida, que fique restrita ao papel. No entanto, em trabalhos publicados

¹⁶ “The waking dream of theatre, like dreaming itself, is particularly well suited to this strange but apparently essential process. Both recycle past perceptions and experience in imaginary configurations that, although different, are powerfully haunted by a sense of repetition and involve the whole range of human activity and its context.”

posteriormente, a autora refuta algumas de suas primeiras afirmações e indica que não é tarefa do tradutor preparar o texto para uma possível encenação, e sim ater-se à estrutura linguística do texto.

Ubersfeld (2005, p.1) aborda a dualidade texto-encenação, uma relação, segundo ela, paradoxal:

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte (...) Arte do *hoje*, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores (grifo da autora).

O paradoxo por trás da relação entre texto e encenação reside no fato de que a escrita do texto teatral envolve uma criação literária dotada de complexidade, ao passo que, ao sair do papel para ganhar vida nos palcos, ele precisa se tornar imediatamente inteligível para o público, e algumas redundâncias que não seriam desejáveis no texto escrito assumem papel importante. Além disso, o texto é uma criação geralmente individual, consumida também individualmente, ao passo que o fazer teatral envolve muitas pessoas não somente na produção, mas também na intervenção do público (UBERSFELD, 2005). É diante desse paradoxo que entra o dilema do tradutor do texto de teatro, entre preservar o caráter puramente literário da obra ou se antecipar às novas questões que podem incidir sobre o texto quando este for preparado para encenação. No caso deste trabalho, o projeto de tradução é claramente voltado para uma encenação, mas nem sempre o tradutor tem acesso à etapa de transposição do texto para o palco.

Segundo Pavis (2008), a tradução para o palco envolve alguns fatores que não estão implicados na tradução para leitura individual, como determinar o nível de competência hermenêutica do público, tendo em mente, também, seu horizonte de expectativas, isto é, o conjunto de expectativas sobre a peça que dependem da experiência individual do receptor e aquilo que ele espera de acordo com o que sabe sobre a obra, com suas preferências estéticas e pelos temas que deseja que a encenação aborde. É necessário, igualmente, ter em vista aspectos como ritmo, prosódia, um texto que seja facilmente articulável pelos atores, evitando combinações dissonantes e que sejam desagradáveis ao ouvido, assim como a linguagem corporal, que deve estar em harmonia com a fala. Mesmo que não faça parte da equipe responsável pela montagem da peça, o tradutor, inevitavelmente, tem ideias próprias sobre a

encenação, seu trabalho não acontece em um vácuo, e sua experiência exerce influência sobre esse trabalho.

O texto teatral, em seu nível material, é claramente dividido em duas partes: as rubricas e os diálogos, estes feitos para serem falados ou cantados, portanto, trata-se de um texto que depende de um meio não-verbal e/ou de formas não-verbais de expressão (SNELL-HORNBY, 2007). Ele pode, é claro, ser lido como obra literária por si só, no entanto, Bassnett (1998) afirma que existe uma noção equivocada de que o texto teatral está incompleto até ser encenado, oriunda de teorias como as de Stanislavski ou de Brecht, que falam em subtexto gestual, subtexto esse que também estaria sujeito a interpretação e, conseqüentemente, restaria ao tradutor decifrar esse código gestual subjacente. Como foi dito anteriormente, Bassnett (2002) também comenta que a proeminência do texto teatral escrito deixa implícito que existe uma forma correta de lê-lo e de encená-lo. Isso é especialmente perceptível no caso da tradução do texto teatral, em que não só o texto escrito, mas também o original, são vistos como superiores à encenação e à tradução, respectivamente.

Para Gay McAuley (1995), a “chave” do texto teatral está muito mais nos diálogos do que nas rubricas; estas, diz a autora, não parecem ter papel tão preponderante para guiar os atores em seu trabalho e, quanto mais longas as rubricas em uma peça, menor a sua vida útil. É no texto das falas que os autores encontram “gatilhos” para sua performance e nele podem impor seu próprio estilo. Um diálogo bem escrito, diz Levý (2011), tem indicações que ajudam a criar personagens vívidas, motivando suas ações e estimulando reações nos atores, que podem incutir mudanças profundas no texto. Ao tradutor que trabalhar com o texto teatral, cabe desempenhar também o papel de um ator. A escritora Clarice Lispector, ao comentar sua tradução da peça *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, diz que acabou “pegando” alguns maneirismos de estadunidenses que falam português, ao que sua companheira de tradução Tati de Moraes respondeu “Quem manda você ser uma atriz inata”. Daí, a escritora conclui que todo escritor é um ator inato, na medida em que ele “representa profundamente o papel de si mesmo” e que “o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais” (LISPECTOR, 2018, p. 106), analogia essa que pode ser estendida ao papel do tradutor, que deve adotar múltiplos papéis durante sua empreitada: o de leitor, pensando na qualidade estética do texto; o de dramaturgista, pensando em uma futura encenação; e o de ator, pensando na forma como as personagens são construídas e realizando leituras em voz alta para testar a exequibilidade do texto.

Outra questão referente ao texto teatral que causa certa confusão é a necessidade de se realizar adaptações no texto. Primeiramente, adaptação pode se referir a um procedimento

tradutório em que o referente ou situação citada no texto de partida não encontra correspondência na língua de chegada, e é usado para aproximar realidades culturais distintas (BARBOSA, 2020). Um exemplo desse tipo de referente, que exigiria uma adaptação, é o dado por Nagy (2000), ao falar de sua tradução da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. Um dos personagens, o médico Ivan, presenteia Irina, uma das irmãs que dá título à peça, um “samovar”, utensílio russo semelhante a uma chaleira, que serve para ferver água e servir chá. O presente representa, conforme Nagy (2000), simultaneamente, a vida familiar – uma crítica à condição de solteira de Irina – e o amargor do amor não correspondido do médico pela falecida mãe das três irmãs, além de uma clara referência a fogo, tensão, vapor, ebulição, isto é, uma metáfora para a paixão. No final das contas, o tradutor optou por manter esse referente em sua tradução, mas este é um caso em que se poderia recorrer a uma adaptação, uma vez que, por mais que a palavra exista, por exemplo, em português, toda a simbologia por trás dela poderia se perder na tradução.

No ponto de vista de Aaltonen (2000), a adaptação descreve textos que tomaram somente parte do texto de partida como base ou que foram modificados para lidar com as limitações do sistema teatral de chegada. Para a autora, a adaptação não deve ser vista como diferente da tradução, e sim como um procedimento dessa. Ela pondera, no entanto, que o termo ainda requer uma definição mais clara.

Para Pavis (2008), adaptação pode significar três coisas: (1) a transposição de uma obra para um gênero ou meio diferente, por exemplo, a transformação de um romance em peça de teatro ou de uma peça de teatro em obra cinematográfica, caracterizada pela preservação da narrativa; (2) o trabalho dramático realizado com o texto a ser encenado, que, segundo o autor, oferece a possibilidade de se realizar tantas mudanças quanto forem desejáveis para a elaboração do espetáculo, e relegando o texto à mera função de matéria primária, sem maior importância – trata-se, pois, de uma recriação; e (3) sinônimo de tradução, quando, por exemplo, uma peça de teatro antiga é traduzida para os dias atuais e alguns aspectos históricos e culturais precisam ser adaptados para melhor compreensão do público receptor. É interessante observar que a tradução teatral pode englobar todos esses aspectos simultaneamente, uma vez que há mudança de meio, do texto para o palco, o trabalho dramático de fato pode resultar em uma série de mudanças no texto e referências históricas e culturais muitas vezes são adaptadas para que façam sentido para o público no novo contexto de chegada.

Conforme Snell-Hornby (2007), a necessidade da adaptação é mais premente quando circunstâncias históricas ou princípios éticos ultrapassados estão envolvidos. Além disso, quando se pensa em um texto que será levado ao palco, em que há interação com público e a

compreensão deve ser imediata, muitas vezes há necessidade de se fazer adaptações ao longo do texto. Alguns dos profissionais do teatro, inclusive, preferem usar unicamente o termo adaptação em vez de falar em tradução, uma vez que entendem que este se refere a uma atividade meramente acadêmica, que não envolve esforço criativo (SNELL-HORNBY, 2007). Esse ponto de vista, um tanto reducionista, reflete a distância que ainda existe entre profissionais de teatro e tradutores, e a necessidade de se ampliar o diálogo e a colaboração entre essas áreas.

Laera (2020) sugere que a adaptação pode se dar em seis variáveis, quais sejam língua, meio, gênero, cultura, tempo e ideologia. A adaptação da língua ocorre quando, além da tradução de uma língua para outra, também se recorre a uma variação da língua de chegada, por exemplo, usando uma variedade mais atual. A adaptação do meio pode ocorrer da página para o palco, do palco para o cinema ou, como no caso do trabalho empreendido aqui, do texto para a voz. O gênero tem a ver com as características do texto e como ela será levada ao palco, por exemplo, um texto épico narrativo que é transformado em um teatro de fantoches. Adaptações culturais e ideológicas são semelhantes, e culturas e religiões majoritárias, vistas como fonte de capital cultural de prestígio, tendem a assimilar os valores de culturas e religiões minoritárias. Finalmente, a adaptação do tempo envolve “transportar” o texto traduzido ao longo da história, geralmente atualizando sua ambientação.

Assim, é possível observar que, quando se trabalha com tradução teatral, algum nível de adaptação sempre ocorre, especialmente porque, ao transpor o texto da página para o palco, se está mudando o meio, e esta também é uma forma de adaptar. Para os fins deste trabalho, o termo adaptação será usado conforme a proposta de Heloísa Barbosa (2020), para descrever um tipo de procedimento tradutório em que se lida com a ausência de um referente na cultura de chegada assim como para falar da transposição do meio escrito para o meio performático.

1.8.1 Abordagens ao texto teatral

Levando em consideração as características formais do texto teatral e seu potencial para encenação, é preciso falar das abordagens à tradução teatral. O surgimento dos estudos teatrais como disciplina independente, nas décadas de 1960 e 1970, trouxe consigo a elaboração de novas teorias e, conseqüentemente, novos paradigmas (BALME, 2008). No caso específico da tradução teatral, segundo Snell-Hornby (2006, 2007), surgem dois enfoques: a abordagem semiótica e a abordagem holística. A abordagem semiótica inclui a tricotomia peirceana de

ícone, índice e símbolo, e as noções de paralinguagem e cinésica; a holística, por sua vez, vê o texto para o palco como a base para a encenação.

A semiótica começou a ser aplicada como base teórica para o estudo do teatro a partir da década de 1980, e as noções de ícone, índice e símbolo se mostraram eficientes para descrever o que acontece nos palcos. O ícone é o signo mais evidente, como a indumentária de época dos atores em uma peça que se passe em um período antigo; o índice exige do espectador que ele faça a ligação entre o signo e seu significado, por exemplo, quando há fumaça indicando fogo; o símbolo, por sua vez, é abstrato, a forma não está diretamente ligada ao significado, e sua interpretação depende da experiência e conhecimento de mundo do espectador, que deve ser capaz de entender significados culturais, como a cor preta indicando luto em culturas ocidentais (SNELL-HORNBY, 2007). O que é de interesse para o tradutor, aqui, é ter em mente que os signos são arbitrários e enraizados na cultura – basta lembrar do caso do samovar, comentado na seção anterior –, e sua interpretação vai depender da capacidade do público de entender o que eles estão representando no palco.

Os signos mencionados acima são apenas os não-verbais; no domínio verbal, as palavras escritas no texto oferecem as indicações da ação que vai se desenrolar na peça, por meio de elementos paralinguísticos, cinestésicos e proxêmicos. Os componentes paralinguísticos estão ligados à vocalização, envolvendo entonação, ritmo, tempo, altura da voz, timbre, que servem ao propósito de expressar diferentes emoções. Os cinestésicos incluem movimentos corporais, postura, linguagem gestual e traços comportamentais, como sorrir, dar de ombros, acenar. Por fim, as características proxêmicas envolvem a relação de uma figura com o ambiente do palco e descrevem seu movimento dentro desse ambiente e sua distância variável ou proximidade física com os outros personagens no palco.

A performabilidade do texto, conceito que será discutido mais adiante, está, de acordo com Snell-Hornby (2007), diretamente ligada às possibilidades oferecidas pelo texto através da combinação de signos verbais e não-verbais. Para citar um exemplo trazido pela própria autora, em que se combinam as características paralinguísticas, cinestésicas e proxêmicas do texto, há o famoso monólogo de Macbeth, que acontece antes do assassinato do Rei Duncan, introduzido pela frase “É isto uma adaga, que vejo diante de mim?¹⁷”. Nessa cena, o delírio de Macbeth é representado não apenas pelas palavras, quando ele se refere a uma adaga que não está, de fato, diante dele, mas também pelos seus gestos e movimentos, como seu olhar fixo em um ponto vazio, que acaba se tornando, de certa forma, visível aos olhos do público. Desse modo, a

¹⁷ Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

abordagem semiótica oferece uma maneira de mostrar como acontece o efeito dramático de determinada peça ou cena.

Ainda tratando da abordagem semiótica, Pavis (2008) sugere outra tipologia para descrever os códigos presentes no teatro, quais sejam, códigos específicos, códigos não-específicos e códigos mistos. Os códigos específicos são aqueles convencionados no contexto da representação, como a quarta parede, ou vinculados a uma região, gênero, época ou estilo de atuação. Os códigos não-específicos existem fora do teatro, fazem parte da competência do espectador e são levados à encenação, como códigos linguísticos, psicológicos ou ideológicos. Os códigos mistos, por seu turno, são aqueles em que não é possível distinguir o que é específico ou não-específico, como os gestos teatrais, que podem ser tanto resultado das idiossincrasias do ator quanto das indicações do texto para a encenação. O teatro, portanto, é constituído da combinação desses códigos, cuja regularidade, como comenta Christopher Balme (2008), contradiz a singularidade da encenação. Por outro lado, qualquer tentativa de elaborar uma teoria idealmente deve se pautar nos pontos de convergência entre a prática, para chegar naquilo que ela tem de regular, comum. O problema com essa abordagem, diz Snell-Hornby (2007), é que cada cultura interpreta signos teatrais de maneira diferente.

A relação entre o texto dramático e a encenação visa transmitir uma experiência sensorial e, portanto, subjetiva, porém, é possível identificar alguns elementos que determinam o potencial dramático do texto. Esta é a abordagem holística, que integra características como performabilidade e falabilidade, isto é, o que torna o texto passível de ser encenado e facilmente articulado na voz dos atores, quando este é o propósito da tradução. A definição desses termos é bastante debatida, uma vez que aquilo que é mais ou menos difícil de articular depende de cada ator ou atriz, e a performabilidade, como se verá a seguir, ainda não encontrou uma definição coesa. Snell-Hornby (2007), no entanto, oferece uma pequena lista de características presentes no texto teatral que ajudam a melhor precisar o que constitui o caráter performável do texto, sintetizada a seguir (as palavras que aparecem destacadas foram grifos feitos pela autora no texto):

- O diálogo teatral é uma *linguagem artificial*, escrita para ser reproduzida oralmente, mas diferente da língua cotidiana. Essa linguagem possui algumas características distintivas, como coesão textual diferenciada, uso frequente e sofisticado de elipse, mudanças rápidas de tema e um sistema de dêiticos que possui uma dinâmica distinta daquela do dia a dia fora do âmbito teatral;

- O diálogo teatral também é caracterizado pela *interação de múltiplas perspectivas*, voltadas a exercer um impacto no público, como o uso de ironia, jogos de palavras, paradoxos, clímax etc.;
- A linguagem do teatro pode ser concebida como *ação potencial em progressão rítmica*, isto é, a alternância do ritmo não apenas da fala dos atores, mas também da própria trama da peça, em que se alternam momentos de tensão e relaxamento. Isso fica igualmente visível na estrutura dos diálogos, que ditam o ritmo através da velocidade do discurso;
- Para a atriz ou o ator, suas falas combinam com seu próprio idioleto, criando uma *máscara de linguagem*, cuja função primordial é transmitir diferentes emoções, juntamente com as expressões faciais, gestos e movimentos. O discurso e a encenação, portanto, devem constituir um todo harmônico;
- Para o *espectador*, a linguagem e a ação no palco são recebidas sensorialmente, portanto, ele deve reagir a elas.

Assim, ao pensar a tradução teatral de forma holística, é preciso integrar todos os elementos que constituem essa tarefa, desde o trabalho do tradutor até a recepção pelo público, olhando não apenas para o nível individual dos signos no palco, mas para a toda a experiência no teatro.

1.8.2 Performabilidade e falabilidade

O termo performabilidade sempre surge de uma forma ou de outra nas discussões sobre tradução teatral, portanto, sua relevância é inegável. Bassnett é uma notória crítica do termo, como se evidencia em muitos de seus trabalhos sobre a tradução teatral (BASSNETT-MCGUIRE, 1985; BASSNETT, 1991; 1998; 2002). Segundo a autora, a noção vaga de performabilidade deveria ser preterida pelas discussões sobre tradução teatral e substituída pela observação atenta dos códigos linguísticos. Em última instância, são esses códigos que permitirão que o performável seja codificado e decodificado na encenação (BASSNETT, 1985).

Em *Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* (1985), Bassnett indica algumas estratégias para lidar com o texto teatral, dentre as quais está “traduzir a performabilidade”. Ela afirma que o termo é usado por tradutores de textos teatrais que afirmam ter levado em conta a dimensão da encenação em suas traduções, mas que

o conceito nunca é bem definido. O que o termo parece abarcar, diz a autora, são tentativas de criar falas fluidas, que não causem dificuldades aos atores, criação de registros equivalentes na tradução e omissão de passagens estreitamente ligadas ao contexto ou à língua de partida. A definição que a autora oferece é bastante elusiva, além de que falar em equivalência, um conceito que também é controverso por si só. No mesmo texto, Bassnett assinala três possíveis aplicações do termo “performabilidade”, ligadas às definições que ela oferece: 1) do ponto de vista textual, se refere à fluência do texto, que permite que ele seja enunciado com facilidade; 2) do ponto de vista da encenação, se trata das estratégias de adaptação cultural; 3) do ponto de vista teatral, está ligado à necessidade ou desejo de apelar para um público ou públicos específicos. Já nessas primeiras reflexões, a autora começa a delinear uma acepção que vai além do domínio linguístico.

Em seu artigo *The Case Against Performability*, Bassnett (1991) afirma que o ideal de performabilidade serve ao propósito de acentuar as relações de poder, em que a tradução fica relegada a um status de inferioridade econômica, estética e intelectual, na medida em que o conceito traz implícita a ideia de que há quem tenha a autoridade de decidir o que é ou não performável. Outro problema apontado por ela é o fato de que o termo é usado para justificar tanto traduções extremamente literais, feitas para um encenador que desconheça a língua de partida, quanto para legitimar modificações consideráveis feitas no texto. Ademais, ele é usado para descrever o indescritível, na medida em que implica a existência de uma linguagem gestual que seria intrínseca ao texto. Também não há, na concepção da autora, uma definição ou teorização satisfatória do que é performabilidade, que se limita à exigência de que o discurso no texto teatral seja fluente, o que, por sua vez, também é uma definição bastante ampla, visto que as concepções de ritmo, fluência e musicalidade, por exemplo, variam de língua para língua. O perigo por trás disso é que se cria uma noção de que o fazer teatral e a própria tradução são atividades sujeitas a generalizações, e não as artes plurais e multiculturais que de fato são. A ausência de definição do termo é explorada também em Bassnett (1998), que acrescenta que o recurso à palavra performabilidade é resultado, igualmente, da ausência, em língua inglesa, de termos como *mise en scène*, ou seja, a falta de uma metalinguagem apropriada leva à correlação da tradução teatral com sua encenação.

Um último ponto a ser destacado por Bassnett (1991) é a origem do termo performabilidade. Segundo a autora, ele aparece no século XX e é frequentemente associado ao teatro naturalista ou pós-naturalista, que exerceu mudanças marcantes no fazer teatral, como o surgimento das figuras do diretor, do cenógrafo, do figurinista, o estudo mais aprofundado da iluminação e a integração da sonoplastia. Também ganhou importância a peça escrita, com

rubricas detalhadas, e uma noção de fidelidade ao texto presente nela. Algumas dessas rubricas, inclusive, trouxeram à tona o questionamento sobre qual seria sua função, se seria, de fato, apresentar instruções ao diretor e aos atores, ou se seria um texto para ser lido como obra literária. A relação entre o teatro naturalista e o conceito de performabilidade reside no fato de que a encenação abre margem para que a tradução tenha mais liberdade diante do texto, tornando-a performável.

Na avaliação de Espasa (2000), mais proveitoso que discutir uma definição de performabilidade é analisar o que os responsáveis pela encenação fazem com o texto e procurar descrever os critérios que o tornam performável. Para a autora, conforme já foi apontado na Seção 1.3, o termo pode ser abordado a partir de dois pontos de vista: do textual, a intenção de deixar o texto fácil de ser articulado, também equiparado com falabilidade e respirabilidade, e da encenação, empregando estratégias de adaptação cultural para lidar com referências muito arraigadas na cultura de partida, em outras palavras, com vistas a ter apelo para o público. A autora comenta, ainda, que a performabilidade é condicionada por práticas textuais, convenções teatrais e relações de poder. É preciso considerar quem, no teatro, tem o poder de decidir o que é ou não performável – papel este que geralmente não é atribuído ao tradutor. Fatores como ideologia e relações de poder devem ser centrais à noção de performabilidade; o que é ou não performável está diretamente ligado a quem o determina e enraizado em sua ideologia, o que é mais evidente em contextos em que são culturas hegemônicas que importam o insumo estrangeiro para seus palcos. Para Bassnett (1998), a preocupação com a performabilidade é inerentemente eurocêntrica, uma forma de determinar o que é aceitável ou não para os padrões de teatro europeus.

Na visão de Aaltonen (2000), a persistência no uso de conceitos como performabilidade, características da falabilidade, representabilidade (*playability*) etc. são formas de distinguir a tradução teatral de outras formas de tradução criativa. Esses critérios, por um lado, restringem a ação do tradutor e, por outro, justificam maiores intervenções no texto. Fernandes (2010) pondera que a ideia de performabilidade fica sujeita a críticas nos Estudos da Tradução, primeiramente, porque o grau de interferência no texto pode ser mal visto por algumas correntes teóricas dessa área, uma vez que pode implicar um distanciamento entre o texto traduzido performável e seu original; em segundo lugar, porque o tradutor precisa ter as habilidades de um dramaturgo ou dramaturgista para ser bem-sucedido nessa empreitada. Por outro lado, ela afirma que é preciso, sim, levar em conta questões que vão conferir ao texto de chegada seu caráter de performável, como ambientação, dialetos e idioletos, signos verbais e não-verbais, questões culturais, tradições teatrais nacionais e tradições teatrais regionais. Fernandes também

diz que não se pode afirmar que uma tradução é performável ou encenável se o texto não for testado no palco. No caso da tradução realizada nesta tese, a performabilidade do texto foi “colocada à prova” durante uma leitura dramática remota, que ajudou a identificar trechos do texto que poderiam causar problemas em sua execução.

O critério de falabilidade, além do mais, é importante para tentar compreender o que se espera do tradutor do texto teatral. Levý (2011) diz que o diálogo, no teatro, deve ser imediatamente inteligível, ser estruturado em frases curtas e estruturas paratáticas, conter palavras repetidas, entre outras características que tornem sua articulação e memorização fáceis para os atores e, conseqüentemente, mais facilmente absorvíveis pelo público. Para Barbosa *et al.* (2016), a tradução para o palco deve ser dotada de exequibilidade vocal e ritmo dramático. Ela vai além do domínio linguístico e deve equilibrar a correção filológica com uma execução fluida.

Para Johnston (2004), diferentemente da tradução filológica, que se fixa no resultado, a tradução para o palco se volta para o processo. Quando se traduz com uma produção em mente, o tradutor se torna parte de um empreendimento colaborativo em que estão envolvidas interações e trocas e que envolve processos tanto intra- quanto interlinguais, que transitam entre as várias línguas que constituem o discurso da encenação. É através desse processo, diz ele, que pode se assegurar a performabilidade do texto. O tradutor vai aos ensaios não na posição de guardião das intenções do autor nem para assegurar-se de que sua tradução não está sendo “violada”, mas sim para se certificar de que as decisões tomadas e as percepções artísticas estão dentro do escopo das possibilidades contextuais da peça. Nesse momento do trabalho, todos se tornam, em alguma medida, também espectadores. Johnston conclui que talvez somente nos ensaios o tradutor fique plenamente ciente do potencial performático codificado em seu texto. Ele diz que a leitura em voz alta ajuda, mas não é suficiente; o ambiente dos ensaios, com a ênfase na interação verbal, é que tornará o tradutor mais sensível à natureza da linguagem de palco. Aí fica claro que a unidade do discurso dramático não é o discurso individual, mas sim a interação entre as personagens, e é a partir daí que se depreende o que é ou não performável no texto.

Em um trabalho posterior, Johnston (2011) defende, inclusive, que a performabilidade pode ser avaliada. Ela depende, primeiramente, da posição em que o tradutor se coloca perante o texto, se ele se considera ou não um colaborador do processo de encenação, o que, conseqüentemente, vai informar sua tradução. Se a resposta for positiva, seu papel se torna mais amplo, e ele deve garantir que a experiência do público seja significativa, mas que o texto em si continue a ter sua própria utilidade e constitua um artefato valioso. Em síntese, por mais que

ainda não haja consenso quanto à definição do termo, algumas características puderam ser determinadas: o que é ou não performável depende de diversos fatores, desde questões ideológicas e políticas até princípios estéticos e de recepção; a preocupação com a exequibilidade do texto deve fazer parte de uma abordagem holística à tradução teatral, em que o tradutor é somente um dos agentes no processo mais amplo do espetáculo, e seu envolvimento nas diferentes etapas do fazer teatral ajudam a assegurar a performabilidade do texto; finalmente, para tornar o texto performável, algum grau de adaptação sempre vai ocorrer.

Na seção seguinte, são tratadas questões referentes à recepção do texto, que é, afinal, a última instância que determina o sucesso da transposição do texto para o palco, e em seguida será colocado em evidência o público e o que o tradutor pode (ou deve) fazer para contemplá-lo.

1.9 A tradução como prisma: questões de recepção

1.9.1 Teoria da recepção

Até aqui, foram exploradas questões relativas ao papel do tradutor de/para teatro e quanto ao texto teatral. Foi traçado um breve panorama da história das investigações sobre tradução teatral, apresentadas reflexões sobre o tradutor como ente criativo, isto é, como um autor por si só, e sobre seu papel como mediador entre culturas e agente de transformação social. Também foram discutidas algumas abordagens ao texto teatral, características específicas desse gênero e os desafios que esse tipo de texto impõe ao seu tradutor. Nesta seção, serão tratadas questões relativas à recepção do texto teatral, em que serão explorados os preceitos da teoria da recepção de modo a refletir sobre a recepção do texto traduzido no teatro. Aqui serão trazidas também ponderações sobre a encenação e sobre o papel do tradutor diante da complexa tarefa de levar um texto de uma cultura estrangeira para sua cultura doméstica e, conseqüentemente, da língua de partida para a língua de chegada e da página para o palco.

A teoria da recepção se origina com o trabalho de Jauss (1970), que, em *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, defende que a história da literatura se faz com a recepção das obras ao longo do tempo, e não através de uma análise posterior da obra literária. Essa teoria se concentra no papel do leitor no desenvolvimento da literatura, pois é ele que dá concretude e que permite a realização de um texto, uma vez que toda obra literária contém lacunas, indeterminações a serem preenchidas a cada leitura, por cada leitor. Uma obra literária não

existe sozinha e nem oferece uma leitura hermética, idêntica, para todos os leitores, em todas as épocas e lugares, ela cria um diálogo com cada leitor, cujo papel é preponderante na recepção: “No triângulo composto de autor, obra e público leitor, este não é parte passiva, não é uma cadeia de meras reações, mas sim uma energia capaz de fazer história. A vida histórica de uma obra literária é impensável sem a participação de seu público¹⁸” (JAUSS, 1970, p.8).

A relação entre literatura e leitor, afirma Jauss (1970), tem implicações estéticas e históricas; estéticas porque o valor estético da obra vai contrastar com outras com as quais o leitor tenha deparado anteriormente, e históricas porque essa recepção do leitor vai “alimentar” futuras recepções, tanto no presente quanto no futuro. A função social da literatura se manifesta na figura do leitor e de seu horizonte de expectativas, afetado pela obra literária e, conseqüentemente, sofrendo efeitos em suas ações sociais. De acordo com Jauss (1970), o horizonte de expectativas descreve a forma como nos situamos no mundo e o apreendemos de forma subjetiva, a partir de contatos anteriores com obras artísticas. Cada novo texto evoca para o leitor o horizonte de expectativas herdado de textos anteriores, que é confirmado, refutado, complementado ou reajustado. Eagleton (2008) critica a postura de Jauss e diz que, se é somente através de sua leitura que uma obra de literatura ganha concretude, então a análise dessa obra dependeria de que todas as leituras possíveis dela fossem realizadas, o que é claramente impossível. Em contrapartida, quando se traz a discussão para o âmbito do teatro, a efemeridade dessas concretizações encontra reverberação na própria natureza transitória dessa forma de arte, que ganha, a cada nova encenação, novas interpretações e estabelece novos diálogos com os espectadores.

Mas não é somente a experiência individual que dita aquilo que o leitor/espectador vai apreender de uma obra: também a época e sociedade em que ele vive vão determinar a forma como a obra será recebida. Stanley Fish (2013) diz que a interpretação não é individual e que o leitor não é um agente independente; suas interpretações derivam da comunidade interpretativa da qual ele faz parte. A comunidade, a um só tempo, permite e limita as operações da consciência, e são essas operações que produzem significado. Não existem, portanto, formas “corretas” de se ler uma obra ou compreender um espetáculo, mas sim formas que refletem as perspectivas de uma determinada comunidade. Assim, quando se trabalha com textos teatrais, o tradutor não tem acesso ao horizonte de expectativas individual de cada membro do público,

¹⁸ “In the triangle of author, work and reading public the latter is no passive part, no chain of mere reactions, but even history-making energy. The historical life of a literary work is unthinkable without the active participation of its audience.”

mas pode realizar sua tradução e fazer escolhas com base no horizonte de expectativas da comunidade interpretativa que assistirá à encenação.

Na concepção de Jauss (1970), a forma como uma obra satisfaz, supera ou frustra as expectativas dos seus primeiros leitores no momento histórico de seu lançamento é o que define seu valor estético. Quanto menor a mudança de horizonte, menor o valor da obra: “Assim, uma obra literária com uma forma estética incomum pode romper com as expectativas de seu leitor e, ao mesmo tempo, confrontá-lo com uma questão que não pode ser respondida por uma moral religiosa ou publicamente sancionada¹⁹” (JAUSS, 1970, p. 36). Desse modo, as obras literárias de maior valor seriam aquelas que resultam em uma leitura crítica nova, questionando certezas, afinal, se houvesse perfeita harmonia entre os códigos literários e nossa forma de lê-los, a literatura perderia sua razão de ser. Novamente expandindo a reflexão para o campo da tradução teatral, é preciso buscar entender não apenas como a obra originária rompeu (ou não) com as expectativas do público à época de sua estreia no contexto de partida, mas também buscar proporcionar essa mesma ruptura (ou não) na tradução.

Outro conceito importante para pensar a recepção é o de distância estética, isto é, o intervalo temporal entre o que os escritores de outrora faziam e pensavam e o que seus contemporâneos fazem e pensam agora. Por isso, a literatura tem função social, fazendo com que a sociedade rompa com valores e preconceitos, através da quebra das expectativas do leitor, em um projeto emancipatório e libertador (ZILBERMAN, 2008). A distância entre determinado horizonte de expectativas e a aparência de uma nova obra resulta no que Jauss (1970) chama de mudança de horizonte. Para Gadamer (2010), entender uma obra literária é saber combinar os horizontes do contexto histórico passado e do contexto presente, e entender que seu significado nunca está esgotado, podendo ganhar novos contornos conforme atravessa épocas e culturas diferentes.

Carlson (2001) diz que a recepção está profundamente enraizada na memória porque é esta que determina (e modifica) aquela. Para o autor, a reciclagem de elementos que são familiares a nós quando confrontamos uma nova obra de arte é fundamental no processo de recepção, pois é esse reconhecimento que nos permite ler esses novos trabalhos e abordá-los não como entidade única, mas como um apanhado de outras obras e referências. Portanto, é na relação dialógica e etérea entre leitor e obra literária que a literatura acontece e, analogamente, na relação entre atores e público que a experiência teatral acontece.

¹⁹ “Thus a literary work with an unusual aesthetic form can shatter the expectations of its reader and at the same time confront him with a question which cannot be answered by religiously or publicly sanctioned morals.”

1.9.2 Tradução e recepção no teatro

O teatro é uma forma de arte interativa, compartilhada, por isso há uma preocupação mais imediata com sua recepção. Para Carlson (2011), a recepção no teatro depende das memórias dos espectadores e de sua capacidade de relacionar o que lhes está sendo apresentado com suas próprias experiências anteriores. A reciclagem de memórias se torna mais evidente na encenação, em que elementos físicos de uma produção podem ser reutilizados em produções posteriores. O autor usa o conceito de *ghosting* para descrever o reconhecimento de uma identidade no processo de recepção, o encontro com o familiar no teatro, mas em um novo contexto. Ele diz que uma das características universais da encenação é a sensação de que estamos presenciando algo que já conhecemos, restaurando uma memória, como se fosse a busca por um original em que cada encenação representa um novo substituto dele.

Segundo Johnston (2020), a experiência no teatro só é significativa se induzir a participação e cumplicidade do espectador; o público deve participar da encenação, pois é a sua presença que garante sobrevivência ao texto. O autor defende que o tradutor deve conectar o espectador ao palco, fazendo dele não apenas um mero observador, mas participante da experiência que se lhe apresenta. Essa experiência é diferente da leitura, uma vez que não acontece só de forma visual, mas também sensitiva, despertando emoções às quais o espectador reage; a língua e a ação no palco são percebidas de forma sensorial e mais ou menos individual (SNELL-HORNBY, 2007). Nesse sentido, Anna Palma e Vinicius Tonet (2017) lembram que a língua não é composta só de palavras, ela também está presente no corpo. Além do elemento verbal, o teatro emprega diversos signos não-verbais na construção e emissão de significado, criando uma experiência que mexe com todos os sentidos do receptor.

Brigid Maher (2007) sugere a relação entre tradutor e público é bilateral; o tradutor tem uma obrigação com o público, cujas expectativas deve buscar alcançar, ao passo que também pode se dar ao luxo de esperar algo de seu público, em uma troca cultural. Ela cita o caso de uma tradução, para a língua inglesa, da peça *Morte accidentale di un anarchico* (1970), de Dario Fo, adaptada pelo diretor de teatro Gavin Richards, para ser produzida na Inglaterra. Trata-se de uma farsa inspirada em um acontecimento real: em dezembro de 1969, quando bombas explodiram em Milão e em Roma, anarquistas suspeitos foram presos em Roma; um deles, o ferroviário Giuseppe Pinelli, morreu depois de 48 horas de interrogatório, após “cair” da janela da estação da polícia. A peça de Dario Fo reconta essa história através de uma comédia que apresenta uma crítica ao tipo de tortura psicológica a que policiais submetem seus

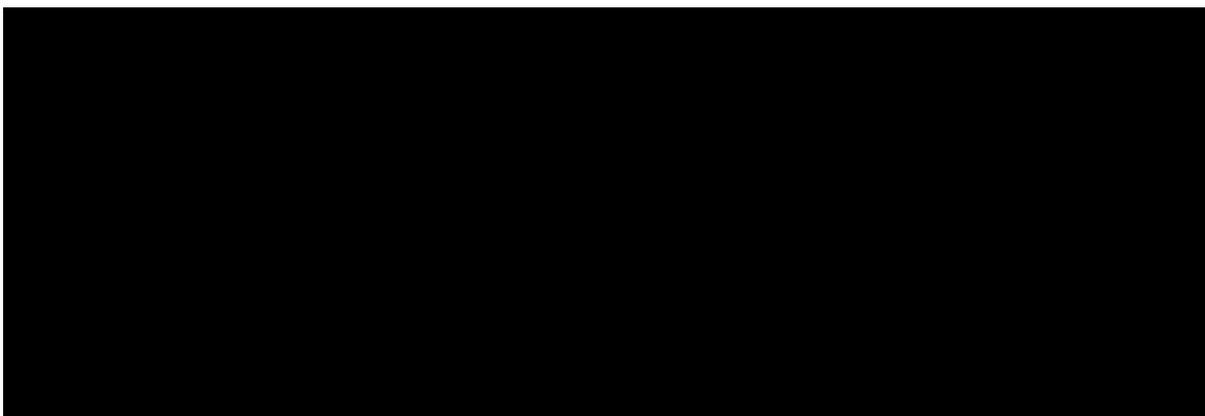
interrogados e que procura inculir no público um sentimento de raiva que levaria o povo à ação contra a injustiça. O problema da adaptação de Richards, diz Maher (2007), é que o diretor fez diversas modificações no texto – possivelmente a fim de reproduzir um estilo mais próximo da comédia inglesa –, incluindo a remoção de diálogos, de cenas, e uma recharacterização da personagem principal, que se expressa, no texto em inglês, com um vocabulário muito mais rebuscado e falando palavrões, o que não aparece no texto de partida. Ainda que esse trabalho de adaptação para o palco não tenha sido realizado por um tradutor, é preciso haver um meio termo entre trazer o autor de partida ao público e entre levar o público ao autor. Em outras palavras, o tradutor pode, e inevitavelmente fará, adaptações para adequar o texto ao novo contexto, mas também deve haver confiança nos espectadores, de que eles serão capazes de decodificar o projeto artístico do espetáculo, sem que ele precise ser exacerbado na tradução.

Assim como a obra literária só se concretiza em sua relação dialógica com o leitor, também a experiência no teatro só é significativa quando conta com o envolvimento do público. Conforme Pavis (2008), o espectador não é passivo, isto é, em sua recepção ele ativa códigos psicológicos (percepção do espaço, identificação ou não com o universo fictício, horizonte de expectativas), ideológicos (conhecimento da realidade que está sendo representada, condicionamento ideológico, isto é, educação e a mídia) e estéticos (códigos teatrais de determinada época, códigos narrativos). Portanto, é preciso ter em mente que, diante de uma encenação, a experiência individual de cada membro do público será diferente, pois cada um chega ao teatro com um horizonte de expectativas e com uma bagagem de memórias distinta, e vai conferir sua própria leitura ao que está sendo apresentado.

A presença de um público adiciona outra dimensão à tradução teatral, sendo que a tradução costuma ser uma atividade particular. Conforme Johnston (2007), a recepção da peça de teatro traduzida está ligada não somente ao contexto histórico, mas também à sua dimensão crítica e cognitiva; não se trata de apenas situá-la para o espectador contemporâneo, o tradutor deve ter ciência de que suas crenças e ideologias inevitavelmente interferem em seu trabalho (dimensão crítica) e que existe uma relação afetiva com o material traduzido (dimensão cognitiva).

Mas, como acontece esse processo, da página para o palco? Pavis (2008; 2017) sugere que o texto teatral passa por uma série de concretizações, desde sua escrita até a recepção pelo público, que devem ser compreendidas para descrever todo o processo sofrido por ele. Essas concretizações são a concretização textual (T₁), concretização dramaturgica (T₂), concretização cênica (T₃) e concretização receptiva (T₄), conforme ilustra a figura a seguir:

Figura 1 - Concretização do texto teatral



Fonte: adaptado de Pavis (2008, p. 126)

O texto de onde se parte é o T_0 , isto é, o texto-fonte, que deve ser lido conforme o contexto de sua situação de enunciação, considerando suas dimensões auto-, ideo- e intertextuais. A dimensão autotextual é onde se situa a lógica interna e estrutura da trama, deixando de lado quaisquer referências externas ao texto. O aspecto ideotextual tem a ver com o subtexto político, social e psicológico, com o contexto mais amplo do quadro ideológico. A dimensão intertextual estabelece a mediação entre a autotextualidade e a ideotextualidade, trazendo a compreensão que cada leitura – ou, nesse caso, encenação – é apenas uma possibilidade dentre inúmeras outras possíveis.

O tradutor, portanto, parte do T_0 em sua empreitada de transpor a situação passada de enunciação para um público futuro, que recebe a tradução em T_3 e T_4 . Em T_1 , o tradutor se situa como leitor e como dramaturgista, efetuando uma tradução macrotextual, uma análise dramaturgica da obra:

Com efeito, o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo²⁰ (no sentido técnico da palavra): ele faz a sua escolha nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido. Ele “ficcionaliza” e “ideologiza” o texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciado: quem fala a quem e para quais fins? O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução *macrotextual*, isto é, uma análise dramaturgica da ficção veiculada pelo texto (PAVIS, 2008, p. 127, grifo do autor).

Assim sendo, o tradutor de teatro efetua mais do que uma operação linguística, ele trabalha com questões culturais, ficcionais e estilísticas. Isso é, claro, verdadeiro para a tradução de qualquer

²⁰ Esta citação foi retirada do texto traduzido, de 2008; observe-se, no entanto, que na versão em inglês o autor usa o termo *dramaturge*, que significa “dramaturgista”, ao passo que “dramaturgo” se refere ao autor de dramas, isto é, escritor de peças de teatro (*playwright*, em inglês).

outro gênero literário, mas o que Pavis (2008) apresenta é que o tradutor, além de um leitor atento, também deve assumir o papel de dramaturgista. Nessa etapa, por mais que o tradutor ainda esteja operando somente no nível textual, ele já pode pensar em questões relativas à encenação, e suas escolhas textuais podem desde então refletir uma preocupação com suas implicações no palco, ainda que ele ainda não tenha meios de colocá-las à prova.

Após a concretização textual realizada em T₁, vem a concretização dramática de T₂, em que se estabelecem as bases para uma futura encenação, tornando o texto inteligível para leitor/espectador e o deixando pronto para a encenação. É preciso traduzir os diálogos e as rubricas de forma que eles façam mais sentido para o receptor do que fariam no texto de partida, uma vez que ele só tem acesso ao aqui e agora da encenação, não havendo espaço para obscuridades, especialmente quando se trata de textos clássicos ou arcaicos. Pavis (2008) também menciona a possibilidade de haver um trabalho colaborativo entre tradutor e dramaturgista para deixar o texto já preparado para a encenação. Nesse ponto do trabalho, a prática no teatro permite ao tradutor “sentir” o texto, perceber como o que está na página é realizado no palco. O tradutor, aqui, pode testar seu texto e contar com a apreciação e a colaboração da equipe de produção.

Em T₃ acontece a concretização cênica, é a etapa em que se testa a tradução realizada em T₁ e T₂ diante do público, que vai determinar se o texto é aceitável ou não. A encenação é o ponto de encontro entre as situações de enunciação virtual (T₀) e real (T₁), é quando se efetuam as relações entre o texto da peça e os signos presentes na encenação. Nessa fase, diz Pavis (2008, p. 129), o texto é colocado à prova diante do público, que decide “se ele passa ou não”, isto é, são avaliadas as relações entre os signos textuais e os signos cênicos.

A última fase, T₄, é a concretização cênica receptiva, após o texto já ter sido apresentado ao público durante a encenação. O espectador se apropria do texto e experiencia todo o esplendor trazido pelo espetáculo teatral. Pavis (2017, p. 414) conclui que “a tradução é, ao mesmo tempo, uma análise dramática (T₁ e T₂), uma encenação (T₃) e um dirigir-se ao público (T₄) *que se ignoram*” (grifo do autor). Toda essa cadeia de acontecimentos apresentada por Pavis elucida o caráter dinâmico do fazer tradutório teatral. No entanto, o problema dessas considerações é que elas parecem implicar que, quando o tradutor não tem acesso ao ambiente do teatro, seu trabalho inevitavelmente ficará incompleto. O risco de partir de qualquer extremo – o de enaltecer o texto e o de relegá-lo a um papel inferior – é que ou se coloca o texto como uma entidade imutável cuja tradução deverá obedecer a um conceito incoerente de fidelidade, ou se chegará à conclusão de que o texto traduzido será inevitavelmente inferior, ou, ainda, se tomará o texto teatral como incompleto e ao tradutor caberá apenas se deter nos aspectos

linguísticos, sem levar em conta os outros signos envolvidos no texto teatral, o que empobrece seu trabalho e sua prática. De acordo com Johnston (2012), a tradução muitas vezes é vista como atividade secundária, que não tem o potencial de transmitir tudo aquilo que está contido no original, mas ela tem a capacidade de criar uma nova experiência dramática, em que tempo e espaço adquirem novos significados. Para De Senna (2009), a tradução cria um espaço que é intermediário, em que o leitor/espectador pode e deve transitar para se encontrar em um novo território, no espaço em que as culturas convergem. O desafio da tradução, portanto, não reside em adotar uma estratégia pré-determinada, e sim em sua situação em um espaço limiar, transformando uma leitura supostamente objetiva em leitura subjetiva por parte dos espectadores (JOHNSTON, 2020).

Para Palma e Tonet (2017), a tradução para o palco é, antes de tudo, um ato crítico. A crítica da tradução ajuda o texto a ingressar no sistema literário da cultura de chegada, despertando o interesse dos leitores e motivando uma leitura mais aguçada por aqueles que estão distantes do autor no tempo e no espaço. Os metatextos, por sua vez, ajudam a guiar a recepção da tradução e evitar que sejam feitas interpretações equivocadas. Johnston (2011) complementa esse ponto de vista ao afirmar que o tradutor de teatro realiza uma leitura especial do texto, em que prevê que este sairá do domínio da página para chegar ao domínio do palco, aos olhos e ouvidos de um público.

O meio através do qual a peça será recebida, como alerta Marta Mateo (1995), também interfere em sua recepção, uma vez que o tradutor deverá selecionar o signos verbais relevantes que ficarão em evidência para o público. O espaço teatral molda a recepção na medida em que cada arranjo palco-auditório determina a relação entre atores e público, criando diferentes possibilidades de atuação e diferentes expectativas. O espetáculo teatral pode acontecer no ambiente do teatro, cuja disposição pode ter vários formatos, pode ser realizado na rua, pode ser representado na televisão, em canais de internet, pode ser uma experiência coletiva, solitária, pode ser visto ao vivo, pode ser assistido em uma gravação e assim por diante, e cada um desses fatores determina a forma como será recebido e, portanto, tem repercussões sobre a tradução. Neste trabalho, por exemplo, foi realizada uma leitura dramática virtual, que contou com a tradutora do texto e oito atrizes, cada uma trabalhando a partir do espaço de suas próprias casas, sem um público propriamente dito, mas com cada membro dessa equipe alternando entre seus papéis de atrizes/tradutora e de espectadoras.

Também as diferentes interações entre os envolvidos no espetáculo são determinantes para a recepção. Essas interações são distinguidas por Mateo (ibid.) em três tipos: público-palco, público-ator e público entre si. A interação público-palco é estabelecida conforme os

pressupostos culturais, horizonte de expectativas e convenções teatrais dos espectadores. A reação deles ao que é apresentado no palco depende de muitos fatores, tais como: título da peça, familiaridade com o texto ou com o dramaturgo, quantidade de informação disponível sobre o espetáculo, questões práticas (preço do ingresso, locomoção, dia da semana em que ocorrerá a exibição etc.) e os signos verbais e não-verbais usados no palco. A interação público-ator pode provocar uma atitude positiva no público que, por sua vez, encoraja os atores. Essa interação pode ser afetada por fatores como o local onde o público fica acomodado, sua proximidade com os atores durante a encenação e sua familiaridade com o trabalho anterior desses atores. A interação entre os próprios espectadores parte do fato de eles operarem como um grupo, em que cada espectador individual espera confirmação de seus pares. A experiência dos espectadores é diferente quando se está em um teatro cheio ou em um teatro quase vazio. Essa tipologia mostra como, no cerne do fazer teatral, está sempre o público, seja em sua relação com o espaço, com os atores, ou com os demais espectadores.

Bárbara Heliodora (2018) diz que dois aspectos específicos da tradução teatral apresentam maiores obstáculos em sua recepção: a concisão da forma dramática, para que o espectador consiga acompanhar a trama, e a necessidade de entendimento imediato da plateia. A concisão diz respeito ao fato de que a peça de teatro tem um tempo limitado para se apresentar, de modo a não exaurir o espectador, exigindo que ele passe por um período longo demais sentado e em silêncio. No teatro, o que se costuma descrever ou narrar em outros gêneros literários é mostrado no corpo e na voz dos atores, nos objetos, nos sons e na iluminação, e deve ser apreendido no momento presente da encenação. Isso, por um lado, permite que o tradutor “jogue” com o signo gestual e explore soluções tradutórias que vão além do domínio da palavra, por outro, restringe suas opções porque ele deve se certificar de que aquilo que está querendo transmitir será imediatamente compreensível pela plateia.

A tarefa do tradutor é, para Cameron (2000), reveladora: assim como o trabalho dos atores pode revelar camadas ocultas do texto, também o trabalho do tradutor pode exacerbar o potencial do texto original. Nesse sentido, reitera-se que o tradutor é também um ator, uma vez que ele vai além do que está na superfície do texto e explora o potencial de significados que residem nas entrelinhas. Para encerrar, pode-se dizer que a palavra “tradutor” não dá conta de descrever tudo que é feito por quem se dispõe a transpor um texto para o palco, mas, na falta de termo melhor, encerro esta seção com a reflexão de Fernandes (2012a): o tradutor de teatro deve ter a criatividade do escritor, a desenvoltura do ator, a visão do dramaturgo e a inocência do público.

1.9.3 Performance/Encenação

Tendo estabelecido que o tradutor deve pensar em questões de recepção quando trabalha com um texto teatral, é preciso pensar também em que elementos estão envolvidos em uma performance ou encenação. É necessário distinguir, primeiramente, o que cada uma representa no todo do espetáculo teatral. A encenação é o termo mais amplo, que denota o ato de pôr o espetáculo em cena; a performance, por sua vez, está ligada à representação que cada ator faz de sua personagem no palco (PAVIS, 2017).

Como lembra Erika Fischer-Lichte (2009), a encenação, por mais planejada que seja, nunca é totalmente previsível, visto que é caracterizada por um alto grau de contingência e não pode transmitir significados fixos. Por exemplo, em entrevista ao *New York Times*, em 1952 (BRYER, 1987), Lillian Hellman declarou que, ao escrever *The Children's Hour*, não via a personagem Mary Tilford, a menina responsável por espalhar a mentira sobre suas professoras, como um ser maligno, ao contrário da percepção da crítica e do público, que ficaram chocados com a vilania da menina (ver Capítulo 2). De maneira similar, os significados nunca são pré-concebidos numa encenação, uma vez que ela promove o encontro de diferentes grupos de pessoas, cujas relações se dão de maneira diferente a cada espetáculo e, portanto, os significados vão sendo formados ao longo do percurso das encenações (FISCHER-LICHTE, 2009).

Tradução e encenação são atividades semelhantes, na medida em que, em ambas, é possível percorrer diferentes caminhos para chegar a um resultado, conforme apontado por Cláudia Cruz (2019). Em outras palavras, não existe somente uma tradução e uma encenação possíveis para um mesmo texto. Ambas as práticas, no entanto, sofrem com as exigências de fidelidade e invisibilidade; assim como se espera que o texto traduzido seja fiel ao seu original, também se espera que a encenação ou performance guardem fidelidade ao roteiro teatral. Essa exigência, contudo, faz ainda menos sentido quando se pensa na encenação de um texto teatral, em que vários agentes estão envolvidos, contribuem com suas próprias leituras e conferem diferentes camadas ao texto.

Acima de tudo, importa que a encenação funcione em seu contexto de chegada e que seja convincente. No entanto, aquilo que é caracterizado como convincente está ligado ao engajamento gerado por um evento teatral com o público no aqui e agora da encenação, como sugere Johnston (2011). A encenação, portanto, não deve fidelidade ao texto, uma vez que se trata de dois sistemas semióticos diferentes (AALTONEN, 2000). Como exigir fidelidade ao

texto verbal quando o teatro emprega uma série de códigos não-verbais na construção do significado? Como exigir fidelidade à palavra se o teatro não acontece somente na voz, mas também no corpo? Na concepção de Pavis (2008), texto e cena devem operar simultaneamente, de forma que não seja possível delimitar qual é anterior ao outro; por isso, não se deve representar a ligação entre ambos como uma passagem, uma sequência temporal, e sim como uma amálgama dos signos verbais do texto e dos signos visuais da encenação.

Segundo Johnston (2020), a sobrevivência da peça de teatro depende mais de sua corporificação no palco do que da canonização e concepção de autoridade do texto de origem. Ele resgata uma frase do dramaturgo espanhol Federico García Lorca, de cuja obra é tradutor, que diz que a encenação é um caldeirão, por causa da sensação de pressão e de calor evocada pelo seu teatro, e porque seus protagonistas parecem aprisionados, sufocados, prisão essa projetada para que os espectadores também a sintam. Assim, antes de pensar em fidelidade ao texto, é preciso pensar em oferecer ao espectador uma experiência significativa no teatro, em que a encenação exerça todo seu potencial de aproximar e fundir culturas distantes no tempo e no espaço:

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento [de culturas] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver a e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público (PAVIS, 2008, p.1).

Muito mais do que uma suposta realização do potencial cênico do texto, continua Pavis (2008), a encenação promove uma leitura compartilhada, que pega o texto teatral e o coloca sob tensão dramática, contando, para isso, com o engajamento e cumplicidade do espectador. A encenação pode aclarar o que estava opaco no texto ou tornar opaco o que estava claro. Ela é, em última instância, uma operação que tem por finalidade fazer a mediação entre receptor original e receptor contemporâneo e aproximá-los.

Pavis (2008) traça uma distinção entre texto dramático, representação e encenação: o texto dramático é o texto linguístico tal qual é lido enquanto texto escrito, a representação é tudo aquilo que é visível e audível, mas que não foi ainda recebido como sistema de sentido, e a encenação, por sua vez, é a constituição de sistemas de significado. A partir dessas concepções, ele afirma que a encenação dificulta, mas torna possível a distinção entre três leituras: 1) a leitura do texto tal como a realizaria um simples leitor, que pressupõe uma ‘pré-encenação’ mental; 2) a leitura do texto já enunciada na representação, isto é, o texto concretizado em determinada situação; e 3) a leitura do texto espetacular, que implica perceber

a maneira como a encenação leu o texto e, a partir dela, efetuou a realização cênica. É claro que o percurso entre o texto e o palco nem sempre tem fronteiras tão bem definidas, mas a proposta de Pavis (2008) é uma tentativa de metodizar a encenação.

Nesse sentido, podemos considerar que a encenação permite uma recepção coletiva, o que a diferencia da leitura, ato geralmente individual, como nos aponta Paul Zumthor (2014, p. 62):

Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende o que é potencialmente – todo ato de leitura.

Na encenação do espetáculo teatral, as potencialidades do texto podem ser intensificadas através do movimento, de sua natureza corpórea, e a experiência do público será preservada através da memória, da reiteração das diferentes encenações. Zumthor também enfatiza a importância da voz no teatro, que ele vê com uma expansão do corpo e a simulação de sua presença, como é o caso de leituras dramáticas, em que o corpo não se move pelo espaço, mas a voz dá vazão às emoções.

O trajeto entre a tradução do texto e sua encenação pode passar também por uma leitura dramática, como no caso desta tese, funcionando como uma espécie de preâmbulo para a encenação. Gideon Rosa (2006) diz que a leitura dramática se concentra na essência do ato teatral: ela reproduz o texto sem se preocupar com todo o conjunto de objetos da encenação. Em um ato que vai muito além de “ouvir o texto”, a leitura dramática coloca em jogo a capacidade de se criar imagens, evidenciando as camadas emocionais do texto, através da sutileza da fisionomia, dos gestos e da voz dos atores. O ator, sem acesso aos adereços próprios de uma montagem, fica mais solitário, mas, ao mesmo tempo, tem oportunidade de exercer sua criatividade na forma como criará seu papel e se engajará com o público (ROSA, 2006). O mesmo vale para o tradutor, que tem a oportunidade de fazer modificações no seu texto antes de lançá-lo para a encenação.

1.10 O tradutor na encruzilhada: por uma tradução colaborativa

Em seu texto de 1985, já discutido em seções anteriores, Bassnett sugeria cinco estratégias para abordar a tradução do texto teatral. Uma delas é o que chamou de tradução cooperativa, que compreenderia a colaboração entre pelo menos duas pessoas, ou entre um falante nativo da língua de partida e um da língua de chegada, ou entre alguém com conhecimento da língua de partida, que trabalhasse junto ao diretor e/ou atores. Nesse caso, o tradutor criaria, nas palavras da autora, um “cenário” sobre o qual a equipe de produção trabalharia e não precisaria se preocupar com questões de performabilidade. Ainda que difira da noção de tradução colaborativa que orienta este trabalho, as considerações de Bassnett (1985) mostram que a possibilidade de maior diálogo entre tradutor e profissionais de teatro já reverberava em reflexões de muitos anos atrás.

A tradução colaborativa pode envolver uma série de agentes em sua produção – do produtor teatral, diretor, atores e até mesmo do público, cuja reação pode determinar que sejam realizadas mudanças no texto –, portanto, muitas vezes é um processo hierarquizado. Espasa (2000) diz que a tradução colaborativa é um processo de constante negociação, de perdas e ganhos, em que interesses e opiniões nem sempre coincidem. Isso significa que, muitas vezes, o tradutor acaba subordinado ao resto das pessoas envolvidas na complexa cadeia de processos que levam à encenação. Não obstante, a autora pondera que a distância entre o texto e o palco não precisa necessariamente ser vista como um obstáculo para o tradutor, mas sim como uma característica específica do próprio fazer teatral, em que entra em jogo uma série de signos.

Uma das formas de contornar essa situação é como o fez O’Neill (2007), quando traduziu a peça *La entretenida*, de Miguel de Cervantes: participar ativamente da leitura do texto junto aos atores e se colocar também no papel de diretor. Ele diz que sua preocupação, como tradutor, estava voltada a encontrar o enfoque adequado das frases, ao passo que os atores estavam mais preocupados com os significados gerados no palco e com o desenvolvimento das personagens. A experiência de ler a tradução com atores ajudou a discutir possíveis mudanças, esclarecer pontos obscuros e pensar em como a peça seria executada. Essas discussões, diz O’Neill, muitas vezes acabaram levando tradutor e atores ao ponto de partida, um processo de espelhamento da própria tradução, que muitas vezes é cíclica e que, tomando emprestada a imagem de Bassnett, nos faz andar em círculos em um labirinto até encontrarmos a saída.

Fernandes (2010) defende que a tradução colaborativa é um método de se obter um texto performável, e que o papel do tradutor deve ir além de entregar para um diretor um texto

para que este o adapte, e sim ter agência na produção como um todo. Para ela, o tradutor deve ser mais capacitado e ter maior autonomia e autoridade para trabalhar com a equipe teatral, não só providenciando um roteiro para encenação, mas se envolvendo no fazer teatral em todas as suas etapas. Nesse processo, não é só o tradutor que tem a ganhar: também a equipe de produção tem a oportunidade de entrar em contato e se familiarizar com o estrangeiro e de melhor compreender os meandros do processo de tradução do texto e a trajetória percorrida por seu tradutor. Sara Rojo (2007), ao descrever sua experiência no que ela chamou de projetos teatrais-tradutórios, diz que tanto a tradução quanto a direção teatral devem ser processos democráticos que se deixem “contaminar” pelo coletivo. Ela diz que o texto de origem deve ser um objeto de referência, não uma camisa de força, o que implica assumir que ele sempre estará em transformação. O mesmo vale para o texto traduzido que, a cada novo projeto de encenação, pode sofrer modificações, apresentar novos desafios e novas soluções que dependem em grande medida das diferentes subjetividades envolvidas em sua produção e em sua recepção.

A título de ilustração, gostaria de descrever a seguir alguns projetos de tradução colaborativa que mostram que esse processo pode ser realizado de diversas formas: com equipes grandes ou pequenas, em um teatro propriamente dito ou em outros ambientes, de forma presencial ou virtual, contando com a presença do autor do texto de partida ou não, e assim por diante. O primeiro desses estudos de caso é o projeto de tradução de Fred Dalmaso e Roger Baines (2007), respectivamente, um falante nativo de francês, tradutor, dramaturgo, ator e diretor e um falante nativo de inglês, professor universitário e ator amador. Os dois se propuseram a realizar a tradução e produção da peça *Exécuteur 14* (1990), do escritor franco-egípcio Adel Hakim; ambos estiveram, portanto, envolvidos no ensaio, atuação e produção, além de compartilharem acesso a ambas as línguas e culturas:

Ficamos em uma posição excepcionalmente privilegiada para escrever sobre esses processos, mas também, porque o texto é uma peça solo, um monólogo que foi encenado com um cenário mínimo e iluminação e música simples, isso reduziu o número de colaboradores/intérpretes do texto e, sendo assim, diminuiu a interferência em nosso texto e adaptação e nos deu um grau incomum de controle sobre a rede de signos operando dentro da produção²¹ (BAINES E DALMASSO, 2007, p. 235).

²¹ “This placed us in an unusually privileged position to write about these processes but also, because the text is a solo piece, a monologue that was staged with a minimal set and uncomplicated lighting and music, this reduced the number of collaborators/interpreters of the text and, as such, decreased the interference with our text and adaptation and gave us an unusual degree of control over the network of signs operating within the production”.

A abordagem de Baines e Dalmasso opta por uma mínima interferência de outros agentes na produção de signos, mas é interessante porque os dois assumem diferentes papéis ao longo da empreitada: ora atuam como tradutores, ora como produtores e ora como atores. Essa acomodação de diferentes identidades também está intimamente ligada à trama da peça, que não tem uma ambientação definida e cuja personagem fala inglês, é claramente nativa de um país francófono e usa palavras de diversos outros idiomas, em uma fala que é híbrida e cuja origem não se consegue precisar.

Um segundo exemplo de projeto colaborativo de tradução, dessa vez envolvendo um número mais considerável de pessoas, é o de Fernandes (2014), que traduziu a peça *By the Bog of Cats* (1998), da dramaturga irlandesa Marina Carr, e realizou posteriormente uma encenação junto a estudantes da Oficina Permanente de Teatro (OPT) da UFSC. A peça conta a história de Hester, uma viajante irlandesa (*Irish traveller*) cujo parceiro, Carthage, a deixa por uma mulher mais jovem e mais abastada. Hester teme que o mesmo aconteça com sua filha, Josie, uma vez que seu ex-parceiro ameaça tirar a menina dela. Ao longo dos ensaios para a encenação, a tradução foi sendo “polida”, para aperfeiçoar questões de ritmo, falabilidade e compreensão. Também foram tratados alguns itens culturais à luz da experiência e das memórias dos atores e do público que iria assistir à peça, isto é, habitantes da cidade de Florianópolis-SC. Para citar um exemplo desses itens culturais, o *bog* que dá título à peça representou um desafio na tradução, não apenas por se tratar de um ecossistema muito específico, que não encontra correspondência em nosso país²², mas também porque esse cenário costuma aparecer em contos populares da Irlanda, em que viajantes contam sobre fantasmas e aparições, além de ser um lugar em que foram encontrados corpos de desaparecidos na Irlanda, uma metáfora para a presença do passado. Não se tratava, portanto, somente de encontrar uma tradução para a palavra *bog*, que foi traduzida por “pântano”, mas sim de buscar também sua conotação mais ampla, que foi associada pela equipe ao desaparecimento de pessoas durante o período militar brasileiro. A experiência mostrou como o tradutor deve ser capaz de atuar na qualidade de um dramaturgista, e que a tradução para o palco envolve uma série de processos hermenêuticos que vão desde entender como cada item cultural opera em seu contexto de partida até incorporá-los ao contexto de chegada a partir das experiências e conhecimento dos envolvidos na tradução e do público receptor (FERNANDES, 2014).

Em uma experiência distinta das anteriores, Cristina Marinetti e Margaret Rose (2013) traduziram para a língua italiana a peça *A Handful of Henna* (2009), de Rani Moorthy, que trata

²² A palavra mais próxima para *bog*, em português, é “paúl”, uma terra pantanosa que costumava existir em Portugal (FERNANDES, 2014).

do conflito intergeracional em um contexto de migração. Essa tradução fez parte de um projeto de promoção do teatro migrante em Milão, que envolveu a tradução, a leitura dramática e a encenação da peça. A tradução colaborativa foi realizada através de oficinas com um grupo de estudantes de pós-graduação, especialistas do teatro e a autora da peça. Para incluir a comunidade migrante no processo, foram feitas visitas aos líderes e porta-vozes das comunidades migrantes e encenações em locais-chave, criando uma relação dinâmica com o universo da peça e instigando o interesse dessa comunidade e sua colaboração. As autoras tiveram algumas experiências negativas com o diretor da peça, que não se mostrou aberto a levar uma “língua migrante” ao palco e parecia excluí-las dos ensaios. Para Rose, incluir as tradutoras no projeto como um todo era uma questão de respeito à credibilidade do tradutor; para Marinetti, havia o investimento feito no projeto como fonte de dados para pesquisa acadêmica. Marinetti e Rose dizem que seus papéis como tradutoras, pesquisadoras e coordenadoras do projeto foram desautorizados pela figura do diretor, evidenciando as relações de poder que entram em jogo na tradução colaborativa. Por outro lado, as autoras concluíram que a tradução colaborativa é uma ferramenta teórica útil porque ajuda a observar como o cenário da recepção é habitado e moldado por diferentes agentes, cujas opiniões e objetivos podem ser bem diferentes daqueles do tradutor, oferecendo novas perspectivas e tirando o foco somente da linguagem, levando-o para os outros domínios em que o espetáculo teatral acontece.

Pappen (2019) narra a experiência tradutória coletiva da canção anarquista *A las barricadas!*, uma versão espanhola da canção polonesa *Warszawianka*, ou *Varsoviana* (autoria desconhecida), que se tornou hino anarquista contra a ocupação russa na Polônia. A tradução foi realizada no Curso Livre de Teatro e Anarquismo, no Programa de Pós-Graduação em Teatro, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC). O curso buscava aproximar o fazer teatral da ideologia anarquista e foi nesse meio que se formou Grupo Organizado de Teatro Aguacero (GOTA), responsável pela organização de números teatrais que exploram a estética e ideologia anarquista. O grupo apresentou sua tradução coletiva da canção varsoviana durante o *I Colóquio Pesquisa e Anarquismo*, que aconteceu na UFSC e na UDESC em 2018. Conta Pappen que, como o objetivo da tradução era a representação cênica, as escolhas linguísticas privilegiaram o falar dos atores, na busca de uma estética que se aproximasse da naturalidade da fala cotidiana e, por conseguinte, mostrasse abertura para a variação linguística. O autor conclui que esse tipo de projeto colaborativo e a utilização de variedades pouco privilegiadas é o que ajuda a colocar em prática a tradução libertária (ver Seção 1.6).

Por fim, um último projeto colaborativo que gostaria de destacar antes de encerrar esta seção é o desenvolvido por Fernanda Fernandes (2021), que realizou a oficina virtual “Práticas de leituras compartilhadas de textos dramáticos”, ofertada ao público pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (CA-UFPel). Nela foram realizados jogos, exercícios e práticas de leitura em voz alta. Não se tratou de um projeto de tradução, mas o que é importante notar no trabalho é sua natureza virtual e colaborativa. A oficina de leitura trabalhou o texto dramático *Ano Novo, Vida Nova* (2013), da dramaturga pelotense Vera Karam. Tanto alunos do curso de teatro quanto de outros cursos da UFPel e até alunos de outras instituições participaram do projeto. Algumas práticas de alongamento, relaxamento e aquecimento vocal foram incorporadas aos encontros, previamente à leitura. Com isso, buscava-se que o texto fosse explorado pelos participantes em diversas camadas, em uma leitura de mesa, isto é, uma leitura mais crua do texto, antes de se chegar às suas camadas mais profundas de significado. Depois disso, passou-se pela etapa de construção vocal das personagens, explorando aspectos como ritmo, entonação e articulação facial. No final, foram sorteadas as personagens que seriam atribuídas a cada participante e realizada a leitura compartilhada. Fernandes (2021) diz que a oficina teve, além de caráter pedagógico – as ministrantes eram licenciandas do curso de Teatro –, uma dimensão fortemente afetiva, uma vez que, devido às medidas sanitárias impostas pela pandemia de COVID-19, o contato físico e a aproximação estavam suspensos, e a leitura dramática digital possibilitou uma aproximação entre os participantes.

Como já foi sugerido ao longo deste capítulo, o fazer teatral é contingente ao tempo, ao espaço, à história, à geografia. Só o tempo dirá o que a nossa história recente, profundamente afetada pela pandemia de COVID-19, fará com a prática tradutória e teatral, agora e no futuro. Iniciativas como as de Baines e Dalmaso (2007) mostram que nem sempre o tradutor vai trabalhar com uma equipe grande, mas pode, mesmo assim, desempenhar diferentes funções ao longo do processo de levar o texto para o palco. Fernandes (2014) mostra que o tradutor deve, idealmente, ter as competências de um dramaturgista, pensando em todas as ramificações que um texto e seus itens culturais podem ter para a equipe de produção e para o público receptor. Marinetti e Rose (2013) realizaram um trabalho etnográfico que buscou não apenas dar voz às comunidades migrantes em sua tradução, mas também incluir essas comunidades no processo. O trabalho de Pappen (2019) com o grupo GOTA traz uma tradução colaborativa em sentido mais amplo, na medida em que o processo não começou com um rascunho feito pelo tradutor e que depois contou com as contribuições de outros agentes, mas foi um processo de colaboração desde sua gestação. Por fim, o projeto de extensão promovido por Fernandes (2021) apresentou uma perspectiva para o fazer teatral em meio ao isolamento causado pela pandemia de COVID-

19, abrindo novas possibilidades para mais uma dentre as tantas atividades que se viram limitadas em meio a esse cenário de distanciamento. Na encruzilhada da tradução, pode-se optar por diferentes vias, encontrar novos caminhos a percorrer quando surgem novas reflexões sobre a tradução, novas formas de se fazer teatro e também novos empecilhos, que fazem com que o tradutor se reinvente e descubra rotas não percorridas até então.

1.11 Considerações finais

Este capítulo explorou as considerações por trás da função tripartida que exerce o tradutor: o de ente criativo, ser político e agente em um processo colaborativo. Vimos que as discussões sobre a subjetividade do tradutor remontam já às primeiras reflexões sobre tradução teatral, um texto com características únicas que existe em relação dialética com sua encenação, o que engloba um amplo conjunto de signos que exigirão do tradutor a capacidade de um dramaturgista e de mediador cultural, que tem conhecimento abrangente do texto para trazê-lo à luz do contexto e público de chegada.

Também se discutiu como teatro e tradução são capazes de cruzar fronteiras geográficas e históricas, disseminando ideais democráticos, questionando relações tradicionais de poder e engendrando mudanças sociais, especialmente sob o jugo de governos autoritários, quando as artes em geral são sufocadas e o teatro é visto como reduto de insurgentes. Tradução e fazer teatral são, como todas as atividades humanas, atividades políticas, e podem exercer papel crítico na luta por sociedades mais igualitárias.

Ao explorar brevemente a história da tradução teatral, vimos também que ela é cada vez mais uma tarefa colaborativa em que podem estar envolvidos diversos agentes. Os estudos de caso comentados na seção anterior mostram como tradutor, diretor, dramaturgista, atores, público e demais subjetividades envolvidas nesse processo têm papel crucial não apenas em dar vida ao texto no palco, mas também em gerar insumos valiosos para a pesquisa nesse campo que ainda tem muito a ser desbravado nos Estudos da Tradução.

No capítulo a seguir, será apresentado um panorama de *The Children's Hour*; primeiramente, sobre a história que deu origem à peça de Hellman e sobre sua recepção nos EUA e no Brasil, em seguida, sobre algumas questões que permeiam sua fortuna crítica, para ajudar a entender qual papel essa obra teve em seu contexto de chegada e como foi reinterpretada nos palcos brasileiros em diferentes momentos de nossa história.

Capítulo 2 - “*And every word will have a new meaning*”: fortuna crítica e recepção de *The Children’s Hour*

We live close together and we live far apart. We all go through the same things – it’s all just a different kind of the same thing.²³

Trifles – Susan Glaspell

2.1 Considerações iniciais

Este capítulo apresenta um panorama da história por trás de *The Children’s Hour* (doravante, TCH), a começar pelo caso jurídico real ocorrido na Escócia no século XIX, que inspirou Hellman a criar sua obra. Também é incluído um pequeno resumo de cada um dos três atos da peça, para que os comentários tecidos sobre a fortuna crítica do texto sejam melhor compreendidos. Em seguida, é abordada a fortuna crítica e o contexto de produção da obra, isto é, quais temáticas perpassam TCH e como elas refletem o momento histórico que viviam os Estados Unidos à época da concepção da peça.

A seguir, é tratada a recepção de TCH quando da sua estreia, em 1934, nos Estados Unidos. Também são abordadas as controvérsias em torno da peça de Hellman, mais especificamente, o fato de ela ter sido ignorada pelo comitê do prêmio Pulitzer, apesar de ser a peça preferida do público e da crítica daquele ano. Além disso, são descritos os casos de censura que a peça sofreu nas cidades de Boston, Chicago e em Londres. TCH ganhou nova montagem, sob direção da própria autora, em 1952, estabelecendo um forte paralelo entre a acusação falsa de que fala peça e a perseguição sofrida naquela época por cidadãos estadunidenses em função de suas convicções políticas.

Também neste capítulo é apresentado um apanhado das encenações de TCH no Brasil, mais especificamente, nas principais capitais do país, São Paulo e Rio de Janeiro, uma vez que, dentre o material documentado, pouco se sabe sobre outras encenações que possam ter ocorrido fora dos círculos teatrais dessas grandes cidades. A primeira montagem de TCH de que se tem notícia foi conduzida pela Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA), em 1958, e obteve estrondoso sucesso de público e crítica durante três prósperas temporadas. A peça voltaria a ser

²³ Nós moramos próximas e vivemos distantes. Todas nós passamos pelas mesmas coisas – só que é um tipo diferente da mesma coisa.

encenada em 1981, produzida pela atriz Tônia Carrero e, à semelhança do que Hellman propôs em 1953, a intenção da atriz brasileira foi fazer uma crítica à tirania da ditadura militar ainda presente no Brasil. Uma terceira produção ocorre em 2006, desta vez, por um curto período, e sofre com a desaprovação da crítica por conta da precariedade da montagem e irregularidade das atuações. Por fim, merece menção a exibição virtual de TCH produzida pelo Grupo XIX de Teatro, em 2021, realizada remotamente por causa das medidas sanitárias impostas pela pandemia de COVID-19. O trabalho do grupo foi inspirado no texto de Hellman e de sua adaptação para o cinema, em 1961, no filme *Infâmia*.

Neste capítulo, também é mencionada a exibição única na televisão de uma adaptação de TCH, no teleteatro do programa Tv de Vanguarda, da Tv Tupi, em que foi protagonizado o primeiro beijo homoafetivo da televisão brasileira (NATALINO, 2013).

2.2 *The Drumsheugh Case* – A história real que inspirou *The Children's Hour*

Na primavera de 1933, quando começou a escrever TCH, Hellman era uma escritora frustrada com sua carreira literária, que não havia convencido nem a crítica nem a si mesma sobre seu talento criativo. Duas razões a levaram a assumir o desafio de escrever uma peça de teatro: em primeiro lugar, ela já havia trabalhado no ramo como agente de publicidade e leitora de peças; em segundo lugar, ela tinha em mãos uma história praticamente pronta, que recebera de Dashiell Hammett, seu companheiro naquela época (GRIFFIN E THORSTEN, 2010). O livro que deu origem ao que viria a ser a primeira peça de Hellman, intitulado *Bad Companions* (1930) e escrito por William Roughead, era uma compilação de julgamentos do tribunal britânico; um deles, chamado *The Drumsheugh Case*, que conta a história de duas professoras acusadas por uma aluna de manterem relações sexuais, imediatamente chamou a atenção de Hammett por seu potencial dramático, e ele o repassou a Hellman como um exercício de escrita, que ela realizaria sob sua orientação (WRIGHT, 1986).

O julgamento narrado em *Bad Companions* ocorreu na Escócia, no começo do século XIX. Duas jovens professoras, Jane Pirie e Marianne Woods, resolveram fundar uma escola interna só para meninas, onde estas aprenderiam desde matemática, história e geografia até elocução e boas maneiras. Também trabalhava na escola Ann Woods, tia de Marianne e ex-atriz cuja carreira fora curta e pouco notável, que dera apoio financeiro à sobrinha para que ela pudesse inaugurar a escola. Jane não gostava Ann porque esta parecia sentir-se dona da escola, tendo, inclusive, a colocado em seu nome de modo que somente ela pudesse agir em nome da

instituição. A presença incômoda de Ann Woods levou a discussões acaloradas entre Jane e Marianne, aquela inclusive ameaçando sair da escola de vez, até que, após diversos conflitos, ficou decidido que Ann é que sairia da escola, o que acabou nunca acontecendo.

Dentre as alunas, todas de famílias abastadas e tradicionais, estava Jane Cumming, neta de Lady Cumming Gordon, uma das mais generosas patronas da escola. A menina era fruto de um caso que seu pai, George Cumming, havia tido após se mudar para a Índia, com uma moça de apenas 15 anos e de origem humilde. Após seu nascimento, o avô exigiu que a menina Jane herdasse seu sobrenome, mas nada mais fez por ela, já a avó mandou uma quantia de dinheiro suficiente para sustentar a menina pelos anos seguintes, mas também não desejava ter contato com sua neta nem com a família dela. George Cumming continuou visitando a menina e a mãe dela, mas veio a falecer alguns anos depois.

Após a morte do filho, Lady Cumming determinou que a neta deixaria a Índia e iria morar consigo na Escócia. Alguns meses após ser mandada para a escola de meninas da Srtas. Woods e Pirie, onde ela passava a maior parte do seu tempo, inclusive fins de semanas, Jane Cumming foi levada embora após um fim de semana passado na casa da avó. Depois disso, vários pais e mães começaram a aparecer na escola para levar suas filhas e, em menos de dois dias, a escola estava vazia.

Após verem todas as alunas sendo retiradas da escola, Jane Pirie e Marianne direcionaram sua desconfiança à menina Jane, possivelmente porque ela e algumas de suas primas foram as primeiras a partirem. Jane e Marianne tentaram contato com Lady Cumming através de uma carta, mas não obtiveram resposta; depois, foram até a casa da senhora, que se recusou a vê-las, e foram mandadas embora pela filha, Mary Cumming; finalmente, tentaram contato com esta via carta, novamente sem resposta, e já acusando Jane de ter feito alguma coisa. Finalmente, as duas procuraram o famoso advogado John Clerk para iniciar um processo contra Lady Cumming por difamação.

O caso foi ouvido no dia 15 de março de 1811 no Tribunal de Sessão de Edimburgo, na Escócia. Os juízes enfrentaram um impasse porque, por um lado, não podiam conceber a ideia de que duas jovens mulheres tivessem desejos sexuais intensos uma pela outra e, por outro, não encontravam explicação para o fato de uma criança ter inventado uma história tão escandalosa e tê-la descrito com tantos detalhes – no tribunal, ela havia relatado as conversas e os sons que as duas mulheres faziam, que incluíam um ranger repetitivo da cama – sem que de fato tivesse presenciado alguma coisa. Por seu caráter extremamente escandaloso, e para evitar que a história chegasse aos ouvidos das jovens moças da Escócia e as corrompesse, os juízes do caso não permitiram que fossem feitas mais cópias das transcrições do processo do que o necessário.

Pirie e Woods perderam o processo, mas seu advogado pediu que houvesse uma revisão do caso, uma vez que todos os juízes pareciam inseguros quanto ao veredicto. No dia 26 de fevereiro de 1812, ele foi reavaliado e, dessa vez, a decisão foi favorável às duas professoras, e ordenou-se que Lady Cumming as indenizasse. A acusada resolveu apelar da decisão diante da Câmara dos Lordes, mas, como o caso começava a ganhar publicidade indesejada, os membros da Câmara resolveram que não ouviriam nenhum testemunho, apenas leriam as transcrições do caso. Finalmente, sete anos depois, em dezembro de 1819, ordenaram que a avó pagasse as professoras, como já havia sido determinado no Tribunal. No entanto, a indenização paga por Lady Cumming foi irrisória perto daquilo que Jane Pirie e Marianne Woods haviam pedido inicialmente, e sua escola nunca mais reabriu (FADERMAN, 2013).

2.3 Síntese do enredo de *The Children's Hour*

A trama de TCH começa na sala da Escola Wright-Dobie para meninas, em uma aula de elocução, ministrada por Lily Mortar, tia de Martha Dobie, uma das professoras que dirige e dá nome à escola. Mary Tilford, uma das alunas, chega atrasada para a aula e é repreendida pela Sra. Mortar, a quem tranquiliza ao lhe dar flores, as quais ela teria saído para colher e por isso teria se atrasado. Karen Wright, a outra professora responsável pela escola, entra e rapidamente desmente Mary, que havia pegado as flores no lixo e as usado como desculpa para estar ausente da aula. Mary é deixada de castigo e proibida de sair da escola por duas semanas. A menina, contrariada, se atira no chão e diz que está sentindo dores no peito, ao que Karen, mesmo percebendo o fingimento, manda a Sra. Mortar falar com Martha para que esta chame o médico Joe Cardin, noivo de Karen e primo de Mary.

Em um segundo momento, após Mary sair de cena, Karen e Martha começam a conversar sobre o casamento daquela com Joe e sobre a possibilidade de mandar Lily Mortar embora, pois ela deveria ficar na escola apenas temporariamente. Quanto ao casamento, Martha se mostra aflita por acreditar que, após se casar com Joe, Karen inevitavelmente irá embora da escola, mesmo que Karen negue. Depois dessa discussão, as duas concordam que a Sra. Mortar deve deixar a escola o quanto antes, e Martha se encarrega de cuidar desse assunto.

Após Karen deixar a sala, a Sra. Mortar aparece e ela e Martha começam a discutir sua possível saída da escola, o que deixa a velha senhora ofendida, causando uma discussão acalorada entre tia e sobrinha, em que Lily diz que Martha fica irritada toda vez que Joe está por perto, e que os sentimentos de Martha por Karen não são normais. O conflito entre as duas

cessa somente quando se dão conta de que duas alunas, Evelyn e Peggy, estavam ouvindo a conversa.

Joe retorna e avisa que está tudo bem com Mary e que sua dor no peito não passa de fingimento. Karen chama Mary, Evelyn e Peggy e diz que, a partir desse momento, Mary vai dividir seu quarto com Rosalie, uma aluna que, de acordo com Karen, não será afetada pela má influência de Mary, ao contrário do que parece ter acontecido com as outras duas. Quando as meninas são deixadas sozinhas, elas mencionam o incidente entre a Sra. Mortar e Martha, e Mary faz com que elas contem tudo o que aconteceu. No final deste primeiro ato, Mary diz que não aguenta mais a escola e vai para a casa da avó, e obriga Peggy a lhe emprestar dinheiro para a condução.

O segundo ato começa na mesma noite, na sala da casa da Sra. Tilford, avó de Mary, que aceita que a menina fique para o jantar, mas diz que, depois disso, ela deverá retornar imediatamente para a escola. Mary começa a relatar os supostos maus tratos que sofre de suas professoras, mas, ao ver que a avó não está convencida, passa a inventar novas acusações contra Karen e Martha, insinuando que as duas teriam um caso, e relatando também a conversa entre Martha e sua tia. A partir daí, a mentira começa a ficar ainda mais elaborada e Mary diz ter “visto coisas” e “ouvido coisas”. A avó, alarmada, se convence das acusações e diz que Mary não precisa voltar para a escola. Ao final dessa primeira cena, a avó telefona para Joe Cardin, seu sobrinho, e pede que ele vá imediatamente para sua casa. Telefona também para a mãe de uma das alunas, para quem diz que tem algo chocante para contar.

Na segunda cena deste ato, ainda na casa da Sra. Tilford, Mary fica sabendo que sua colega Rosalie vai passar a noite na casa de sua avó. Mesmo não gostando da menina, quando Rosalie chega, ela conta o que fez e, ao ver que sua colega pretende desmascará-la, Mary chantageia a menina, ameaçando contar que ela havia roubado o bracelete de uma outra colega, deixando Rosalie assustada e desistindo de contar o que sabe.

Em seguida, Joe chega na casa da Sra. Tilford e pede que ela explique o que aconteceu, ao que ela responde que ele não deve se casar com Karen. As duas professoras chegam e confrontam a avó de Mary porque descobriram que ela havia entrado em contato com os pais de outras alunas, convencendo-os a tirar as meninas da escola. Além disso, as duas negam as acusações sobre serem amantes. Joe pede para chamar Mary e interroga a menina, que rapidamente cai em contradição e é pega mentindo, ao que começa a chorar e diz que quem de fato viu as duas juntas foi Rosalie. Quando Rosalie é chamada, ela confirma história, com medo das ameaças feitas por Mary. As duas professoras anunciam que vão processar a Sra. Tilford e vão embora junto com Joe.

O terceiro e último ato acontece meses depois do ocorrido na casa da Sra. Tilford. A conversa entre Martha e Karen deixa claro que as duas perderam o processo por calúnia movido contra a avó de Mary. Elas revelam estarem isoladas do mundo, sem sair de casa porque serão reconhecidas e foram condenadas ao ostracismo por sua comunidade. Em seguida, a Sra. Mortar chega, e é confrontada por Martha por não ter aparecido no julgamento para testemunhar em favor dela. Após uma troca de insultos, Martha ordena que a tia vá embora. Lily Mortar vai para o quarto enquanto aguarda o horário do ônibus que deve tomar para partir.

Joe Cardin aparece em seguida, após Martha sair para fazer o jantar, e diz a Karen que eles devem se casar o quanto antes, pois ele vai se mudar para Viena para trabalhar e quer levá-la, junto com Martha. Karen diz que o noivo está perturbado com a situação e que sabe que ele quer perguntar se as acusações de Mary têm algum fundamento. Ele faz a pergunta, Karen nega, mas anuncia que o noivado deve ser rompido. Arrasado, Joe vai embora, mas promete voltar.

Quando Martha retorna e descobre o que houve, ela acaba confessando a Karen que, de fato, sempre nutriu por ela os sentimentos de que falava Mary, mas que não havia percebido até o incidente ocorrer. Karen, aborrecida e chocada com as revelações de Martha, manda a amiga ir descansar. Exasperada pela culpa de ter arruinado o noivado de Karen e por seus próprios sentimentos, Martha se suicida com um tiro.

Ao final da última cena, a Sra. Tilford aparece na escola e pede para falar com Karen, que conta a ela o que acabou de acontecer. A avó de Mary diz que descobriu serem falsas as acusações feitas por sua neta e, mesmo que o dano já tenha sido feito, ela está disposta a compensar Karen pelo mal causado. Ainda que se recuse a perdoar a Sra. Tilford, Karen mostra ter esperança de retomar o noivado com Joe e sugere que vai aceitar a ajuda financeira oferecida.

2.4 Fortuna crítica de *The Children's Hour*

2.4.1 Compaixão vs. Justiça

Desde a bem-sucedida estreia de TCH em 20 de novembro de 1934, muito se teve a dizer sobre esta obra e sua controversa autora, Lillian Hellman. A personagem Mary Tilford, autora da mentira que determina o desfecho da peça, causou um fascínio quase unânime no público e na crítica; há quem a veja como pura e simplesmente perversa, mas há aqueles que defendem que a menina é apenas um produto das circunstâncias e que suas ações são motivadas

pela opressão que ela sofre inicialmente, fazendo com que seu papel de vítima seja substituído pelo de opressora.

Logo na primeira cena de TCH, Peggy Rogers, uma das alunas da escola, recita um trecho da fala de Pórcia, personagem de *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, que diz “A misericórdia é uma virtude que não se pode fazer passar à força por uma peneira, mas pinga como a chuva mansa cai dos céus na terra. É duplamente abençoada: abençoa quem tem compaixão para dar e quem a recebe”.²⁴ Philip Armato (1973) aponta para a importância dessa referência, uma vez que as palavras compaixão (*pity*) e misericórdia (*mercy*) aparecem diversas vezes ao longo do texto de Hellman, especialmente no primeiro ato, contrastando com a crueldade do enredo. Para o autor, a obra de Hellman mostra como a busca desenfreada pela justiça pode gerar consequências desastrosas. Na trama de *O Mercador de Veneza*, o personagem Shylock busca vingar-se a qualquer custo dos abusos sofridos por Antônio, e essa busca o leva a perder seus bens e, em última instância, sua própria identidade, pois Shylock, judeu, é obrigado a converter-se ao cristianismo como penitência por seu erro.

De acordo com Shuei-may Chang (2008), existem, em TCH, três relações de opressão-vitimização que se invertem no final da trama: Karen Wright/Mary Tilford, Martha Dobie/Lily Mortar e Amelia Tilford/Karen Wright e Martha Dobie. Para a autora, as mentiras de Mary não passam de um mecanismo de defesa de uma criança que se vê constantemente reprimida e castigada pelas professoras, especialmente Karen, que insiste em tratá-la como adulta e se concentra em seu mau comportamento, ao invés de tentar entender suas motivações. A acusação de Mary, em última instância, seria um artifício para sair impune de ter fugido da escola, não uma ação deliberada para arruinar as vidas de Karen e Martha. A própria Hellman, em suas anotações sobre a trama, diz que Mary não é cruel por natureza, mas por causa das consequências de seus atos; a menina inventa a mentira não com a intenção de prejudicar alguém, mas porque tem algo a ganhar com ela (TRIESCH, 1966). Por outro lado, Mary exhibe comportamentos nocivos ao longo de toda a peça – mente compulsivamente, agride fisicamente uma colega, faz chantagens –, indicando que, por mais que não tenha tido a intenção de arruinar a vida das professoras, certamente não se preocupou com as possíveis consequências de suas mentiras.

Outro embate entre opressor e vítima, ainda conforme Chang (2008), ocorre entre Martha e sua tia, Lily Mortar. Mesmo que esta descreva o comportamento da sobrinha como “anormal” (*unnatural*) – o que é determinante para que Mary invente uma acusação factível –,

²⁴ SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*: Porto Alegre: L&PM Editores, 2007. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. p. 104.

ela não parece estar fazendo nada além de apontar que o ciúme de Martha por causa do relacionamento de Karen e Joe Cardin não é adequado para uma mulher adulta. Além disso, por mais que Hellman apresente uma Sra. Mortar mesquinha e superficial, o fato é que se trata de uma senhora de idade sem perspectiva de retomada de sua carreira. Ela criou Martha e ajudou a fundar a escola, portanto, mandá-la embora a qualquer custo seria uma atitude bastante egoísta e cruel por parte das professoras. Quando ocorre o julgamento e a Sra. Mortar não retorna para depor em favor das querelantes, ela aproveita a oportunidade para revidar o mal causado a si, mas possivelmente não faz ideia das consequências que sua ausência acarretará. É preciso enfatizar que há indícios da sexualidade de Martha e de seu amor por Karen ao longo da peça, o que culmina com a eventual confissão desse sentimento, portanto, a Sra. Mortar não faz seus comentários gratuitamente, e sim explicita um comportamento que já vem sendo observado.

Finalmente, Amelia Tilford é outro algoz na obra de Hellman que acaba se tornando vítima, de Mary e de sua própria culpa. Ela age em nome de um bem maior na busca por justiça, sem se importar com o alcance da destruição causada por sua atitude. A avó de Mary usa todo seu poder e influência dentro da comunidade para se certificar de que todas as alunas sejam removidas da escola Wright-Dobie e, mais adiante, sua autoridade e poder financeiro garantem sua vitória no julgamento em que é acusada de difamação (CHANG, 2008). Ao final da peça, Karen diz à Sra. Tilford que tem pena dela, pois deve conviver com as consequências de seus atos e, principalmente, com Mary, pelo resto da vida, uma relação que a velha senhora jamais poderá romper. Essa inversão de papéis ilustra o que descreve Cameron (2000): a oportunidade de ver, no teatro, nossa humanidade a partir de diversos pontos de vista, o de bons e de maus, o de vítimas e de algozes.

Anne Fleche (1996) também alude ao primeiro ato, em que, mostrando às alunas como recitar propriamente a fala de Pórcia, Lily Mortar acaba pulando as linhas que contêm o seguinte trecho: “Portanto, judeu, embora o cumprimento da justiça seja a tua argumentação, considere o seguinte: no cumprimento da justiça, nenhum de nós vai encontrar a salvação”²⁵. A ironia na ocultação desse trecho reside, primeiramente, no fato de que Sra. Mortar diz a Peggy que, ao recitar a fala de Pórcia, a menina deve falar com emoção e compaixão, característica essa que a própria Sra. Mortar não parece ter, e, em segundo lugar, porque mostra que a justiça nem sempre é benéfica para todos; quando se descobre a mentira de Mary – e quando a justiça supostamente foi feita –, é tarde demais para reparar os danos causados por ela e para evitar o fim trágico de Martha. Portanto, ainda conforme Fleche (1996, p. 20), o desfecho de TCH

²⁵ *Ib Idem.*

sugere “a arbitrariedade das medidas, a vagueza da virtude, quando todas as leis estão sujeitas a um ideal desconhecido”²⁶. Para Armato (1973), o círculo vicioso da busca por justiça e ausência de compaixão se rompe com Karen, que se recusa a se vingar de Amelia Tilford quando esta reaparece confessando que descobriu a mentira de Mary. Sua punição decorrerá de ter de viver o resto de seus dias carregando a culpa pela ruína de Karen e Martha. No final das contas, os opressores passam a ser vítimas da humilhação e ostracismo aos quais submeteram suas vítimas.

É importante ressaltar, no entanto, que se tratam, aqui, de dois pontos de vista bastante distintos, um que vilaniza totalmente a figura de Mary, e outro que praticamente a isenta de seu papel destruidor. Por mais que essa personagem seja uma menina de apenas 14 anos, o fato é que Mary é tudo menos inocente. Além disso, ainda que sua mentira tenha sido apenas uma tentativa desesperada de deixar a escola, não se pode afirmar que ela agiu sem maldade e que não tinha sequer uma noção das consequências desastrosas que seriam acarretadas por seus atos. A malícia de Mary fica evidente, por exemplo, em seu interesse por leituras inapropriadas a crianças, como o livro *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier, que aborda temas como travestismo e homossexualidade, e que ela declara estar lendo escondida, em conversa com algumas de suas colegas. Aqui, vale a pena lembrar o que diz Regina Zilberman (2008), que a leitura por mulheres é retratada na literatura como atividade capaz de corrompê-las e desvirtuar mulheres que eram puras e ingênuas – é o caso, por exemplo, de Emma Bovary, em *Madame Bovary* (1856), e de Luísa, em *O Primo Basílio* (1878). Além disso, ao final do primeiro ato, ela recorre à violência física para tirar dinheiro de uma das meninas e poder tomar um táxi para ir até a casa da vó, e quando sua colega Rosalie vai para sua casa, no segundo ato, Mary a coage a sustentar sua mentira, ameaçando a menina com chantagem e tortura psicológica, demonstrando sua natureza perversa. Portanto, é razoável concluir que as medidas punitivas empregadas por Karen são perfeitamente justificáveis, dado o histórico de comportamento de Mary.

2.4.2 A criança maligna

Alguns críticos veem Lily, Amelia e, principalmente, Mary como personagens desumanas que agem visando unicamente seus próprios interesses. Cada uma dessas

²⁶ the arbitrariness of measurement, the vagueness of virtue, when all laws are subject to an unknown ideal.

personagens representaria diferentes tipos de maldade, respectivamente, o descaso e a covardia, a indiscrição e a ingenuidade e a perversidade e teimosia (CHANG, 2008). O título *The Children's Hour* faz referência ao poema de Henry Wadsworth Longfellow, de mesmo nome, o qual descreve o momento lúdico em que um pai de família é calorosamente recebido por suas filhas, e ironiza a ideia de que crianças são seres puros e inocentes. Ele também remete a um programa de rádio transmitido pela BBC e voltado ao público infantil, cujo título igualmente é tirado do poema.

A peça, de acordo com Tanfer Tunc (2012), traz uma inversão de papéis, em que as crianças estão no controle e agem como adultas e em que os adultos se tornam crianças, buscando sempre vingança contra quem lhes fez mal e submetendo-se às mentiras de uma menina de 14 anos. A autora também diz que Mary representa o arquétipo da criança maligna, muito comum na literatura norte-americana no século XX; ela cita como exemplos as obras *The Bad Seed* (1954), que traz como protagonista uma criança *serial killer*, além de *O Bebê de Rosemary* (1967), *O Exorcista* (1971) e *The Omen* (1976), histórias em que crianças são possuídas por entidades malignas. Tunc (2012) diz também que Mary parece sofrer de uma série de transtornos, como ansiedade de separação, narcisismo, necessidade patológica de mentir, enganar, chantagear e controlar, além de ser uma menina insegura e com baixa autoestima. A aversão a crianças e jovens como recurso em literatura e filmes surgiu como consequência do boom de nascimentos ocorrido entre os anos 1946-1964 e devido ao aumento da criminalidade juvenil, nos Estados Unidos, na década de 1950 (RENNER, 2011).

Em um trabalho que discorre sobre a chantagem como tema recorrente na obra de Hellman, Rita Maria Laan (1981) mostra que a mentira inventada por Mary é resultado de suas tentativas frustradas de chantagear Karen, pois a menina tenta ameaçar a professora de contar à Sra. Tilford que sofre maus tratos na escola, o que poderia levar a patrona da escola a retirar seu apoio financeiro e deixar a escola Wright-Dobie em uma situação difícil. Aqui, Mary tenta utilizar o status social de sua avó – e por consequência seu também – como medida de coerção, mas sem sucesso. Ela volta a fazer ameaças ao tentar obrigar sua colega de escola, Peggy Rogers, a lhe dar dinheiro para ir para a casa da avó; quando a menina se recusa a ceder aos caprichos de Mary, esta recorre à violência física para conseguir o que quer. Finalmente, quando precisa de apoio para sustentar a acusação de que Karen e Martha manteriam um caso amoroso explícito, Mary mais uma vez emprega a chantagem, desta vez com sua colega Rosalie Wells, anunciando que, se a menina não ajudar a confirmar a história, vai contar a todos que a menina havia roubado o bracelete de Helen Burton, outra aluna da escola. A ameaça é bem-sucedida porque Mary explora a culpa de sua vítima e usa de violência psicológica para assustar a colega,

que acredita que, se alguém descobrir seu segredo, será presa e não simplesmente castigada (LAAN, 1981).

Outra vítima fácil das mentiras de Mary é sua avó, Amelia Tilford, movida pela culpa de rejeitar as vontades da menina, que é órfã de pai e mãe e já conheceu sofrimento suficiente em sua breve vida. Por mais que se tenha questionado como a Sra. Tilford acredita quase prontamente na acusação grave que Mary faz, Alice Griffin e Geraldine Thorsten (2010) lembram que, em primeiro lugar, a natureza sexual da denúncia a torna mais impactante, levando os adultos a não conseguir conceber como uma menina de 14 anos conheceria um assunto tão obscuro se ela não houvesse, de fato, presenciado alguma coisa; em segundo lugar, ainda de acordo com as autoras, Amelia Tilford é membro de uma família convencional e patriarcal, o que significa que é fácil leva-la a querer combater comportamentos que podem ameaçar, ainda que de forma indireta, sua reputação. É graças a essa reputação, inclusive, que também os pais das outras meninas não hesitam em acreditar em suas palavras e retirar as filhas da escola.

Também Sra. Mortar é crédula e cede facilmente às chantagens emocionais e adulações de Mary. Conforme observa Fleche (1996), a educação recebida pelas meninas na escola, especialmente através de Lily, parece superficial e teatralizada, e é usada de maneira sagaz por Mary, que recorre à dramatização para enganar e manipular – quando, por exemplo, finge estar sofrendo um ataque cardíaco após ser reprimida e castigada por Karen. Tunc (2012) lembra que a Sra. Mortar cresceu no final do século XIX, e seu conceito de feminilidade está ligado ao aprendizado de artifícios voltados a “prender homens”, tais como artes dramáticas, boas maneiras e costura. Mary, por sua vez, subverte os papéis de gênero quando subjuga suas colegas, sua avó e a Sra. Mortar e clama para si um poder tipicamente masculino e o papel de líder do grupo, mas recorre à arte dramática e aos truques ensinados por Lily quando lhe convém.

Outra aliada de Mary na elaboração de suas mentiras é sua própria precocidade e sagacidade. Fleche (1996) verifica que a personagem sabe distorcer as palavras e usar a linguagem a seu favor; quando insinua para a avó que Karen e Martha estão envolvidas, a menina jamais usa palavras como “homossexual” ou “lésbica”, apenas recorre a termos como “anormal” (*unnatural*), “barulhos estranhos” (*funny noises*) ou “coisas estranhas” (*funny things*), deixando o resto da história a cargo do horror e imaginação da Sra. Tilford. É importante ponderar, no entanto, como estamos falando de uma peça que se passa na década de 1930, que algumas dessas palavras tabu ainda eram bastante incomuns e não faziam parte do vocabulário cotidiano, menos ainda do vocabulário de uma menina. Quando sussurra no ouvido

da avó, a fala de Mary vai se tornando mais agitada e intensa, mostrando que ela sabe se valer não apenas das palavras, mas também do ritmo da língua. A perspicácia da menina é notada tanto pela avó, que se surpreende com o vocabulário que Mary usa – “*You have picked up some very fine words, haven't you, Mary?*” (HELLMAN, 1979, p. 37) –, quanto por Martha, que fica espantada com o conhecimento de Mary de coisas sobre as quais ela não deveria saber – “*Where did you learn so much in so little time?*” (HELLMAN, 1979, p. 53).

Por fim, também é possível pensar que a astúcia e precocidade de Mary estão ligadas à sua ascendência. Mikko Tuhkanen (2002) observa que o conceito de *breed* ou *breeding* (criação, educação, ascendência) permeia TCH, primeiramente, nas palavras da Sra. Mortar, que ensina às meninas que a cortesia é sinal de boa educação, que por sua vez é extremamente importante. Em conversa com Martha, Joe Cardin diz que sua tia Amelia vem de uma linhagem antiga e tradicional – “*a proud old breed*” (HELLMAN, 1979, p. 21) –, após a professora insinuar que há algo de muito errado com Mary, possivelmente fruto do excesso de cuidado em manter intacta a linhagem da família. O autor ressalta que a ideia de cultivar uma estirpe “pura” já vinha sendo cultivada nos Estados Unidos desde o final do século XIX, e seu objetivo era preservar as distinções entre raças e classes sociais e a subjugação colonial. Dessa forma, o comportamento de Mary seria o resultado de endogamia, isto é, do relacionamento entre pessoas de uma mesma família.

2.4.3 Eugenia e homossexualidade feminina

Uma das principais críticas à obra de Hellman é a forma como ela trata a homoafetividade feminina a partir da ótica heterossexual e patriarcal, usando o suicídio de Martha como salvaguarda para seu “crime”. Por um lado, é fato que Hellman desafiou a moral vigente à época, caso contrário, sua obra jamais teria sido censurada; por outro, como observa Fleche (1996), no momento em que a figura da lésbica aparece na peça, ela é eliminada, e seu desejo jamais é efetivado – Martha consegue dar sentido ao seu sentimento por Karen, mas é rejeitada e se suicida em seguida – dessa forma, ela não passa de simples abstração.

Outro questionamento inevitável é pensar por que a peça de Hellman, que não foi a primeira a explorar o tema da homossexualidade feminina, e o fez sem se desvincular da heteronormatividade, alcançou um status privilegiado e canônico que outras, que de fato eram sobre mulheres lésbicas, jamais obtiveram (HART, 1990). Mercè Cuenca e María Isabel Seguro (2008) citam algumas peças que tinham como protagonistas mulheres lésbicas e que

foram brutalmente censuradas. *God of Vengeance*, obra do escritor iídiche Sholem Asch traduzida para o inglês, foi exibida na Broadway em 1922, e conta a história de uma jovem que se apaixona por uma das prostitutas que trabalham no bordel dirigido por seu pai. O produtor, diretor e atores da peça foram todos presos, acusados de prática de obscenidade. Em 1926, a peça *Sin of Sins*, de William Hulburt, sobre uma mulher lésbica que mata o noivo de sua amada, também teve sua encenação cancelada após sua recepção negativa. Também *The Captive*, tradução da peça *La Prisonnière*, de Edouard Boudert, sobre uma mulher que mantém um relacionamento lésbico mesmo estando noiva de um homem, não teve um final feliz: a polícia chegou a invadir o teatro e foi criada uma legislação que determinava que se poderia fechar durante um ano o teatro que exibisse peças de conteúdo considerado imoral ou obsceno. Apesar de todas essas obras terem em comum o tema da homoafetividade feminina, elas inevitavelmente também partem da ótica heterossexual e masculina, uma vez que foram todas escritas por homens.

TCH também enfrentou censura em algumas cidades dos Estados Unidos e em Londres, mas Hellman se valeu de algumas salvaguardas para impedir que seu trabalho fosse hostilizado. Griffin e Thorsten (2010) mencionam o fato de a acusação de lesbianidade ser, no final das contas, falsa, e a personagem Martha, “culpada” do crime de nutrir desejos sexuais por outra mulher – desejos esses não realizados e, portanto, não merecedores de condenação –, acaba se autopunindo e causando comoção no público. Jenny Spencer (2004) aponta que, na década de 1930, mais do que ser considerado crime, ser lésbica era considerado uma condição digna de pena, por conseguinte, não havia necessidade de se punir as mulheres que tinham em sua sexualidade “deturpada” seu próprio castigo.

Essa visão ambígua sobre a mulher lésbica – ao mesmo tempo uma ameaça aos valores tradicionais e uma vítima de sua própria identidade – tem suas origens no movimento eugenista do final do século XIX e no trabalho de sexólogos que, ao mesmo tempo em que deram visibilidade à mulher lésbica, a relegaram à margem da sociedade (TUHKANEN, 2002; KAHAN, 2013). Os eugenistas se dividiam entre acreditar que os homossexuais não eram uma ameaça à manutenção da raça, uma vez que não podiam se reproduzir, e pressupor que poderiam espalhar suas ideias perversas na sociedade.

Tuhkanen (2002) explica que, no século XIX, os eugenistas buscavam equiparar a diferença de orientação sexual à diferença de raça, tornando-a visível de alguma forma. Afirmava-se que a anatomia da mulher lésbica era igual à da mulher negra, dotada de um clitóris grande e alongado, semelhante a um falo, que possibilitava proporcionar prazer à parceira e tornava possível as relações homossexuais entre mulheres. Essa suposta semelhança entre a

anatomia da mulher lésbica e da mulher negra era vista como uma anomalia, e a conclusão era que um sistema sexual defeituoso daria origem a um sistema reprodutivo também defeituoso, que por sua vez resultaria no nascimento de filhos deficientes e, portanto, comprometeria a “pureza” da raça. Dessa forma, a homossexualidade era considerada uma outra forma de miscigenação. Como bem observado por Robert Martin (2001), Hellman privilegiou o tema da homossexualidade sobre o tema da raça, uma vez que, conforme explicitado na subseção 2.2, na história que deu origem à TCH, a menina em quem foi inspirada Mary Tilford era indiana, portanto, fruto da miscigenação, detalhe que a autora preferiu não explorar.

2.4.4 Homossexualidade situacional e heterossexualidade compulsória

Uma crença bastante comum no final do século XIX, de acordo com Tuhkanen (2002), era a de que internatos só para meninas eram lugares propícios para o surgimento de práticas sexuais consideradas anormais e que a educação era perigosa para as mulheres, na medida em que essas poderiam adquirir conhecimentos sobre tais práticas. A noção corrente na época dizia que os homens deveriam ser ensinados a ter um senso moral, ao passo que as mulheres eram naturalmente dotadas desse conhecimento, que poderia ser prejudicado por causa do contato constante e próximo com outras mulheres. Além disso, disseminou-se a ideia de que a homossexualidade poderia ser contagiosa, o que fica evidente pela recusa da Sra. Tilford em receber as duas professoras em sua casa e quando ela pede que Joe vá embora de sua casa, para que ela não se envolva nessa situação. Além disso, por sua associação com Karen, e uma vez que as acusações contra as duas professoras foram legitimadas por ter ido parar em um tribunal, Joe Cardin é convidado a se retirar do hospital onde trabalha, como se tivesse sido acometido por uma doença contagiosa. No segundo ato, Martha também relata que a mãe de uma das alunas, Helen Burton, disse à menina para entrar na escola e pegar suas coisas, mas ficou esperando do lado de fora, certamente receosa de ser afetada por aquele ambiente.

Mary Titus (1991) mostra que, em suas anotações sobre TCH, Hellman descreve Mary, Lily e Martha como seres anormais, além de indicar a fonte das mentiras da menina como uma possível curiosidade homossexual. Sobre Mary, Hellman a descreve como “anormal” (*abnormal*) e incapaz de se adaptar; compara a menina ao Iago de Shakespeare, com a ressalva de que Mary tem uma intenção clara com suas mentiras, mas não mede as consequências delas, ao passo que Iago cria intrigas por pura vilania e prazer em ver o sofrimento alheio (TRIESCH, 1966). Lily Mortar é descrita pela autora como a maldade em

pessoa, uma mulher que tem inveja da sobrinha por esta ter tido a oportunidade de ir para a universidade e se tornar uma mulher admirada e independente. Martha, por sua vez, é descrita como neurótica e anormal, fortemente contrastada com Karen, mulher que vive conforme as convenções de seu tempo (ibid., 1966).

Karen é salvaguardada por seu relacionamento com Joe Cardin e por não mostrar, em momento algum na peça, que o sentimento de Martha por ela é correspondido. Karen, portanto, representa a sociedade heterossexual e patriarcal, isto é, a “normalidade”. No final das contas, existe esperança para ela, que contará com o apoio financeiro da Sra. Tilford; já as personagens “anormais” são condenadas ao exílio, rejeição ou mesmo à morte. Griffin e Thorsten (2010) observam, ainda, que Karen é, desde o início da peça, caracterizada como independente e resoluta, por jamais ceder às ameaças de Mary – neta da principal apoiadora da escola, que ela não hesita em enfrentar no segundo ato – e por entender, após o julgamento e fechamento da escola, que seu relacionamento com Joe está arruinado e deixar ir sua única esperança de voltar a viver uma vida “normal”. Em contrapartida, Martha é descrita como uma mulher tensa e insegura, características que são compensadas por seu senso de humor sarcástico. Ela acredita que há algo errado consigo mesma, e a mentira de Mary a conduz por um caminho de autodescoberta que acaba por se transformar em autopunição porque a professora se convence de que cometeu um crime – ou melhor, teve a intenção de cometê-lo – e age como sua própria carrasca, o que pode ser interpretado como um ato de coragem para não onerar Karen.

Em um trabalho que compara a versão de 1934 de TCH com a de 1952, que ficou conhecida como *acting edition*, Spencer (2004) comenta que Hellman buscou mudar o foco na peça, mostrando que é repreensível condenar as duas mulheres, independentemente de elas serem culpadas das acusações ou não. Em última instância, a autora de TCH mostra que, mais poderosa que a condenação através da lei, é o julgamento da sociedade. A reencenação de 1952 tem um fundo político bastante marcado, uma vez que, nos Estados Unidos macarthistas, a homossexualidade e o comunismo eram ambos considerados uma ameaça nacional a ser exterminada. Também naquela época, como bem lembra Fulvio Flores (2014), na Alemanha nazista e antissemita, uma simples acusação – falsa ou não – de ser ou ter sangue judeu poderia levar uma pessoa ao exílio ou até mesmo à morte.

Spencer (2004) também chama a atenção para o fato de que, na *acting edition*, Hellman parece se debruçar sobre as consequências de se amar “errado”, mais do que se concentra no poder destrutivo das mentiras. O suicídio de Martha, no final das contas, parece ser motivado pela rejeição de Karen, e não mais por um sentimento de culpa e necessidade de autopunição. Além disso, a tragédia acaba residindo, segundo Spencer, no fato de que Karen perdeu Martha,

por quem talvez também nutrisse sentimentos amorosos. Quando ouve a confissão do amor da amiga, Karen não mais diz que é mentira, apenas diz que Martha deve estar confusa. O argumento, no entanto, não se sustenta quando se busca evidências textuais na segunda versão de TCH, uma vez que Martha afirma se sentir culpada – *I've got to tell you that I'm guilty* (HELLMAN, 1953, p. 69) – e demonstra sentimento de aversão por si mesma – *I feel so God-damned sick and dirty – I can't stand it anymore* (ibid.) –, indicando que não comete suicídio somente porque foi rejeitada, mas também porque se sente responsável pelo que aconteceu a ela e Karen.

Por outro lado, se na versão de 1934 Karen deixa Joe partir para não ser um fardo na vida dele, na de 1952 ela parece ser motivada, ainda de acordo com Spencer (2004), pela descoberta de algo novo em si mesma, e rompe seu noivado para ingressar em uma nova jornada de autodescoberta. A autora também não sustenta esse ponto de vista com evidências do texto, mas, no terceiro ato, quando Karen pede que Joe vá embora, ela dá a entender que ambos têm questões a resolver consigo próprios: *“Go away for a little while. Away from me and love and pity, and all the things that mess people up. Go away by yourself. And so will I. Please. Please do it that way. And after a while, I'll know and you'll know, and then we'll see”* (HELLMAN, 1953, p. 66). Ao dizer que, após tomarem tempo para si, sozinhos, ela e Joe “saberão”, Karen pode estar se referindo à dúvida dele quanto à natureza da relação entre ela e Martha: ele terá certeza de que nunca houve nada entre as duas e Karen não terá mais dúvidas sobre os sentimentos de Joe por ela. Por outro lado, é possível também que ela esteja indicando estar confusa com a situação e esteja, de fato, passando por um momento de autodescoberta.

Também Joe, o homem íntegro e leal da primeira edição de TCH, é representado de forma menos apazível por Hellman em 1952; nesta versão, o médico culpa Karen pelo acontecido de forma mais explícita, insinuando que ela pode, de fato, ter feito algo, e se sente emasculado pela possível relação entre a noiva e Martha, uma vez que esta traria satisfação emocional e financeira a Karen, tornando-o dispensável e o levando a crer que não foi “homem o suficiente” para impedir essa relação. Hellman (1953, p. 62) acrescenta à fala de Joe, no último ato, a frase *“I wanted to be a doctor because I don't like sick people (...) I'm not going to be a sick man, and I'm not going to let you grow sick, either”*, mostrando que ele acredita que haja alguma coisa errada com Karen; mais adiante, ele também falha em mostrar empatia pelo sofrimento de Karen, acusando-a de forma mais aberta pelo que aconteceu a eles: *“What are you doing to me? What's the matter with you?”* (ibid.).

Outro ponto de conflito entre teóricos e críticos da peça é a sexualidade de Martha: afinal, ela é, de fato, uma mulher lésbica ou é apenas uma mulher insegura vitimada pelas

mentiras de uma menina de 14 anos? Fleche (1996, p. 24) argumenta que a confissão de Martha pode ser apenas um equívoco, a busca de algo que ela possa usar para se castigar e escapar de seu sofrimento: “A confissão de Martha traz à tona o conflito entre o realismo e a sexualidade lésbica na peça: como ela não pode ser *compreendida* nem *colocada em prática*, ela não pode ser *resolvida*”²⁷ (grifos da autora). O suicídio da personagem, portanto, resolve sua “culpa”, mas abre margem para questionamentos sobre se ela, de fato, colocaria em prática seu suposto desejo por Karen. Spencer (2004) complementa essa linha de pensamento ao afirmar que a mentira de Mary é, de certa forma, o que “cria” a identidade sexual de Martha, que por sua vez pode não ter a ver com desejos lésbicos mas apenas com um questionamento de sua sexualidade, assim como Joe questiona a sexualidade de Karen após as acusações e o julgamento, que, de acordo com Fleche (1996), é o que tira a mentira do campo da subjetividade e constitui a derrocada definitiva das personagens, uma vez que as acusações deixam a esfera privada para se alastrarem na esfera pública, o que explica por que Martha só confessa seu sentimento por Karen após o julgamento.

David Sauer (2000), ao fazer uma análise textual da confissão, mostra que a fala de Martha tem seis “*maybe*” e três “*I don’t know*”²⁸, o que deixa o público tão confuso quanto ela parece estar. O autor defende que é difícil determinar se a confissão de Martha é genuína ou motivada por sua própria falta de autocompreensão, uma vez que esse momento acontece já no final da peça e pouco depois a personagem comete suicídio, não havendo tempo de explorar essa questão mais a fundo. Esse questionamento é pertinente, e talvez essa ambiguidade nunca resolvida fosse intencional. Ainda assim, as expressões de hesitação apontadas na fala de Martha refletem justamente sua falta de autoconhecimento e uma possível repressão de seus próprios sentimentos ao longo dos anos, um sentimento que, por mais que agora ela saiba que existe, ainda não consegue elaborar com clareza.

O sentimento de Martha também poderia ser descrito como aquilo que algumas pesquisadoras, como as historiadoras Regina Kunzel e Margot Canaday, especialistas em estudos de gênero, chamaram de “homossexualidade situacional”. Em um artigo que discute alguns desses trabalhos à luz da personagem Martha, de TCH, Benjamin Kahan (2013) comenta que, na década de 1930, começava a se deixar de lado o debate “homossexualidade congênita

²⁷ “Martha’s confession brings out the conflict between realism and lesbian sexuality in the play: it has no way to become *realized* (in either sense), and so it can never be *resolved*”.

²⁸ O trecho a que Sauer (2000) se refere é o seguinte: “*I love you that way – maybe the way they said I loved you. I don’t know. (...) It’s there. I don’t know how, I don’t know why. (...) I resented your marriage; maybe because I wanted you; maybe I wanted you all along; maybe I couldn’t call it by a name; maybe it’s been there ever since I first knew you (...) I’ve never loved a man – I never knew why before. Maybe it’s that.*” (HELLMAN, 1979, p. 71-72, grifos meus).

vs. homossexualidade adquirida” para se falar em homossexualidade situacional, característica das pessoas que não eram dotadas de subjetividade homossexual, mas, ainda assim, nutriam desejos ou tinham relações com pessoas do mesmo sexo. A homossexualidade situacional tem como características sua transitoriedade e sua dependência de fatores contextuais, isentando o sujeito de ser estigmatizado. No caso de Martha, seu sentimento pode ter sido “provocado” pela mentira de Mary e pelo fato de ela estar exposta a um ambiente “infectado”, nesse caso, a escola Wright-Dobie. Esse tipo de local, ainda conforme Kahan (2013), também foi descrito pelo psiquiatra Edward Kempf como um gatilho para o que ele chamou de “pânico homossexual”, isto é, o desejo homossexual incontrolável causado pela exposição prolongada e constante a ambientes em que mulheres (ou homens) ficavam agrupados.

É preciso ponderar, contudo, que existe outro fator, ainda não discutido à época, que explicaria a confusão de Martha: o que Adrienne Rich (1980) chamou de “heterossexualidade compulsória”. O termo se refere à concepção de que a heterossexualidade é uma orientação socialmente imposta, especialmente às mulheres, e induzida através da arte, da literatura – com a idealização do romance heterossexual –, com o apagamento ou deturpação da existência lésbica – taxada de pervertida ou anormal –, da valorização da imagem da mulher casta e pura, ou, em casos mais extremos, com a prática da cliteridectomia, isto é, a mutilação genital (RICH, 1980). Esse tipo de imposição da heterossexualidade e condenação da lesbianidade tem duas ramificações importantes: a manutenção do poder econômico e emocional que os homens exercem sobre suas parceiras e a negação e confusão intelectual e sexual de mulheres que valorizam relações umas com as outras. No caso de Martha, considerando que se trata de uma mulher insegura, vivendo em uma época em que mal se discutia sexualidade feminina, é possível deduzir que sua confusão quanto aos próprios sentimentos seja fruto de uma ignorância socialmente inculcada.

Em última instância, por mais que a peça não seja “sobre” lesbianidade ou que o sentimento de Martha seja considerado produto das circunstâncias, o fato é que Hellman foi ousada em abordar a homoafetividade feminina em plena década de 1930 e certamente causou desconforto, caso contrário, TCH não teria sido censurada e sua primeira adaptação para as telas não teria sido heteronormativizada. Além disso, insisto no ponto de vista de que o sentimento de Martha por Karen é sugerido no primeiro ato, em primeiro lugar, quando Martha age de forma desproporcionalmente irada quando Karen anuncia que pretende se casar logo e, em segundo, quando Lily Mortar comenta que esse comportamento de Martha não é novo, e vem desde a infância, além de insinuar que o sentimento dela por Karen “não é normal”.

2.4.5 A emancipação feminina como ameaça à sociedade conservadora

De acordo com Tunc (2012), entre o final do século XIX e início do século XX, a convivência entre mulheres que moravam juntas, sem o apoio financeiro dos homens, no que ficou conhecido como *Boston marriages*²⁹, era vista com total normalidade. Essas mulheres eram, no geral, financeiramente privilegiadas ou bem-sucedidas em suas carreiras, e não tinham o casamento com um homem ou a vida familiar como prioridade. Elas ficaram conhecidas como “novas mulheres” (*new women*), e Martha, que acredita que o casamento de Karen com Joe vai colocar em risco seus esforços para construir sua própria escola e ser independente, é o retrato dessa nova ideologia.

Ainda conforme Tunc (2012), após o surgimento do trabalho de sexólogos que taxaram a homossexualidade como anormal, como os livros *Psychopathia Sexualis* (1886), de Richard von Krafft-Ebing, e *Sexual Inversion* (1897), de Havelock Ellis, essas relações próximas entre mulheres passaram a ser vistas com desconfiança e se tornaram objeto de segregação dessas, uma vez que constituíam uma ameaça ao modo de vida patriarcal. Por outro lado, como mostram Cuenca e Seguro (2008), na década de 1920, homens pertencentes à burguesia e influenciados pelo pensamento de Sigmund Freud acreditavam que a sexualidade feminina deveria ser explorada e, portanto, não condenavam a bissexualidade nem a homossexualidade, acreditando que se tratava apenas de uma fase vivenciada por algumas mulheres como válvula de escape para desejos reprimidos. Esse tipo de pensamento fica evidente na fala de Lily Mortar, no primeiro ato, quando diz que já é hora de Martha arranjar “*a beau of [her] own*” (HELLMAN, 1979 p. 20) e superar sua fase lésbica.

Esse movimento de transição entre a aceitação da coabitação e relações sexuais femininas para a estigmatização da lesbianidade como ameaça à sociedade patriarcal é reflexo das inquietações dos Estados Unidos após o fim da Primeira Guerra, em 1918, e com o colapso financeiro causado pela Grande Depressão, em 1929. As mulheres começavam a ser encorajadas a se retirar da esfera pública e retornar à vida privada para que os homens pudessem ter mais oferta de trabalho, uma vez que “necessitavam mais delas” (TUNC, 2012). Cuenca e Seguro (2008) comentam que, em contrapartida a esse desejo de retorno à “normalidade”, o

²⁹ *Boston Marriage* também foi o nome dado pelo dramaturgo estadunidense David Mamet à sua peça de 1999, que retratava a co-habitação e a homoafetividade femininas. O termo surgiu por causa do livro *The Bostonians* (1886), de Henry James, que também retrata a co-habitação entre duas mulheres solteiras, e foi baseado na relação que a irmã do escritor, Alice James, mantinha com a professora de história Katherine Loring.

movimento feminista encorajava as mulheres a buscar outros modos de vida, fosse através dos estudos ou mesmo através de relações românticas com outras mulheres. A partir daí, começaram a ser usadas acusações de lesbianidade para difamar e desmerecer mulheres, indicando que elas não eram aptas para o casamento. Além disso, mulheres como Karen e Martha, por exemplo, que buscavam uma carreira própria e independência financeira, eram consideradas ainda mais perigosas, uma vez que eram tutoras também de jovens mulheres e poderiam inflamá-las com seus ideais progressistas.

Também nessa época, como comenta Tunc (2012), havia uma disputa por status ligada diretamente à classe social; Mary e Amelia Tilford representam a riqueza familiar, herdada, conquistada originalmente por homens, ao passo que Karen e Martha, que se emanciparam sozinhas e depois de muito esforço, são vistas como inferiores. Também fica implícito em TCH que Karen, justamente por isso, não seria a esposa ideal para Joe Cardin, logo, mesmo que Mary não tivesse feito as acusações que fez, o casamento dos dois acabaria não acontecendo, uma vez que Joe Cardin é um médico respeitado e oriundo de uma família tradicional, ao passo que Karen é o arquétipo da mulher independente, que insiste em ter uma carreira própria e trabalhar pelo seu sustento, sem necessitar do apoio financeiro do marido. Quanto a Martha, é fácil acreditar nas acusações de lesbianidade voltadas a ela, uma vez que ela é descrita como dotadas de traços masculinos e não tem um relacionamento heterossexual em que se apoiar. No final das contas, a mentira de Mary acaba sendo oportuna, na medida em que ela permite que pessoas consideradas problemáticas sejam exiladas do convívio social.

Quando TCH retornou aos palcos, em 1952, os Estados Unidos travavam uma batalha contra o comunismo e contra outras “ameaças” nacionais, como a homossexualidade e a emancipação feminina. Cuenca e Seguro (2008) comentam que a peça de Hellman chegou a ser citada pelo médico Frank S. Caprio, autor do livro *A Psychodynamic Study of Lesbianism* (1954), como uma obra que mostrava um problema que afetava milhares de mulheres nos EUA. Apesar de seu trabalho distorcer a importância de TCH, ele teve muita influência na época por ser o único estudo sobre lesbianidade a ser amplamente distribuído no país. No entanto, o trabalho do médico ajuda a entender o sucesso da reencenação de TCH, uma vez que a peça era reflexo dos discursos sobre lesbianidade vigentes à época e porque esse tema vinha sendo largamente debatido, por conta de seu status de ameaça nacional. Ainda de acordo com Cuenca e Seguro (2008), durante a caça às bruxas promovida nos EUA na década de 1950, mais homossexuais tinham suas vidas arruinadas do que aqueles acusados de ligação com o comunismo. As autoras acreditam que a preservação do diálogo final entre Karen Wright e Amelia Tilford, tão reprovado pela crítica, foi uma atitude poderosa de Hellman, dado que

denuncia a condenação exercida pela sociedade com base somente no ódio e no preconceito, sem provas concretas.

Em conclusão, a importância da obra de Hellman reside no fato de que TCH, tanto na década de 1930 quanto em sua reencenação em 1952, trouxe à tona um debate importante sobre emancipação feminina, preconceito e injustiça social, dando voz a uma figura que, ainda que fosse apagada, era tida como um perigo que pairava sobre os EUA, ansiosos de retomar o *status quo* e os valores patriarcais. Como bem descrevem Cuenca e Seguro (2008, p. 124):

A peça de Hellman também pode ser interpretada como uma afirmação do poder da literatura de nutrir e até mesmo promover a alteridade, criando uma consciência sobre lesbianidade que poderia não ter existido originalmente.³⁰

Em última análise, por mais que o texto de Hellman não tenha a figura da mulher lésbica como central, o fato é que sua obra teve importância política e social ao tratar da homossexualidade feminina, e é relevante ainda nos dias de hoje, em que mulheres lésbicas ainda são vítimas de preconceito e violência. No Brasil, o país que mais mata LGBTs no mundo, feminicídio e lesbocídio são uma epidemia: no ano de 2017, o país registrou a morte de 74 mulheres lésbicas, 54 delas assassinadas, 19 delas cometeram suicídio; em 2020, 1338 mulheres foram vítimas de feminicídio (PERES, SOARES E DIAS, 2018).

A recusa de Hellman de criar sua peça dentro dos limites do que seria considerado aceitável em sua geração e sua coragem de tocar em temas tão delicados resultou em uma obra que não apenas foi capaz de cativar o grande público, mas também de servir como alento para aqueles que, assim como Martha Dobie, são relegados à margem da sociedade, gerando, como sugeriria Johnston (2020) vários anos depois, um oportunidade de autorreconhecimento que só o teatro pode proporcionar.

2.5 Recepção de *The Children's Hour*

2.5.1 *The Children's Hour* nos palcos estadunidenses

TCH causou agitações antes mesmo de sua estreia. Em primeiro lugar, o diretor Helman Shumlin tinha reservas quanto ao título, que poderia dar ao público a ideia de que se tratava de

³⁰ Hellman's play can also be read to include a statement on the power of literature as nurturing and even fostering otherness, creating an awareness of lesbianism which might not have originally been there.

uma peça infantil, mas Hellman não abriu mão de sua escolha e da ironia mordaz que tinha certeza de que os espectadores seriam capazes de apreciar (WRIGHT, 1986). Também a escolha do elenco foi um desafio, uma vez que, dado o tema delicado da peça, muitas atrizes tinham receio de que se repetisse o que acontecera com a encenação da peça *The Captive*, tradução da peça do francês Edouard Bourdet, que contava a história de um relacionamento homoafetivo entre duas mulheres, e que teve como resultado a invasão do teatro pela polícia de Nova Iorque, que prendeu todos os envolvidos na montagem (FALK, 1978). Assim, com um elenco de jovens atrizes em busca de uma grande oportunidade, TCH estreou em Nova Iorque, no Maxine Elliot Theatre, na noite de 26 de novembro de 1934.

A peça foi aclamada pelo público e pela crítica, e a polícia não invadiu o espetáculo nem houve qualquer tumulto por conta do tema da trama. A crítica, à época, enalteceu a capacidade e o tino de Hellman para a criação de enredo e de personagens como bem caracterizados em suas falas, além da personalização de cada menina sem a condescendência típica dos adultos ao descrevê-las (KESSLER-HARRIS, 2012). Brooks Atkinson, crítico de teatro do *New York Times*, elogia a força da trama e a destreza de Hellman na construção da personagem Mary Tilford, que, nas palavras dele, é quem domina os dois primeiros atos da peça (ATKINSON, 1934). Percy Hammond, do *New York Herald Tribune*, diz que TCH foi o maior acerto no teatro estadunidense da época (HAMMOND, 1934). George Jean Nathan, na *Vanity Fair*, observa que TCH trata de um tema que merece especial atenção, qual seja, a tragédia que recai sobre a vida de duas mulheres após serem falsamente acusadas de manterem um relacionamento; o crítico diz também que a peça comete alguns excessos no recurso ao melodrama, mas faz uma ressalva ao afirmar que as falhas no texto são objeto do crítico, mas que o autor deve escrevê-las (NATHAN, 1935). Uma reportagem da *New Yorker* diz que a peça peca pelo excesso e não pela falta de qualidade; as falhas apontadas são, portanto, resultado de sua abrangência, não da ausência de elementos (“The Theatre”, 1934).

Mas nem tudo foi glória para TCH; a peça foi criticada por ter ficado longa demais, com muitos finais além do esperado – incluindo o término de Karen e Joe, o suicídio de Martha e o reaparecimento de Amelia Tilford após descobrir a verdade. Mason Brown, do *New York Post*, censura Hellman por não ter mencionado que a trama fora baseada em um caso real, fato que, como comenta William Wright (1986), voltaria a ser lembrado em anos posteriores, na tentativa de desmerecer a peça. Também são feitas críticas à construção das personagens que, de acordo com Elizabeth Drew (1937), devem ser criadas de forma convincente no teatro, e seu comportamento e as motivações por trás dele não podem deixar dúvidas, como acontece na vida real. Drew (1937) questiona a representação das personagens adultas – mais especificamente

Karen, Joe e Amelia –, que não teriam agido da forma que agiram na peça. Para ela, Amelia não seria tão crédula, Joe, na condição de médico, teria algo a dizer a respeito da situação, em vez de aceitá-la de forma quase passiva, e Karen, mulher inteligente e bem resolvida, teria procurado esclarecer a situação e questionaria os motivos por trás da confissão de Rosalie, menina de natureza dócil e nada parecida com Mary. John Howard Lawson (1960) acrescenta que Hellman não cria uma estrutura social satisfatória que explique por que a avó acreditou tão facilmente na mentira de Mary e como, por conseguinte, conseguiu espalhar o rumor para outros responsáveis sem ser questionada.

Na visão de Abe Laufe (1966), a mentira de Mary não é revelada quando a menina é confrontada porque nem a avó, já suficientemente constrangida, nem as professoras, tomadas pela raiva, teriam coragem de fazê-la descrever exata e explicitamente o que alegava ter testemunhado. Laufe também diz, no entanto, que a peça deveria acabar no começo do terceiro ato, com as duas mulheres amargurando sua derrocada, e que os acontecimentos posteriores são anticlimáticos. Nas palavras de Atkinson (1934, p. 23), “quando duas pessoas são vencidas por uma opinião pública exaltada, deixe-as ficar com a dignidade de seu ódio e desespero”³¹. Esse comentário remete à principal reserva da crítica, no geral, com relação à TCH, que é o desfecho do terceiro ato com a confissão de Martha, o que divide a peça em dois temas: o efeito daninho causado pelas acusações falsas e o conflito de uma mulher lésbica perseguida pela sociedade. Na visão de Lawson (1960), o final da peça não faz jus à trama criada nos dois primeiros atos; a confissão de Martha acaba tirando do foco a história mais importante: a mentira espalhada por uma menina neurótica. Lawson sugere, então, que a confissão de Martha deveria ser a premissa da trama e não um detalhe acrescentado no final. Na visão dele, os efeitos nocivos do rumor sobre as duas professoras não puderam ser explorados com mais profundidade e foram ofuscados pelo drama individual de Martha.

Uma crítica publicada na revista *New Yorker* mostra ceticismo quanto ao julgamento do processo movido por Karen e Martha contra a Sra. Tilford, alegando que um tribunal não basearia sua sentença somente no depoimento de uma menina, sem provas mais concretas. Também questiona o problema técnico de Martha dizer à avó de Mary que vai processá-la por *libel*, definido como ofensa contra a honra por meio escrito, em vez de *slander*, que é a ofensa contra a honra por meio verbal, que foi o que a Sra. Tilford fez, espalhando o rumor pelo telefone (“The Theatre”, 1934). Quanto ao julgamento, é importante lembrar, como sugerido no terceiro ato, que a sentença favorável à Sra. Tilford parece ter sido influenciada mais pela

³¹ “When two people are defeated by the malignance of an aroused public opinion, leave them the dignity of their hatred and despair.”

ausência da Sra. Mortar, tia de Martha, em cujas palavras Mary baseou suas mentiras, do que nas palavras da menina.

A grande frustração da crítica é o desaparecimento de Mary no terceiro ato; seu papel fascinou o público e os espectadores. Para Allan Lewis (1998), Mary é a encarnação do mal em um mundo predisposto a acatá-lo; a maldade dessa personagem, diz o autor, é tão explícita que Hellman parece flertar com o Teatro do Absurdo, uma vez que a menina pratica suas maldades e sai impune, e ao público não é dada a satisfação de ver o que acontece com Mary — se ela vai, no final das contas, pagar pelo mal que fez. Hellman, no entanto, discorda da crítica ao dizer que não via Mary como a criança maligna que empolgou os espectadores, e que sua peça não era nem sobre a menina nem sobre o tema da lesbianidade, e sim sobre o poder destruidor da mentira (KESSLER-HARRIS, 2012).

Com a sua primeira peça, Hellman rompeu com a ideia enraizada à época de que mulheres não escreviam peças de teatro, pelo menos não peças “sérias”, apenas comédias. Ainda assim, de acordo com Wright (1986), a crítica e a imprensa raramente faziam menção ao seu sexo. A dramaturga novata, agora, na década de 1930, um fenômeno no meio teatral, teve sua primeira obra comparada à de escritores como Henrik Ibsen e Eugene O’Neil. O crítico Jacob Adler (1989) cita alguns dos artifícios usados em TCH, como o suicídio de Martha, a extorsão de Peggy por Mary, e a chantagem de Mary com Rosalie, como remanescente da técnica Ibseniana do uso da violência. Em *A Doll’s House*, por exemplo, Ibsen mostra, através da protagonista Nora, como os direitos das mulheres vinham sendo consistentemente violados através da violência doméstica – tanto psicológica quanto física –, uma vez que as mulheres eram totalmente dependentes de seus maridos. Adler também cita a semelhança entre TCH e *The Wild Duck*, peça do dramaturgo norueguês em que um suicídio, ao final da trama, traz à tona o martírio da personagem suicida e faz as demais finalmente entenderem a dimensão de seu sofrimento. James Durbin Jr. (1977) também destaca o caráter Ibseniano da confissão de Martha, um momento em que, sob muita pressão, uma personagem descobre uma verdade sobre si que até então estava oculta. Para Atkinson (1934), a semelhança com Ibsen reside no fato de que Hellman, no final da peça, preenche a trama com adornos desnecessários, quando esta já chegou no seu ponto mais dramático. Essa crítica remete especialmente a *The Pillars of Society*, peça de Ibsen que foi duramente criticada por conter muitas subtramas, que a tornaram difícil de acompanhar (EGAN, 1999). O final controverso de TCH também encontrou ressonância no trabalho de Eugene O’Neil que, diz a *New Yorker*, costuma incluir novos acontecimentos trágicos em situações que já são trágicas por si só (“The Theatre”, 1934). Basta lembrar da

história da família Tyrone, em *Long Day's Journey Into Night*, arruinada pela mesquinha do pai, pelo vício da mãe e pelo alcoolismo e vida desregradas dos dois filhos.

2.5.1.2 Prêmio Pulitzer e censura

A temporada de teatro de 1935 nos Estados Unidos foi marcada pela estreia de muitas peças aclamadas pela crítica e que figuraram na lista de obras cotadas a receber o Prêmio Pulitzer na categoria Drama, dentre elas TCH. Esta, que era a favorita do comitê do prêmio, foi rejeitada por um de seus membros, o professor William Lyon Phelps, da Universidade Yale, que se recusou a assistir à peça até o final por conta da menção à lesbianidade (HOHENBERG, 1974). No dia 24 de março de 1935, o *New York Times* divulgou os resultados de uma pesquisa realizada com produtores e espectadores de teatro que indicava TCH como a favorita para ser laureada com o Pulitzer (“Rialto Gossip”, 1935). Em 21 de abril de 1935, o jornal *Daily News* publicou que o presidente do prêmio, Murray Butler, era contra a peça de Hellman e que o júri estava inclinado a premiar *The Old Maid*, peça de Zoë Akins baseada no romance homônimo de Edith Warton (MANTLE, 1935). No dia 3 de maio de 1935, o júri anunciou a obra de Akins como a vencedora do Prêmio Pulitzer na categoria Drama (HOHENBERG, 1974).

Clayton Hamilton, ex-integrante do comitê do Pulitzer, critica o prêmio por ter perdido sua integridade e escolher as obras vencedoras com base somente nos gostos e preferências do comitê, sem levar em conta o impacto de uma obra em seu contexto de recepção e a aceitação do público e da crítica (“Hamilton Lauds Reviewer's Prize”, 1935). Atkinson (1935) diz que a decisão foi trivial e que a candidata lógica a receber o prêmio era TCH. Percy Hammond, escrevendo no *New York Herald Tribune*, diz que acreditava que TCH era a melhor peça daquele ano, mas que, se fosse membro do comitê, pensaria duas vezes antes de votar nesse trabalho de Hellman, que já havia provocado tanta controvérsia (HAMMOND, 1935 apud HOHENBERG, 1974).

O argumento para não escolher TCH foi que não se tratava de uma peça original, porque tomava por base um caso real, argumento que não se sustentava, na medida em que *The Old Maid* também era baseada em outra história. Além disso, a peça *The Green Pastures*, de Marc Connelly, vencedora do Pulitzer de 1930, também fora baseada em uma coletânea de contos do escritor Roark Bradford (HOHENBERG, 1974). O debate em torno da decisão do comitê de 1935 continuou até o outono daquele ano, com críticos inconformados com o prêmio e

escrevendo aos jurados, mas Phelps teve a palavra final, dizendo que estava satisfeito com a polêmica, pois ela mostrava que o público estadunidense estava cada vez mais interessado e apaixonado pelas artes. A controvérsia teve como resultado a criação do New York Drama Critics' Circle Award para premiar peças de teatro, com uma promessa de fazer um trabalho melhor do que o do comitê do Pulitzer. O comitê do NYDCA é composto de críticos de jornais, revistas e demais serviços de notícias, situados na região metropolitana de Nova Iorque (GAVER, 1955).

A controvérsia em torno da peça de Hellman e as contradições do comitê do Pulitzer, cujas justificativas para não laurear TCH não se sustentavam, mostram que a decisão foi marcada pela imparcialidade e que, apesar de seu estrondoso sucesso, a peça de estreia da dramaturga causou choque entre os críticos ao abordar a homoafetividade feminina, ainda que como um tema secundário. Esse talvez tenha sido um dos motivos por trás do êxito de TCH, uma vez que, por um lado, a partir da leitura e da crítica a obra foi adquirindo valor e reconhecimento e, por outro, a censura sofrida atiçou a curiosidade do público, que compareceu ao assiduamente ao Maxine Elliott Theatre, durante quase dois anos de exibições.

Em março de 1935, o sucesso da Broadway se preparava para ser exibido em Londres, mas o Lord Chamberlain³², Earl Cromer, proibiu a apresentação da peça e a banuiu de todos os palcos londrinos; a ação do censor foi baseada no fato de que nenhuma peça que abordasse a homossexualidade poderia ser exibida em Londres naquela época (“American play banned”, 1935). Alec Rea, produtor de TCH em Londres, se disse desapontado com a ação de Lord Chamberlain de censurar sua produção; disse também que ia tentar reverter a decisão, mas que não estava esperançoso. Questionado sobre o que achava de *The Green-Bay Tree* (TGBT), de Mordaunt Shairp — peça que tratava, implicitamente, de uma relação homossexual — não ter sido banida em Londres e TCH, sim, Rea declarou que as duas obras não se comparavam, já que não havia uma única palavra em TGBT que pudesse chocar o público, ao passo que TCH “[dava] nome aos bois”³³ (“London success seen for ‘Children’s Hour’”, 1935). A solução foi exibir a peça de Hellman em um clube privado, somente para seus sócios, longe do julgamento do Lord Chamberlain. Anos mais tarde, lembrando esse episódio, George Steiner (1956) diz que a censura na Inglaterra, naquela época, era arbitrária e incoerente, porque as mesmas peças que o público ficava proibido de assistir podiam facilmente ser adquiridas em livrarias.

³² Oficial da Corte Real do Reino Unido, dotado de poder estatutário para censurar e vetar peças de teatro (BRITANNICA, 2007).

³³ “calls a spade a spade”.

Voltando para os EUA, o episódio de censura de TCH que ganhou maior notoriedade aconteceu na cidade de Boston, em Massachusetts. TCH estava prevista para estrear na cidade no dia 6 de janeiro de 1936, no Shubert Theatre. O censor Herbert L. McNary vira a peça em Nova Iorque e disse ao prefeito de Boston, Frederick Mansfield, que a peça falava de lesbiandade e que, portanto, não era adequada para o público nem para o teatro de Boston. No dia 14 de dezembro de 1935, o prefeito declarou que o conteúdo da peça era impróprio e que se opunha à sua apresentação (HOUCHIN, 2003).

Em reportagem que comentava o episódio, o jornal *Boston Globe* disse que os 5000 membros do *Theatre Guild* e do *American Theatre Society*, duas organizações ligadas ao teatro e situadas em Nova Iorque, se posicionaram contra a censura de TCH. Também comentou que os mesmos críticos que aprovaram a censura da peça *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, em Chicago, acusando-a de ser sensacionalista e imoral, se manifestaram contra a censura de TCH em Boston (“Guild may back play in suburb”, 1935). A reportagem ainda cita Hellman, que criticou a falsa moral dos censores em sua tentativa de “proteger” os cidadãos de Boston, e cita o caso Sacco-Vanzetti³⁴ para apontar essa incoerência. Hellman declarou, enfim, que os cidadãos de Boston veriam a peça de qualquer maneira, pois ela havia acabado de vender os direitos de produção de um filme baseado em TCH a Hollywood (ibid., 1935).

De acordo com John Houchin (2003), o gerente do Shubert, A. G. Munro, tinha o direito de exibir a peça para o Comitê de Censores (composto pelo prefeito, pelo presidente do tribunal municipal e pelo chefe de polícia), para que este decidisse se ela era apropriada; caso decidisse que não era, o teatro perderia seu alvará de funcionamento. Herman Shumlin resolveu pedir indenização porque a decisão do prefeito de Boston de banir TCH fora arbitrária, uma vez que ele não tinha nem lido nem assistido à peça, e moveu uma ação por perdas e danos contra o prefeito Mansfield e contra McNary, no valor de U\$ 250.000 (HOUCHIN, 2003). Esta foi a primeira vez que o produtor de uma peça banida moveu uma ação cível em resposta, alegando crime contra a honra (“Mayor sued for \$250,000”, 1935).

Em seu depoimento, o censor McNary afirmou que havia visto a peça em Nova Iorque e confessou que o único aspecto que o incomodara fora a cena de Mary sussurrando no ouvido da avó, o que indicava que o conteúdo da fala dela era indecente. Em outras palavras, a

³⁴ Caso citado por Hellman para apontar a hipocrisia dos censores de Boston a TCH, na intenção de “proteger” o público de um tema escabroso, proteção essa que não foi garantida aos cidadãos no caso de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, ocorrido na cidade de Braintree, em Massachusetts: dois anarquistas italianos condenados (através de provas inconclusivas) por homicídio e levados à cadeira elétrica, em um processo marcado por contradições e que se arrastou durante vários anos, causando comoção da população. Anos mais tarde, houve a conclusão de que foi cometido um erro judicial (LANDAU, 2004).

“necessidade de sussurrar” deixou o censor perturbado (HOUCHIN, 2003). No depoimento do prefeito, ele alegava que a apreensão de McNary o levava a crer que a peça tinha conteúdo impróprio e que violava as leis da decência do estado de Massachusetts, que incidiam sobre peças de teatro e outras formas de entretenimento. Essas leis versavam sobre gestos e/ou linguagem com duplo sentido, que poderiam sugerir conotação sexual, e sobre a representação de perversão moral ou degeneração sexual. O prefeito também disse, durante a audiência, que o título da peça era enganador e afirmava ter recebido cartas de mulheres consternadas porque haviam levado seus filhos para assistir à peça (ibid., 2003; “Mayor witness in ‘Children’s Hour’ case”, 1936).

A defesa de Shumlin alegou que a decisão de banir a peça, por ter partido do prefeito, havia influenciado os censores e determinado seu parecer. Também foram obtidas críticas favoráveis e declarações juramentadas de outros escritores, como George Kaufman, Gilbert Seldes e Dorothy Parker, garantindo que a peça tinha importância cultural (SOVA, 2004). Rebekah Hobbes, gerenciadora de assinaturas do *Boston Theatre Guild*, disse que US\$ 4000 em ingressos já haviam sido vendidos pela organização e que a decisão do prefeito lesava a organização e o público (“Mayor witness in ‘Children’s Hour’ case”, 1936). O juiz do caso, George Sweeney, decidiu a favor dos réus e se recusou a conceder uma liminar para que TCH pudesse ser exibida em Boston (HOUCHIN, 2003).

Também em Chicago, em janeiro de 1936, TCH teve sua exibição vetada. A censora da cidade, para quem foi montada uma apresentação especial, pareceu gostar da peça, mas a proibiu de ser apresentada ao público (WRIGHT, 1986). A peça foi facilmente banida em Chicago graças a um decreto aprovado em 1907, que exigia que todas as formas de entretenimento fossem submetidas ao crivo do Comitê de Censores e, se aprovadas, receberiam a licença do Departamento de Polícia de Chicago; caso não fossem, seriam terminantemente banidas (SOVA, 2004). O episódio causou espanto porque, como apontado na revista *The Literary Digest*, as cidades de Nova Iorque e Chicago tinham um histórico muito positivo de oferecer ao público cultura de qualidade, sem sofrer com a interferência da censura (“The Thunderbolt of Broadway”, 1934).

Lillian Hellman e Herman Shumlin lutaram contra todas as tentativas de censurar TCH. A censura, de acordo com eles, além de negar ao público o direito de escolher quais peças gostaria de assistir, dava uma ideia errada às pessoas sobre qual era o verdadeiro tema da peça, que tratava da mentira como arma de destruição, e não era centrada sobre um relacionamento homossexual (KESSLER-HARRIS, 2012). Esses reverses mostram que, por mais que Hellman

insistisse em defender que o tema de sua peça era a mentira, uma obra de arte sempre foge ao controle de seu autor quando cai nas mãos do leitor ou do público, como sugeririam, anos mais tarde, os críticos da teoria da recepção, e o público e a crítica claramente viam mais no texto de Hellman do que ela afirmava querer mostrar. Apesar dos contratemplos e da luta contra os censores, TCH ficou em cartaz na Broadway por 691 exposições.

Em 1952, TCH foi exibida no teatro novamente, desta vez sob direção da própria autora. Hellman resolveu dirigir a peça porque estava convicta de que a direção de Shumlin tinha prejudicado a trama e gerado as críticas ao terceiro ato. Assim, Hellman reformulou o texto e buscou tirar o foco de Mary e se concentrar no drama de Karen e Martha (WRIGHT, 1986). O momento em que viviam os EUA também foi propício para a re-exibição de uma peça que tratava do poder destruidor das acusações mentirosas; o Comitê de Atividades Antiamericanas atuava de forma ferrenha investigando cidadãos estadunidenses que supostamente tinham ligação com o comunismo. Nessa época, Hellman já figurava na chamada “lista negra” de Hollywood, que determinava quem não podia receber emprego na indústria cinematográfica, após comparecer diante do Comitê sob acusação de envolvimento com o Partido Comunista (ibid., 1986).

O crítico Eric Bentley disse que TCH era um “drama de indignação”, porque a vilania é exacerbada na história e as professoras são vistas como vítimas indefesas de uma sociedade implacável. Ele retoma o argumento de alguns críticos de 1934, que afirmavam que TCH apresentava duas tramas, o drama de duas professoras acusadas injustamente de serem amantes e o drama de uma mulher lésbica apossada pela sociedade. Em ambos os casos, a sociedade é a grande vilã ou por punir pessoas inocentes ou por punir uma mulher lésbica. Bentley questiona se, no contexto de 1952, a acusação de lesbiandade poderia ser trocada por comunismo: afinal, Hellman estaria denunciando a perseguição política infundada ou o tratamento autoritário para com as pessoas em função de uma posição ideológica considerada inferior ou perigosa? Ele também critica a construção das personagens Amelia e Mary, cuja credulidade e vilania, respectivamente, não são justificadas psicologicamente (BENTLEY, 1954).

Atkinson (1952a), por sua vez, elogia a condenação do contexto político vigente que Hellman deixa subentendido nesta nova montagem, e volta a dizer que os minutos finais constituem um anticlímax, mas oferece um contraponto elogiando o fato de que não só as caluniadas, Karen e Martha, mas também a caluniadora, a Sra. Tilford, é condenada por seu senso de justiça oriundo unicamente de sua vaidade e posição social. Para ele, a peça era ainda mais oportuna em 1952 do que fora em 1934, porque a difamação e a calúnia eram, mais do que nunca, um fato socialmente aceito no país, e conclui que TCH ainda é muito pertinente, o

que ilustra, segundo Atkinson, a lucidez de Hellman quando escreveu essa peça (ibid., 1952a; ATKINSON, 1952b).

A censura em Boston permaneceu durante essa nova temporada de TCH, mas a peça estreou em Chicago em 9 de novembro de 1953, desta vez sem as interferências dos censores ou do Departamento de Polícia da cidade (“Chicago Sees ‘Children’s Hour,’” 1953). No entanto, um comitê anti-subversão da Legião Americana do Condado de Cook (*Cook County American Legion*), organização voltada a veteranos, convocou grupos de civis, veteranos e escolares a boicotar TCH em Chicago. O diretor do comitê, Edward Clamage, disse que a peça era lasciva e indecente, mas sua ação foi baseada somente em comentários de pessoas que haviam assistido à peça, que ele mesmo não tinha ido ver (“Hellman play boycotted”, 1953).

Quando, em 1953, a peça *The Crucible*, de Arthur Miller, estreou na Broadway, a comparação com TCH foi inevitável. Assim como na trama de Miller, em que uma verdadeira caça às bruxas acontece após acusações infundadas e baseadas puramente na paranoia dos cidadãos de uma pequena cidade, também a obra de Hellman aborda a perseguição a todo custo e a condenação das pessoas sem evidências, baseada somente no discurso dos poderosos. Durbin (1977) também compara a personagem Martha, de TCH, com Skipper, de *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de Tennessee Williams, pois ambas as personagens não conseguem aceitar sua própria sexualidade, o que as leva a tomar atitudes extremas. Isso mostra a pertinência da peça de Hellman também nos dias de hoje, e nos leva a pensar que, mesmo quando as acusações são verdadeiras, a perseguição e condenação implacável das pessoas é sempre condenável.

A recepção de TCH nos EUA, tanto em sua estreia em 1934 quanto em sua remontagem em 1953, mostra como a leitura – aqui, no sentido mais amplo de compreensão e interpretação de qualquer tipo de representação – sempre está sujeita a mudanças em diferentes épocas e contextos. O horizonte de expectativas do público (JAUSS, 1970) e suas memórias (CARLSON, 2001) são fatores preponderantes para determinar os valores estéticos e ideológicos que vão informar a recepção. Quando da sua estreia, TCH causou choque ao tratar da homoafetividade feminina, tendo sofrido com a censura em diversas cidades, mas foi justamente esse choque que causou uma mudança de horizonte para o público, o que, para Eagleton (2008), é justamente o que confere valor a uma obra. Em 1953, os espectadores já tinham noção do que a peça tratava, e viam nela, como a crítica apontou em suas análises, forte ligação com o momento histórico de perseguição política que viviam os EUA, mostrando que o teatro é de fato um espaço de denúncia das injustiças que acometem determinados grupos sociais ou mesmo um país inteiro (BARTHES, 2007; BOAL, 2019).

2.5.2 *The Children's Hour* nos palcos brasileiros

Das peças de Lillian Hellman encenadas nos grandes círculos teatrais do Brasil, só se tem notícia das adaptações de *The Children's Hour* e de *The Little Foxes*. Esta ganhou o título de *Perfidia* e chegou ao Brasil pela primeira vez em 1946, traduzida por Raymundo Magalhães Júnior (FLORES, 2008). Alguns anos mais tarde, TLF ganhava nova tradução, desta vez de Clarice Lispector e Tati de Moraes, versão do texto que foi publicada em 2009, pela editora José Olympio, e continua sendo a única peça de Hellman a ter uma tradução oficial publicada no Brasil, com o título *As Pequenas Raposas* (HELLMAN, 2009).

TCH foi encenada pela primeira vez em 1958, sob o título de *Calúnia*, pela Companhia Tonia-Celi-Autran (CTCA). Fundada pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran e pelo diretor Adolfo Celi, em 1956, no Rio de Janeiro, a CTCA foi criada com uma proposta de elevar o padrão do espetáculo teatral no Brasil, trazendo repertório diversificado, procurando sempre apresentar estilos e gêneros diferentes ao público, alternando entre textos clássicos e modernos e mantendo o caráter de novidade, além de ser um espaço de formação de atores e preparação de diretores (ALMEIDA, 1987).

TCH foi traduzida por Gustavo Dória e Tônia Carrero e foi escolhida para inaugurar o novo espaço da CTCA, o Teatro Mesbla, que anteriormente realizava suas produções no Teatro Dulcina (ibid., 1958). A opção por traduzir a peça de Hellman também foi motivada pela montagem recente à época, nos EUA, em 1953, em que a peça ganhou novos contornos por causa da perseguição sofrida por algumas personalidades, como a própria Hellman, pela política Macarthista. Além disso, a montagem no Brasil refletiu o projeto da CTCA de trazer maior refinamento ao teatro brasileiro, uma vez que Hellman já era considerada uma das maiores dramaturgas norte-americanas e fora recentemente agraciada com o prêmio New York Drama Critics' Circle por sua peça *Watch on the Rhine* (FLORES, 2008).

Calúnia estreou no dia 18 de março de 1958 e foi sucesso de público e crítica, ficando em cartaz no Mesbla durante 5 meses e conquistando 3 temporadas (RJ, 1958; SP, 1959; RJ, 1962). O diretor Adolfo Celi (apud ABREU, 1958) exalta a obra de Hellman em todas as suas dimensões, enaltecendo, inclusive, o controverso terceiro ato, alvo de reprovação da crítica em geral, tanto no Brasil quanto nos EUA:

“Calúnia” é uma peça que se caracteriza pela aguda e brilhante identificação e construção das personagens e pelo dinâmico e sóbrio desenvolvimento da ação e mais uma vez a responsabilidade do julgamento humano. O ambiente é Massachussets, Nova England [sic], um dos Estados mais conservadores

mas que além das tradições carrega consigo também os preconceitos – Salém é próxima e as “bruxas”, já isoladas e reclusas numa escola abandonada do resto do mundo, comentam melancolicamente a injustiça recebida. Mas o grande achado da peça como desenvolvimento dramático é, sem dúvida, a reviravolta do terceiro ato. Em todas as mentiras há sempre uma pontinha de verdade e nós carregamos conosco todos os germes e todos os pecados em potencial.

O comentário do diretor mostra que também no teatro brasileiro a semelhança entre *The Crucible*, de Arthur Miller, e TCH não passou despercebida. Os elogios a Calúnia” também se devem ao fato de a peça contém o substrato humano tão caro a Celi, isto é, a dimensão que faz o público se envolver com a trama a ponto de tomar para si o conflito das personagens.

De maneira similar ao seu contexto de origem, a peça foi sucesso de público e crítica no Brasil, “pela ousadia e coragem do tema” (PARCHEN, 1958), pela montagem de altíssima qualidade e pelo desempenho do elenco, principalmente as atrizes mais jovens, com destaque para Helena Xavier, que fazia o papel de Mary, e foi premiada com o troféu Padre Ventura de melhor coadjuvante, prêmio criado pelo Círculo Independente de Críticos Teatrais. Hellman, afóra outros autores consagrados como William Shakespeare e Jean-Paul Sartre, foi a autora estrangeira que mais fez sucesso na CTCA (ALMEIDA, 1987).

Heliadora (2007), destoando das críticas feitas no país de origem de Hellman, enaltece a trama como um todo, elogiando sua unidade dramática notável para uma peça de estreia e a produção realizada pela CTCA; a direção de Celi, os cenários de Derd Burbonnais, o elenco, com destaque para Tônia Carrero, Margarida Rey e Helena Xavier, intérpretes, respectivamente, de Karen, Martha e Mary. Ela diz que a crítica norte-americana, especialmente de Eric Bentley, não se conforma em acreditar que a vítima da calúnia pode ser, no final das contas, “culpada” daquilo que é acusada, o que de qualquer forma não justifica a opressão que sofre. Para Heliadora, o terceiro ato é incompreendido até certo ponto, porquanto há, no primeiro ato, indícios de que Martha de fato nutre sentimentos por Karen. A crítica teatral conclui seu texto dizendo que o teatro brasileiro se mostra, com *Calúnia*, capaz de realizar grandes espetáculos.

O crítico Décio de Almeida Prado, escrevendo em 1960, tem algumas reservas quanto à peça, notadamente, ele percebe uma certa mecanicidade e falta de inspiração que tomam o lugar da criatividade, afóra o recurso a “golpes melodramáticos” (PRADO, 2002, p. 146), especialmente no tão questionado terceiro ato. Por outro lado, tece elogios à franqueza da trama de Hellman, que “põe corajosamente o dedo na ferida” (ibid.), sem poupar o público da

implacabilidade do seu tema, escancarando o poder destrutivo que têm as acusações – falsas ou não – sobre o destino e, em última instância, sobre a própria vida de suas vítimas.

A remontagem de *Calúnia* em 1962 pela CTCA dura apenas um breve período e já não é recebida com o mesmo louvor. O crítico Almir Azevedo se mostra cético quanto às consequências causadas pela mentira de Mary, afirmando que “nos dias que correm e na época trepidante em que vivemos, onde nada mais consegue escandalizar a opinião pública, as consequências da leviana acusação levantada contra as duas professoras não ultrapassariam os estreitos limites do seu internato” (AZEVEDO, 1962, p.10). Para ele, a acusação de Mary seria, no máximo, motivo de chacota e despertaria o riso das pessoas, mas o mesmo já não pode ser dito sobre os tempos atuais, quando em pleno século XXI, há uma onda crescente de conservadorismo moralizante e práticas fascistas.

No ano seguinte, 1963, *Calúnia* apareceu, em exibição única, no programa de teleteatro “TV de Vanguarda”, da Tv Tupi de São Paulo. O chamado teleteatro consistia na montagem de uma peça teatral que era transmitida ao vivo pela televisão, podendo ser feita no próprio teatro ou nos estúdios da emissora de TV. Esse tipo de transmissão buscava estabelecer uma relação entre os atores no palco e o público, ainda que atores e espectadores não estivessem presentes no mesmo espaço, despertando paulatinamente o interesse dos telespectadores em formação tanto por esse formato quanto por obras de cunho mais crítico, a partir da adaptação de textos de Eugene O’Neil, Franz Kafka, Maxim Górkki, entre outros. O teatro deixava de ser um produto das elites e dos intelectuais para chegar à classe média, às massas, e se tornar um bem cultural acessível a todos (FERNANDES E BRANDÃO, 2013).

J. Guinsburg, João Faria e Mariangela Lima (2006) comentam que, após o surgimento oficial da televisão, em 1950, os atores, até então acostumados a trabalhar somente no rádio, precisaram se adaptar e aprender a expressar suas emoções com o rosto, os gestos e a decorar textos para atuar na TV. As primeiras exposições tentaram realizar uma simples transferência entre os dois meios, mas deixavam transparecer o improvisado e a falta de experiência com a novidade (FERNANDES E BRANDÃO, 2013). Em 1951, surgiu o Grande Teatro Tupi, programa realizado pela Tv Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro, que exibiu peças de teatro consagradas adaptadas para a televisão, através de parcerias com companhias de teatro. Até 1965, ano de seu encerramento, o Grande Teatro Tupi apresentou importantes obras literárias e teatrais, tanto brasileiras quanto estrangeiras, e foi a porta de entrada para que muitos atores de teatro passassem a trabalhar também na televisão e o programa mediador que estreitou os laços entre os dois veículos (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006).

Também na Tv Tupi, de 1952 a 1967, foram ao ar diversas peças de teatro no programa “Tv de Vanguarda” que, como o próprio nome sugere, tinha uma proposta de apresentar um acervo cultural diversificado e trazer grandes nomes da literatura mundial para o público. Foi graças a esse programa que os profissionais envolvidos com a produção teatral na televisão foram desenvolvendo as técnicas e linguagem própria desse meio (ibid., 2006). A Tv de Vanguarda, conforme Fernandes e Brandão (2013), também tinha um projeto de abordar temáticas profundas e até controversas para os padrões da época, e foi nela que o teleteatro *Calúnia*, baseado na obra de Hellman, foi exibido, em 29 de dezembro de 1963, sob a direção de Benjamin Cattán. Diferente do que se vê na peça e em sua adaptação para o cinema, no final da trama, Karen e Martha – interpretadas pelas atrizes Geórgia Gomide e Vida Alves, respectivamente – descobrem o amor uma pela outra e há a cena de um beijo entre as duas.

A atriz Vida Alves relembra com carinho desta que foi uma de suas várias participações no teleteatro:

De todas as participações que tive em Grande Teatro, uma se destaca. Uma foi especial. Eu e a minha grande amiga Geórgia Gomide fomos escaladas para os papéis principais de uma peça chamada Calúnia (...) duas mulheres amigas, trabalhadoras, empreendedoras, de repente ficam tão isoladas, tão tristes que percebem, afinal, que só têm uma à outra. Uma delas se atreve a dizer isso. E há um olhar. E mais que um olhar: uma descoberta. E acontece um beijo. Um beijo pacato, de respeito, mas um beijo homossexual. E mais uma vez eu protagonizei um primeiro beijo na TV. Desta vez. Esse beijo homossexual, acontecido nesse trabalho na TV Tupi de São Paulo, em parceria com minha grande amiga Geórgia Gomide (NATALINO, 2013, p.157).

A atriz, que faleceu em 2017, sempre foi questionada sobre a cena e sua repercussão, mas diz que não sentiu nenhuma hostilidade das pessoas em relação a ela. Geórgia Gomide, por sua vez, relata em sua biografia certo constrangimento e até vergonha em fazer a cena, descrevendo seu papel de Karen como difícil (PACE, 2008). Vale lembrar que, em 1963, a televisão ainda era um artigo de luxo, acessível a poucas pessoas, e que *Calúnia* teve uma única exibição, portanto, teve alcance restrito.

Em 26 de novembro 1981, *Calúnia* volta aos palcos brasileiros, produzida por Tônia Carrero e dirigida pela atriz e cantora Bibi Ferreira, ficando em cartaz até abril de 1982, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro (FLORES, 2008). Carrero aponta o claro paralelo entre a trama de Hellman e o período ditatorial brasileiro, em que acusações falsas e perseguições ideológicas andavam juntas: “São problemas que só acontecem quando se dá oportunidade à coletividade de denunciar, de caluniar, por dinheiro ou por medo. No Brasil, muita gente caluniou por dinheiro ou para salvar a pele. Daí a oportunidade do tema hoje” (apud

GROPILLO, 1981, p. b7). Para Ferreira, o fascínio pela peça residia no fato de que ela mostrava o poder das classes dominantes, que legitimam o uso da calúnia como arma de opressão dos menos privilegiados e garantem sua manutenção. A recepção da trama de Hellman pela crítica brasileira já não é tão calorosa quanto fora em 1958, pois o texto agora é considerado datado e são feitos comentários negativos sobre as atuações do elenco e até mesmo sobre a tradução de Carrero que, de acordo com o crítico teatral Yan Michalski, “soa dura e mantém muitas vezes construções de frase que traem a sua origem inglesa” (MICHALSKI, 1981, p. 27). Esta observação serve para atestar o caráter transitório da tradução, especialmente aquela feita em textos de/para teatro, em que estão envolvidas diversas contingências que requerem que o texto seja constantemente reavaliado.

A última produção de *Calúnia* de que se tem notícia, ao menos no meio teatral profissional, aconteceu no ano de 2006, por um período de menos de um mês – de 1 a 19 de novembro –, no Teatro do SESI, no Rio de Janeiro (FLORES, 2008). Para esta montagem, também foi usada a tradução realizada por Tônia Carrero, e a adaptação e direção foram feitas por Eduardo Woitzik. Essa produção, de acordo com Flores (2008) incluiu diversas intervenções no texto, como a supressão da cena do entregador, no começo do terceiro ato, e do reaparecimento da Sra. Mortar após o suicídio de Martha, alterações no diálogo final entre Karen e a Sra. Tilford – esta dá a entender que, embora tenha descoberto o que aconteceu, não vai se retratar e nem oferece reparação – e a inclusão de uma cena, ao final, em que Karen está sozinha e as meninas cruzam o palco, rindo e se divertindo.

Ainda conforme Flores (ibid.), o trecho que as meninas recitam no primeiro ato, da peça *O Mercador de Veneza*, é trocado pelo famoso monólogo de Hamlet. Essa troca, possivelmente, foi feita para que o público tivesse acesso a uma peça mais conhecida. No entanto, a referência à cena do julgamento de *O Mercador de Veneza*, em que Shylock se recusa a mostrar misericórdia e, assim, acaba se tornando seu próprio algoz, cria uma previsão que é fundamental na trama, em que a busca pela justiça a qualquer custo tem consequências desastrosas. Essa troca, ainda, poderia criar no público uma expectativa de ver, na trama de TCH, algum tipo de intertextualidade com a história de Hamlet, no processo inevitável de resgate de memórias que acontece na experiência teatral (CARLSON, 2001).

Por mais que essa nova versão de *Calúnia* apresente uma perspectiva renovada e atual, especialmente ao mostrar uma Sra. Tilford falsamente virtuosa, que não se arrepende da injustiça que cometeu, os elogios da crítica ficam restritos à peça em si e ao talento de Hellman como dramaturga, pois a produção é bastante criticada pela precariedade da ambientação e pela atuação irregular do elenco. O crítico Macksen Luiz diz que, por se tratar de uma peça datada

e desgastada, era preciso que um cenário bem montado e o desempenho dos atores conferissem novo fôlego à trama, criando uma atmosfera realista de tempo e lugar, o que não aconteceu (LUIZ, 2006). Para Lionel Fischer, as nuances do texto se perdem na rapidez da enunciação e no ritmo demasiado rápido dos diálogos, em que todas as falas parecem se condensar e fica difícil distinguir as personagens criadas por Hellman, especialmente no primeiro ato, em que estão reunidas as alunas da Escola Wright-Dobie (FISCHER, 2006). Essas críticas foram consideradas tanto para a realização de minha tradução quanto para sua posterior leitura dramática, em outubro de 2020, especialmente porque, como o elenco da leitura era limitado, algumas atrizes fizeram a leitura de mais de um papel. Em linhas gerais, TCH parece ter agradado o público e a crítica brasileira, apesar das reservas quanto ao caráter “melodramático” e “desatualizado” da peça. A despeito de seus 72 anos de história à época da montagem de Wotzik, o diretor tocou num ponto crucial ao comentar sua escolha pelo texto de Hellman:

“Calúnia” me interessou bastante. É uma peça sobre a mentira. Fala de verdade indesejada, pressão, tortura psicológica. Todas as cenas, aliás, são micro-torturas. Faz pensar sobre quantas pessoas se mataram, morreram ou foram mortas inutilmente, vítimas de um determinado momento. Quantos se suicidaram porque descobriram uma sexualidade com a qual não conseguiram lidar? Depois esta questão passou a ser mais tolerada, mas acho que a humanidade sempre chega atrasada, como se não trabalhasse a favor dos seus instintos. Gasta-se muito mais dinheiro promovendo a guerra do que buscando a cura (WANJBERG, 2006).

As palavras de Wotzik oferecem um contraponto ao argumento de que o terceiro ato, especialmente o suicídio de Martha, é melodramático, lembrando que, em 2006 – e ainda nos dias de hoje, em 2020 –, as pessoas ainda sofriam com a própria sexualidade, fosse pela rejeição da sociedade, fosse pelo sentimento de auto-aversão, o que as leva, muitas vezes, a tomar atitudes extremas, o que demonstra que o texto de Hellman, infelizmente, não está tão desatualizado. Além disso, é curioso observar o uso que o diretor faz da palavra “cura”, fazendo referência à cura para o preconceito, mas antevendo um termo que seria usado poucos anos depois em projetos que buscariam legislar sobre a “cura gay” no Brasil. Isso posto, pode-se dizer que TCH, ou *Calúnia*, não envelheceu, ao menos não nas dimensões da trama que já deveriam há muito estar ultrapassadas.

Uma última adaptação de TCH que merece registro é o experimento cênico realizado pelo Grupo XIX de Teatro, que apresentou o espetáculo virtual *Infâmia*, baseado no texto de Hellman e no filme de mesmo nome, de 1961, exibido entre os dias 10 e 13 de julho de 2021.

Antes da exibição de *Infâmia*, no dia 7 de julho, a jornalista Patrícia Campos Mello foi convidada a encabeçar um debate de abertura com o Grupo XIX. O grupo viu na aproximação entre teatro e cinema uma forma de se reinventar, após as medidas de distanciamento social instituídas por causa da pandemia de COVID-19 entrarem em vigor no Brasil em março de 2020 e, mais de um ano depois, não poderem ser afrouxadas devido à negligência governamental na busca por vacinas. O grupo traz uma leitura de TCH em que se questionam os conceitos de verdade e mentira, muito em voga na era das *fake news*, além de tratar da ambiguidade da relação entre Karen e Martha e das consequências de um senso de moral hipócrita, que condena o amor entre duas mulheres mas não a forma como essas mulheres são hostilizadas em seu entorno.

2.6 Considerações Finais

Neste capítulo, buscou-se apresentar um panorama da história de TCH ao longo dos mais de 80 anos que já se passaram desde sua estreia. Como se pôde ver, não somente a história das professoras Jane Pirie e Marianne Woods chocou o tribunal escocês no século XIX, como também a trama de TCH, que ficcionaliza essa história na figura de Karen Wright e Martha Dobie, também alvoroçou a sociedade estadunidense, fazendo com que a peça fosse banida em algumas cidades. Em suas representações futuras, TCH foi interpretada à luz da caça às bruxas promovida pelo governo macarthista nos EUA, da perseguição de pessoas durante a época da ditadura militar brasileira e da ascensão do fascismo no século XXI. Os temas que perpassam a peça, como a busca desmedida por uma justiça arbitrária, a ameaça à emancipação feminina e o preconceito de ordem sexual e social, nunca deixam de nos assombrar, mostrando que, como já dizia Susan Glaspell, na epígrafe deste capítulo, nossas experiências, ao longo do tempo e em espaços distintos, nunca são idênticas, mas são sempre muito semelhantes.

Capítulo 3 – O tradutor viajante: a tradução teatral em prática

Não basta para a compreensão mútua usar as palavras, é preciso adequá-las para aquela determinada espécie de acontecimentos interiores, enfim é necessária uma experiência comum.

Além do Bem e do Mal – Friedrich Nietzsche

3.1 Considerações iniciais

Este projeto de tradução foi guiado por três premissas: 1) o tema central da peça *The Children's Hour* é ainda muito relevante nos dias atuais, pois o texto de Hellman mostra como uma mentira tem a capacidade de destruir a vida de pessoas inocentes e como o monopólio da verdade está nas mãos das classes privilegiadas; 2) a peça foi traduzida para um público brasileiro contemporâneo, da região sul do Brasil (mais especificamente, na cidade de Florianópolis-SC), portanto, algumas adaptações pontuais foram feitas ao longo do texto; 3) a tradução foi feita pensando em uma leitura dramática e uma futura encenação, assim, as questões discutidas nas próximas páginas foram levantadas tendo em mente um público no teatro.

A organização do capítulo levou em conta a tríade que informa esta tese, isto é, a concepção de tradução como uma atividade criativa, política e colaborativa. Na primeira parte, são discutidas questões ligadas à dimensão criativa da tradução, que envolve algumas tomadas de decisão a nível textual, como a escolha do título, a ambientação da peça, a atualização de referências, o uso de registro e a tradução de itens culturais. No enfoque político, discute-se como alguns temas abordados no Capítulo 2, como a busca desenfreada pela justiça, a emancipação feminina e o preconceito sexual foram tratados na tradução, pensando em trazê-los à tona de forma significativa para um público contemporâneo que vive, ainda que de forma diferente, essas questões. Por fim, na dimensão colaborativa, faz-se uma reflexão em retrospectiva do trabalho com as atrizes; são apresentadas as contribuições trazidas pela leitura dramática do texto, realizada com um grupo de oito estudantes de graduação de Artes Cênicas, e como esse trabalho colaborativo serviu para aperfeiçoar o texto. É importante ressaltar que essas três dimensões do trabalho se sobrepõem e interferem umas nas outras, mas a separação e organização das etapas neste capítulo serve de sugestão metodológica de como o tradutor pode atuar nessas diferentes frentes.

Antes de passar pela leitura dramática, o texto foi traduzido primeiramente de maneira filológica, mais ligado ao seu texto de partida; depois, passou pelo crivo de minha orientadora, tradutora de teatro e dramaturgista Alinne Fernandes; em seguida, foram feitas modificações no texto já pensando em uma possível encenação, que, como apontado anteriormente, não pôde ser colocada em prática por causa das medidas de distanciamento social impostas pela pandemia de Covid-19; finalmente, o texto passou pela leitura dramática para que fossem feitos outros ajustes que o tornassem mais exequível (BARBOSA *et al.*, 2016), editando construções cacofônicas que pudessem não ser plenamente entendidas por um público no teatro e incluindo sugestões das atrizes não só na dimensão da fala, mas também refletindo sobre a forma como elas se relacionaram com o texto. As etapas da tradução estão organizadas no quadro abaixo – a coluna à esquerda indica o ano e semestre em que cada etapa foi realizada, e a coluna à direita traz uma breve descrição do trabalho que foi realizado:

Quadro 1 - Etapas do processo de tradução

Primeira etapa (2019/02)	Tradução filológica Tradução do conteúdo do texto, sem observância de questões de prosódia
Segunda etapa (2020/01)	Tradução do registro Tradução após revisão da orientadora Maior atenção a questões de registro, linguagem menos formal, mais próxima da oralidade
Terceira etapa (2020/01)	Tradução exequível Leitura em voz alta do texto Atenção a questões de ritmo e prosódia, já pensando em uma encenação, eliminação de trechos cacofônicos, busca pela voz individual de cada personagem
Quarta etapa (2020/02)	Tradução performável Leitura junto às atrizes Aperfeiçoamento do texto com base no trabalho colaborativo e discussão com as atrizes, com vista a deixar o texto “pronto” para uma encenação. Outras modificações foram feitas posteriormente, ouvindo as gravações da leitura.

A divisão do processo em etapas não significa que cada uma delas tem fronteiras perfeitamente bem definidas; na tradução filológica, por exemplo, ainda que a preocupação fosse com o conteúdo do texto, e não sua adequação para o palco, já foram pensadas algumas soluções para a adaptação de itens culturais estrangeiros, de modo que eles fossem compreendidos por um público contemporâneo. Na tradução do registro, buscou-se aproximar a fala das personagens da linguagem oral, tornando-a menos formal e, como se verá adiante, usando variações como “a gente”, “pra” e “né”, por exemplo”, em vez de “nós”, “para” e “não é”. A terceira etapa, da leitura em voz alta, foi o momento de buscar o que a fala de cada personagem tinha de distintivo, isto é, como diferenciar, por exemplo, Karen e Martha, duas mulheres adultas, da mesma faixa etária e mesma classe social. Por fim, o texto foi colocado à prova na leitura com as atrizes, que imprimiram na leitura não apenas sua experiência com as artes cênicas, mas também como receptoras, discutindo como o texto teve impacto sobre elas e quais aspectos achavam que poderiam ser aprimorados.

Antes de passar à discussão, é preciso ressaltar que, como foi indicado no capítulo anterior, TCH teve duas versões, uma delas publicada em 1934, e a segunda, que sofreu algumas modificações e ficou conhecida como *acting edition*, publicada após sua reencenação em 1953. Minha tradução foi feita com base no texto de 1934, isto é, a primeira edição de TCH, publicada na coletânea *Six Plays by Lillian Hellman*, da Vintage Books. Essa escolha se justifica porque, na edição de 1953, Hellman parece ter feito modificações somente para que seu texto ficasse mais ao gosto da crítica – o que era desnecessário, considerando o sucesso que a primeira versão fez –, além de o texto ter alguns erros, como personagens que são listadas mas que não aparecem na trama, e não ser o objeto da maior parte da fortuna crítica sobre TCH, voltada à versão de 1934. Também na versão de 1953, se perde a intertextualidade com *O Mercador de Veneza*, que é substituído no texto por *Antônio e Cleópatra*, também de Shakespeare. Finalmente, a adição, na edição de 1953, de rubricas mais robustas e detalhadas, como sugere McAuley (1995), pode diminuir a vida útil do texto e limitar a criatividade do dramaturgista, atores e diretor.

3.2 Dimensão criativa da tradução

3.2.1 Escolha do título

Dos desafios impostos pela tradução do texto de Hellman, o primeiro se apresenta já em seu título, *The Children's Hour*, que foi baseado no poema homônimo do escritor estadunidense Henry Wadsworth Longfellow:

Between the dark and the daylight,
When the night is beginning to lower,
Comes a pause in the day's occupations,
That is known as the Children's Hour.

I hear in the chamber above me
The patter of little feet,
The sound of a door that is opened,
And voices soft and sweet.

From my study I see in the lamplight,
Descending the broad hall stair,
Grave Alice, and laughing Allegra,
And Edith with golden hair.

A whisper, and then a silence:
Yet I know by their merry eyes
They are plotting and planning together
To take me by surprise.

A sudden rush from the stairway,
A sudden raid from the hall!
By three doors left unguarded
They enter my castle wall!

They climb up into my turret
 O'er the arms and back of my chair;
 If I try to escape, they surround me;
 They seem to be everywhere.

They almost devour me with kisses,
 Their arms about me entwine,
 Till I think of the Bishop of Bingen
 In his Mouse-Tower on the Rhine!

Do you think, O blue-eyed banditti,
 Because you have scaled the wall,
 Such an old mustache as I am
 Is not a match for you all!

I have you fast in my fortress,
 And will not let you depart,
 But put you down into the dungeon
 In the round-tower of my heart.

And there will I keep you forever,
 Yes, forever and a day,
 Till the walls shall crumble to ruin,
 And moulder in dust away!

O poema descreve um momento, ao final do dia, quando um pai está trabalhando em seu escritório e ouve os passos e vozes furtivos de suas três filhas, prestes a irromper porta adentro e enchê-lo de afagos. A partir desse encontro, a atmosfera se transforma; o trabalho é substituído pela brincadeira, o escritório se torna uma fortaleza dentro de um reino mágico e o pai e suas filhas são personagens desse mundo de fantasia. O poema *The Children's Hour*, portanto, retrata a vida em família, o zelo do pai pelas filhas e a promessa da preservação da inocência dessas crianças.

Esse título, quando se pensa na trama da peça de Hellman, vem carregado de uma ironia perversa, uma vez que as crianças – especialmente Mary Tilford – nesta peça não são nada

inocentes, e a fantasia dá lugar a uma dura realidade, em que as pessoas, sejam elas adultas ou crianças, são capazes de cometer verdadeiras atrocidades pensando no seu próprio benefício. Como já foi comentado no capítulo anterior, o título foi motivo de desentendimento entre a autora e o diretor da encenação, em 1934, Herman Shumlin, que achava que *The Children's Hour* levaria o público a pensar que se tratava de uma peça infantil. Hellman, por sua vez, fez questão de preservá-lo. É possível associá-lo, igualmente, ao primeiro momento do ato 1, quando as alunas da escola estão reunidas durante a aula da Sra. Mortar, realizando diferentes atividades, um momento de descontração e uma cena carregada de comicidade.

A tarefa de traduzir o título *The Children's Hour* não foi simples, e várias possibilidades foram exploradas. A primeira delas foi buscar uma tradução para o poema de Longfellow em português, que, infelizmente, não existe. Depois disso, recorreu-se a uma tentativa de tradução literal: “A Hora das Crianças”. Esse título, de fato, não daria pistas sobre a trama da peça, obedecendo à mesma lógica de Hellman. Uma busca na internet e em um corpus de língua portuguesa³⁵ por essa combinação de palavras traz o nome de uma obra de mesmo nome de Walter Benjamin, um compilado de narrativas radiofônicas apresentadas pelo filósofo alemão voltadas para o público infanto-juvenil, e transmitidas em emissoras de rádio de Berlim e Frankfurt. Ainda que fosse uma escolha interessante, que dialogaria com um texto voltado a crianças, se criaria intertextualidade com outra obra estrangeira, talvez desconhecida do público que assistiria à peça, e a relação entre os dois textos poderia passar despercebida.

Uma alternativa foi pensar nos títulos já existentes das montagens brasileiras de TCH ou mesmo no dos filmes baseados na peça. Gustavo Dória e Tônia Carrero, em sua tradução de 1958, optaram por *Calúnia*, já os filmes *These Three* (1936) e *The Children's Hour* (1961), ambos baseados na peça de Hellman, ganharam, no Brasil, o título de *Infâmia*. As duas opções deixam de lado a conotação irônica do título original e dão ao espectador uma ideia do que esperar da trama. No caso de *Calúnia*, há também um problema conceitual, que será discutido em detalhe mais adiante; em resumo, a calúnia consiste em acusar alguém falsamente de cometer um crime (BRASIL, 1940), que não é o que acontece na peça, em que a Sra. Tilford, até onde o texto permite inferir, somente afirma que as duas professoras seriam amantes. Essa acusação, no contexto brasileiro, não configura calúnia, uma vez que a homossexualidade nunca foi considerada crime pela legislação brasileira.

Para a escolha do novo título, era imprescindível preservar o caráter desorientador proposto por Hellman e que, ainda assim, fosse condizente com a história que é contada ao

³⁵ A pesquisa no buscador do Google gerou 102.000 resultados e, no *Corpus* do Português (<https://www.corpusdoportugues.org/now/>) gerou 10 resultados. Data de acesso. 28 de abril de 2021.

longo dos três atos de TCH. Contudo, surgiu outro questionamento: será que a concepção de “criança” (*child*) de uma escritora norte-americana, vivendo na primeira metade do século XX, seria a mesma de um público brasileiro da segunda década do século XXI? E mais: será que faria sentido, hoje, pensar nas alunas da escola Wright-Dobie, meninas de 13, 14 anos, como crianças? Adelma Pimentel e Lucivaldo Araújo (2007) mostram que não. A criança, segundo eles, é um ser ainda estigmatizado como incompleto, incapaz, por não ter atingido a maioridade, não se tornou um sujeito absoluto. Por outro lado, Gilmar Staviski, Aguinaldo Surdi e Elenor Kunz (2013) mostram que a infância contemporânea está altamente fragilizada, uma vez que a criança já cresce rodeada das pressões dos adultos para se tornar um ser funcional e produtivo; o tempo que deveria ser dedicado a brincar, despreocupadamente, ou seja, a “ser criança”, acaba perdido, e a criança é cada vez mais precoce e adultizada.

Isso levou ao questionamento se descrever as alunas da escola Wright-Dobie como “crianças” seria o mais adequado, e a conclusão foi negativa. Para efeitos da legislação brasileira, pessoas com até 12 anos incompletos são consideradas crianças (BRASIL, 1990), portanto, as meninas da peça já são consideradas adolescentes, ao menos do ponto de vista jurídico. A palavra-chave, aqui, foi “meninas”, e o passo seguinte foi buscar na literatura brasileira obras que pudessem constituir relação intertextual com a nova peça, textos que versassem sobre a infância, sobre meninas, sobre garotas. E foi aí que houve a remissão a duas composições da nossa literatura: o romance *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, e o poema infantil homônimo de Cecília Meireles (1964). O clássico da literatura brasileira de Telles merece menção neste trabalho porque, assim como TCH, também toca em temas sensíveis, como violência, uso de drogas, aborto, masturbação feminina e homossexualidade, temas esses cuja rejeição é potencializada por estarem associados a mulheres, além do romance ter sido escrito em uma época de grande repressão, durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira. As três personagens centrais do livro, ainda que mais velhas, são “meninas” porque ainda estão por viver experiências que serão fundamentais no seu processo de se tornarem mulheres, tanto em seu amadurecimento físico e intelectual quanto no sentido de entender o papel que lhes é relegado numa sociedade patriarcal.

O poema de Cecília Meireles também fala de três meninas que eram vizinhas e costumavam se ver pela manhã na janela:

Arabela
abria a janela.

Carolina
erguia a cortina.

E Maria
olhava e sorria:
“Bom dia!”

Arabela
foi sempre a mais bela.

Carolina,
a mais sábia menina.

E Maria
apenas sorria:
“Bom dia!”

Pensaremos em cada menina
que vivia naquela janela;

uma que se chamava Arabela,
uma que se chamou Carolina.

Mas a profunda saudade
é Maria, Maria, Maria,

que dizia com voz de amizade:
“Bom dia!”

O poema, publicado no livro infantil *Ou Isto Ou Aquilo*, é composto de rimas singelas e tom espirituoso, numa atmosfera de recordação saudosa da infância. Cada uma das três meninas é louvada por uma qualidade diferente – Arabela por ser bela, Carolina por ser sábia e Maria pela sua simpatia, o que deixou nas outras “profunda saudade”. Aqui, não há como não se lembrar da outra Maria, a Mary de TCH, que, ironicamente, é bem diferente da menina singela do

poema. A Maria de Meireles é uma menina comum, retratada com simplicidade e inocência, enquanto a Mary de Hellman é maliciosa e manipuladora. Após essas considerações, finalmente foi escolhido um título para a peça de Hellman em português: “Meninas”.

3.2.2 Nomes e indicadores de tempo e espaço

Os itens pré-textuais em TCH, isto é, informações que aparecem antes do texto da peça em si, são apresentados de forma sucinta; Hellman indica apenas o nome de cada personagem e a ambientação de cada ato da peça. Como a intenção do trabalho não era domesticar o texto, não foram feitas modificações nos nomes das personagens, ainda que as atrizes, na leitura dramática, tenham atribuído a eles uma pronúncia abrigada – a articulação do nome de Martha, por exemplo, passaria de [‘mār-thə] para [‘mar-ta]. Um dos nomes que poderia causar alguma dificuldade em sua pronúncia seria o de Catherine (pronuncia-se [‘ka-th(ə)rən], em inglês), mas a personagem tem poucas falas e não é interpelada em nenhum momento na peça, isto é, seu nome não chega a ser pronunciado. A preocupação, aqui, foi com a exequibilidade dos nomes (BARBOSA *et al.*, 2016), mas eles puderam ser adaptados para uma pronúncia brasileira.

Quanto à ambientação da peça, esta também foi preservada, mantendo as indicações de locais utilizadas originalmente por Hellman. Portanto, a trama continua a se passar em Lancet, uma cidade rural do estado de Massachusetts, nos Estados Unidos. Nas indicações iniciais, são brevemente descritos os locais onde vão acontecer cada ato, assim como no texto-fonte. O primeiro se passa à tarde, na escola Wright-Dobie para meninas, no mês de abril, isto é, na primavera do hemisfério norte; o segundo ocorre no mesmo dia, mas à noite, e na casa da Sra. Tilford; o terceiro ato acontece meses depois, novamente na escola, dessa vez no mês de novembro, no inverno. Como a ambientação da peça foi preservada, também foi mantida a simbologia da troca de estações, em que a primavera representa uma época de prosperidade, ao passo que o inverno simboliza a ruína das personagens principais, um ciclo de rompimentos e desesperança. Não foi necessário, portanto, adaptar os meses indicados nas rubricas para adequá-los às trocas de estação do Brasil, ou seja, do hemisfério sul; no entanto, para que a mudança de atmosfera ficasse clara, ela foi indicada nas rubricas, assim, é importante incluir esse tipo de informação. A título de ilustração, uma dessas indicações diz o seguinte: “Primeiro Ato. Sala de estar da Escola Wright-Dobie. Final de tarde em abril, começo da primavera”.

Uma questão que surge ainda nas rubricas que descrevem as primeiras imagens da cena um é a idade das personagens. Lily Mortar, por exemplo, é descrita como uma mulher de 45 anos. Lembrando que existe uma diferença de 86 anos entre a data de estreia da peça e os dias atuais, é válido pensar que a diferença de idade existente entre as gerações, nessa segunda década do século XXI, é bem diferente da daqueles dias. Por exemplo: a diferença de idade entre Martha, de 27 anos, e sua tia Lily, é de apenas 18 anos. Nos últimos anos, no entanto, que a priorização, por parte das mulheres, de suas carreiras tem tido como resultado o adiamento progressivo da maternidade, tanto no Brasil (ALDRIGHI *et al.*, 2016) quanto na Europa e nos Estados Unidos (NEELS *et al.*, 2017), portanto, a diferença de idade entre mães e filhas, tias e sobrinhas e avós e netas se torna cada vez maior.

De maneira similar, Mary é descrita como uma menina de 14 anos e, como discutido anteriormente, já não é mais tida como criança no mundo contemporâneo. Seu conhecimento sobre homossexualidade feminina, encarado com choque pelo público à época da estreia de TCH, já não seria surpreendente em uma encenação contemporânea, uma vez que os adolescentes dessa segunda década do século XXI cresceram cercados da diversidade sexual, reforçada pelos meios midiáticos, com destaque, no Brasil, para o reconhecimento da união estável homoafetiva, em 2011, e para a garantia do direito do uso do nome social, em 2006. A questão central, portanto, não é mais, como era em 1934, o conhecimento de Mary sobre um tema tabu, e sim a forma como a sociedade, anos depois, ainda não aprendeu a lidar com as diferenças e está pronta a condenar os outros sem provas, movida pelo medo irracional e por um débil senso de moralidade.

A despeito dessas considerações, conferir novas idades às personagens para marcar a diferença geracional seria uma intervenção totalmente arbitrária no texto, e, em se tratando de um texto de/para teatro, é possível explorar essas nuances na encenação.

3.2.3 Registro

Como já preconizava Levý (2011) em suas reflexões precursoras sobre tradução teatral, um diálogo bem escrito tem indicações linguísticas e culturais que ajudam a criar personagens vívidas, motivando suas ações e estimulando reações nos atores. Portanto, atentar para a caracterização das personagens além das rubricas fornecidas pelo autor, prestando atenção às nuances do diálogo, é primordial quando se realiza a tradução de diálogos, para que não se incorra na homogeneização das diferentes personagens.

As escolhas de registro em minha tradução de TCH seguiram dois critérios gerais: idade e classe social. Há três grupos etários na trama, quais sejam, as meninas, com idades entre 12 e 14 anos, os adultos, Karen e Martha, com cerca de 27 anos, e Joe, com 35, e as senhoras mais velhas, Amelia Tilford, com cerca de 60 anos e Lily Mortar, com 45 anos. Esta se refere a si própria como uma senhora mais velha – quando está discutindo com Martha sobre sair da escola, ela diz à sobrinha – “Você está me expulsando? Uma senhora da minha idade!” (minha tradução). Como foi dito na seção anterior, se entende que, apesar de a diferença de idade ser pequena entre as personagens consideradas idosas e entre as adultas, trata-se de duas gerações diferentes, o que se reflete em seus modos de falar.

Como sugeriu Snell-Hornby (2006, 2007), o diálogo no teatro é o ponto de partida para expressar emoções, diálogo esse que será combinado com a voz, as expressões faciais, os gestos e os movimentos de cada ator ou atriz. Dessa mistura entre texto e corpo resulta o idioleto de cada personagem, ou o que Snell-Hornby (ibid.) chama de “máscara da linguagem”. A título de exemplo, pode-se considerar o falar das personagens Martha e Karen, ambas descritas como mulheres da mesma idade e, até onde texto nos permite inferir, da mesma classe social. No entanto, elas têm seu próprio arranjo linguístico: a natureza pacata de Karen se reflete em seu discurso muitas vezes modalizado – como em “*Couldn't we get rid of her soon, Martha? I hate to make it hard on you, but she really ought not to be here*” (HELLMAN, 1979, p.14) –, ao passo que o gênio irascível de Martha se evidencia em frases mais curtas e diretas – “*Don't get the idea well let you whisper this lie: you made it and you'll come out with it. Shriek it to your town of Lancet. We'll make you shriek it and we'll make you do it in a court room*” (ibid, p. 50).

Outro aspecto importante do registro é que se buscou uma linguagem sem marcas claras de regionalismo que situassem a trama em uma região específica do Brasil. Em nosso país, como mostra Célia Lopes (2008), o uso dos pronomes “tu” e “você” é usado de forma intercambiável, mas este tem predominância na maioria das regiões do país. Por mais que o público-alvo dessa tradução fossem habitantes da cidade de Florianópolis, no sul do país, em que predomina o uso do “tu”, preferi não usar essa variante por dois motivos. Em primeiro lugar, por não ser natural dessa cidade, achei que recorrer a uma caracterização “manezinha” de minhas personagens inevitavelmente me faria incorrer em estereótipos; em segundo lugar, não usei o “tu” gaúcho, minha variante linguística, porque, já tendo em mente a leitura dramática, provavelmente trabalharia com um grupo de atrizes, em sua maioria, catarinenses. Assim, a busca por uma variante não regionalizada tinha por objetivo acomodar os diferentes modos de falar das atrizes que participariam da leitura.

Começando pela fala das meninas, como se trata de adolescentes entre 12 e 14 anos, sua fala é marcada pela oralidade e pela simplicidade do vocabulário – à exceção de Mary, descrita sempre como uma menina mais sagaz e madura que as demais. Construções, como “nós”, “o que”, “para”, “então”, “não é”, usadas em uma primeira versão da tradução, mais filológica e desconectada de reflexões sobre a encenação, deram lugar a “a gente”, “quê que”, “pra”, “daí” e “né”, como mostra o exemplo a seguir:

Quadro 2 - Registro das meninas – Ato 1, Cena 1

(continua)

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
MARY: What were <i>you</i> doing?	MARY: E <u>o que</u> <i>vocês</i> aprontaram?	MARY: E <u>o quê que</u> <i>vocês</i> aprontaram?
PEGGY: I guess we shouldn't have done it, really. We came down to see what was happening to you, but the doors were closed, and we could hear Miss Dobie and Mortar having an awful row. Then Miss Dobie opens the door and there we were.	PEGGY: A gente não devia ter feito nada. A gente desceu <u>para</u> te ver, mas a porta <u>estava</u> fechada e <u>ouvimos</u> a professora Martha e a dona Lily brigando feio. <u>Aí</u> a professora Martha abriu a porta e nos pegou.	PEGGY: A gente não devia ter feito nada. A gente desceu <u>pra</u> te ver, mas a porta <u>tava</u> fechada e <u>deu pra ouvir</u> a professora Martha e a dona Lily brigando feio. <u>Daí</u> a professora Martha abriu a porta e nos pegou.
(...)	(...)	(...)
MARY: Ah, you're always sorry about everything. What were they saying?	MARY: Ah, você sempre se faz de boazinha. O que elas <u>estavam</u> conversando?	MARY: Ah, você sempre se faz de boazinha. O que elas <u>tavam</u> conversando?
PEGGY: What was who saying?	PEGGY: Elas quem?	PEGGY: Elas quem?
MARY: Dobie and Mortar, silly.	MARY: A Martha e a Lily, sua anta.	MARY: A Martha e a Lily, sua anta.
PEGGY (evasively): Just talking, I guess.	PEGGY (<i>evasiva</i>): <u>Não sei</u> , só <u>estavam</u> conversando.	PEGGY (<i>evasiva</i>): <u>Sei lá</u> , só <u>tavam</u> conversando.
EVELYN: Fighting, you mean.	EVELYN: Brigando, <u>isso sim</u> .	EVELYN: Brigando, <u>né</u> .
MARY: About what?	MARY: Brigando por quê?	MARY: Brigando por quê?
EVELYN: Well, they were talking about Mortar going away to England and –	EVELYN: Elas <u>estavam</u> falando sobre a dona Lily ir para a Inglaterra <u>e...</u>	EVELYN: Elas <u>tavam</u> falando sobre a dona Lily ir pra Inglaterra <u>e tal...</u>
PEGGY: You know, it really wasn't very nice to've listened, and I think it's worse to tell.	PEGGY: A gente não <u>deveria</u> nem ter ouvido a briga, muito menos sair <u>contando por aí</u> .	PEGGY: A gente não <u>devia</u> nem ter ouvido a briga, muito menos sair <u>contando</u> .

MARY: You do, do you? You just don't tell me and see what happens	MARY: Ah, é? Experimenta não contar <u>para</u> ver o que te acontece...	MARY: Ah, é? Experimenta não contar <u>pra</u> ver o que te acontece...
---	--	---

Aqui, é possível observar o tom informal e oral da interação entre as meninas. Na segunda fala de Peggy, a menina diz “abriu a porta e *nos* pegou”; aqui, a construção “a gente” não foi usada porque já havia sido empregada duas outras vezes na mesma fala, e havia o risco de o texto soar cacofônico. Outro aspecto que pode ser destacado do excerto acima é o modo como as meninas se referem às personagens mais velhas. Na primeira fala de Peggy, a menina se refere a Martha e Lily como “professora Martha e dona Lily”, tratamento não observado por Mary.

Essa escolha foi feita porque Mary se mostra, desde o começo, uma menina insolente e orgulhosa, que não tem medo de desafiar suas professoras por contar com a proteção de sua avó, patrona da escola, como fica evidente no excerto a seguir:

Quadro 3 - Registro de Mary Tilford – Ato 1, Cena 1

(continua)

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
MARY (<i>without looking up</i>): I'm not lying. I went out walking and I saw the flowers and they looked pretty and I didn't know it was so late.	MARY (<i>sem olhar para cima</i>): Eu não <u>estou</u> mentindo. Eu saí <u>para</u> dar uma volta e vi as flores e elas eram bonitas e eu não sabia que já <u>estava</u> tarde.	MARY (<i>sem olhar para cima</i>): Eu não <u>tô</u> mentindo. Eu saí <u>pra</u> dar uma volta, vi as flores, achei elas bonitas. Não sabia que já <u>tava</u> tarde.
KAREN (<i>impatiently</i>): Stop it, Mary! I'm not interested in hearing that foolish story again. I know you got the flowers out of the garbage can. What I do want to know is <i>why</i> you feel you have to lie out of it.	KAREN (<i>impaciente</i>): <u>Pare</u> com isso, Mary! Não quero ouvir essa história boba de novo. Eu sei que você pegou as flores do lixo. O que eu quero saber é <i>por que</i> você <u>acha que precisa mentir</u> .	KAREN (<i>impaciente</i>): <u>Para</u> com isso, Mary! Não quero ouvir essa história boba de novo. Eu sei que você pegou as flores do lixo. O que eu quero saber é <i>por que</i> você <u>fica mentindo</u> .
MARY (<i>beginning to whimper</i>): I did pick the flowers near Conway's. You never believe me. You believe everybody but me. It's always like that. Everything I say you fuss at me about. Everything I do is wrong.	MARY (<i>começando a choramingar</i>): Mas eu peguei, sim, as flores no milho. <u>Você nunca acredita em mim</u> . Você acredita em todo mundo, menos em mim. <u>É sempre assim</u> . Tudo que eu digo você implica. Tudo que eu faço é errado.	MARY (<i>começando a choramingar</i>): Mas eu peguei as flores no milho, sim. <u>Você sempre diz que eu tô mentindo</u> . Você acredita em todo mundo, menos em mim. <u>Toda vez é isso</u> . Tudo que eu digo você implica. Tudo que eu faço é errado.

A fala de Mary é direta, determinada, e ela trata Karen por “você”, se colocando no mesmo patamar de sua professora. Essa característica da fala da menina só muda no segundo ato, quando, confrontada pela avó e pelas professoras para esclarecer o boato que inventou, e para simular sua inocência, ela se refere a Martha e Karen como “professora Martha” e “professora Karen”. Ainda sobre esse excerto, é válido chamar a atenção para duas estruturas marcadas, isto é, estruturas que rompem a ordem comum sujeito-verbo-objeto (SVO) (THOMPSON, 2013): “O que eu quero é saber *por que*” e “Tudo que eu digo você implica”. Essas estruturas marcadas foram preservadas na tradução porque, em primeiro lugar, têm a função de conferir ênfase à fala, colocando no início da frase elementos que geralmente não ocupam essa posição, e também porque são mais comuns no discurso falado (ibid.).

A fala de uma das meninas que apresenta caracterização distinta é a de Evelyn Munn. Nas rubricas que precedem a sua primeira fala, Hellman (1979, p. 6) escreve “*she lisps*”, indicando que a menina sofre de uma condição popularmente conhecida como língua solta (ou ceceio), fenômeno em que se pronuncia os sons /s/ e /z/ com a língua entre os dentes. Hellman reproduz essa característica textualmente usando o dígrafo “th”, pronunciado na forma de uma fricativa alveolar surda – /θ/ – em palavras como *things, athlete, both* etc., como em “*I can't get the hem **th**traight. **Honeth**, I've been trying for three **weekth**, but I **juth** can't do it*”. Ainda que o fonema /θ/ não faça parte do alfabeto fonético da língua portuguesa, foram feitas tentativas de reproduzir esse mesmo efeito na tradução, mas sem resultados satisfatórios, portanto, somente as rubricas indicam que Evelyn fala com a língua solta. Uma opção seria usar a letra ‘f’ para reproduzir esse som, como na fala ilustrada anteriormente – “Eu não configo fafer direito. De ferdade, eftou tentando há três femanas, maf não configo” –, mas a escolha pareceu por demais caricata e optou-se por deixar esse traço indicado somente nas rubricas.

A fala dos adultos também é marcada pela oralidade, ainda que em menor medida que a das meninas. Karen é retratada como uma mulher paciente e conciliadora, já Martha é tensa e irascível, tem humor ácido e propensão a criar conflitos, enquanto Joe é bem-humorado, mas também passional: essas características são distintivas em seus modos de se expressar. A diferença entre Joe e Martha é que ele tem um humor espirituoso, feito só para causar graça, ao passo que Martha faz comentários maldosos, ainda que cômicos, destinados a manifestar sua insatisfação. No excerto a seguir, em que as duas professoras estão conversando sobre o casamento de Karen e Joe, agora iminente, é possível perceber a diferença de temperamentos:

Quadro 4 - Registro de Karen Wright e Martha Dobie – Ato 1, Cena 1

(continua)

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
KAREN: Did you get Joe himself on the phone?	KAREN: Foi com o Joe mesmo que você falou no telefone?	KAREN: Foi com o Joe mesmo que você falou no telefone?
MARTHA: He was already on his way. Isn't he always on his way over here?	MARTHA: Ele já <u>estava vindo</u> . Ele <u>está sempre vindo para cá</u> mesmo.	MARTHA: <u>Uhum</u> . Ele já <u>tava saindo</u> . Ele <u>tá sempre aqui</u> mesmo.
KAREN (<i>laughs</i>): Well, I'm going to marry him some day, you know.	KAREN (<i>ri</i>): Eu vou <u>me casar</u> com ele, <u>caso você não lembre</u> .	KAREN (<i>ri</i>): Eu vou <u>casar</u> com ele, <u>não esquece</u> .
(...)	(...)	(...)
MARTHA (after a pause): Why haven't you told me this before?	MARTHA (<i>após uma pausa</i>): Por que você não me <u>avisou</u> ?	MARTHA (<i>após uma pausa</i>): Por que você não me <u>falou nada</u> ?
KAREN: I'm not telling you anything we haven't talked about often.	KAREN: <u>Nós já conversamos</u> sobre isso várias vezes.	KAREN: <u>A gente já conversou</u> sobre isso várias vezes.
MARTHA: But you're talking about it as soon, now.	MARTHA: Mas agora você <u>está</u> dizendo que vai <u>se casar</u> logo.	MARTHA: Mas agora você <u>tá</u> dizendo que vai <u>casar</u> logo.
KAREN: I'm glad to be able to. I've been in love with Joe for a long time (MARTHA <i>crosses to window and stands looking out, her back to KAREN</i> . KAREN <i>finishes marking papers and rises</i>) It's a big day for the school. Rosalie's finally put an "I" in could.	KAREN: Sim, e <u>estou</u> muito feliz <u>por isso</u> . Eu amo o Joe. (MARTHA <i>vai até a janela e fica olhando para fora, de costas para KAREN</i> . KAREN <i>termina de corrigir os trabalhos e se levanta</i>) Hoje é um dia importante <u>para a</u> escola. A Rosalie finalmente entendeu a diferença entre “mas” e “mais”.	KAREN: Sim, e <u>tô</u> muito feliz. Eu amo o Joe. (MARTHA <i>vai até a janela e fica olhando para fora, de costas para KAREN</i> . KAREN <i>termina de corrigir os trabalhos e se levanta</i>) Hoje é um dia importante <u>pra</u> escola. A Rosalie finalmente entendeu a diferença entre “mas” e “mais”.
MARTHA (<i>in a dull bitter tone, not turning from window</i>): You really are going to leave, aren't you?	MARTHA (<i>sem se virar, com tom monótono e amargo</i>): Então você vai mesmo embora...	MARTHA (<i>sem se virar, com tom monótono e amargo</i>): Então você vai mesmo embora...
KAREN: I'm not going to leave, and you know it. Why do you say things like that? We agreed a long time ago that my marriage wasn't going to make any difference to the school.	KAREN: Eu não vou embora, você sabe. Por que insistir <u>nisso</u> ? <u>Nós já conversamos e concordamos</u> que meu casamento não vai afetar a escola.	KAREN: Eu não vou embora, você sabe <u>disso</u> . Por que insistir <u>no assunto</u> ? <u>A gente já conversou</u> , meu casamento não vai afetar a escola.

MARTHA: But it will, you know it will. It can't help it.	MARTHA: Mas vai sim, você sabe que vai. Não tem jeito.	MARTHA: Mas vai sim, você sabe que vai. Não tem jeito.
KAREN: That's nonsense. Joe doesn't want me to give up here.	KAREN: Que bobagem. O Joe não quer que eu saia daqui.	KAREN: Que bobagem. O Joe não quer que eu saia daqui.
MARTHA (turning from window): I don't understand you. It's been so damned hard building this thing up, slaving and going without things to make ends meet – think of having a winter coat without holes in the lining again – and now when we're getting on our feet, you're all ready to let it go to hell.	MARTHA (<i>se virando da janela</i>): Eu não entendo você. Foi tão difícil construir isso aqui, trabalhando feito escravas, economizando cada centavo <u>para</u> conseguir pagar as contas... já pensou ter que vestir um casaco todo surrado de novo?... e agora que as coisas estão indo bem vocês querem que vá tudo <u>para o</u> inferno!	MARTHA (<i>se virando da janela</i>): Eu não te entendo. Foi tão difícil construir isso aqui, trabalhando feito escravas, economizando cada centavo <u>pra</u> conseguir pagar as contas... já pensou ter que vestir um casaco todo surrado de novo?... e agora que as coisas tão indo bem vocês querem que vá tudo <u>pro</u> inferno!

Nessa interação, Martha deixa claro seu incômodo com a constante presença de Joe na escola, além de ficar surpresa por não ter sido consultada por Karen sobre seus planos de se casar. O que parece uma preocupação com o futuro da escola disfarça um sentimento mais profundo de ciúmes da relação de Joe com Karen, que deixará Martha sozinha uma vez que o casamento for realizado. Karen busca garantir a Martha que a relação das duas e a situação da escola não vão mudar após o casamento, mas Martha insiste no assunto e busca, através de indiretas, deixar clara sua insatisfação e acusar a amiga de abandoná-la, ao que Karen responde de forma apaziguadora, sem ceder ao gênio beligerante de Martha.

Joe, por sua vez, é apresentado como um homem de modos joviais e gentis, mas, como fica claro ao longo da trama, não tolera nenhum tipo de injustiça e não se deixa enganar por Mary. O trecho abaixo, do primeiro ato, acontece na escola, após Mary ser examinada por Joe depois de dizer que estava com dor no coração e simular um desmaio:

Quadro 5 - Registro de Joe Cardin – Cena 1, Ato 1

(continua)

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
CARDIN (<i>to MARY</i>): How's it feel to be back from the grave?	CARDIN (<i>para MARY</i>): Olha só quem ressuscitou.	CARDIN (<i>para MARY</i>): Olha só quem ressuscitou!
MARY: My heart hurts.	MARY: Eu ainda <u>estou</u> com dor.	MARY: Eu ainda <u>tô</u> com dor.
CARDIN (<i>to KAREN</i>): Science has failed. Try a hairbrush.	CARDIN (<i>rindo. Para KAREN</i>): É, parece que a	CARDIN (<i>rindo. Para KAREN</i>): É, parece que a

<p>(...)</p> <p>MARY (<i>starting to cry</i>): And it's all because I had a pain. If anybody else was sick they'd be put to bed and petted. You're always mean to me. I get blamed and punished for everything. (<i>To CARDIN</i>) I do, Cousin Joe. All the time for everything. (<i>MARY by now is crying violently and as KAREN half moves towards her, CARDIN, who has been frowning, picks MARY up and puts her on the couch.</i>)</p> <p>CARDIN: You've been unpleasant enough to Miss Wright. Lie here until you've stopped working yourself into a fit. (<i>Picks up his hat and bag, smiles at KAREN</i>) I've got to go now. She's not going to hurt herself crying. The next time she faints, I'd wait until she got tired lying on the floor.</p>	<p>Medicina falhou. Quem sabe uma palmatória ajude.</p> <p>(...)</p> <p>MARY (<i>começando a chorar</i>): E tudo isso só porque eu <u>estava</u> doente. Se fosse outra pessoa, ela <u>iria para a</u> cama e seria <u>bem tratada</u>. Vocês sempre me tratam mal. Me xingam e me botam de castigo por qualquer coisa. (<i>Para CARDIN</i>) É verdade, Joe, isso acontece o tempo todo. (<i>MARY, agora, chora intensamente e, conforme KAREN se aproxima dela, CARDIN, que estava franzindo a testa, pega MARY e a coloca no sofá</i>)</p> <p>CARDIN: Já chega de malcriação. Você vai ficar deitada aí até parar de fazer manha. (<i>Pega seu chapéu e sua maleta, sorri para KAREN</i>) Tenho que <u>ir</u> agora. Ela pode chorar <u>o quanto quiser</u>. Da próxima vez que ela desmaiar, <u>deixe</u> ela deitada no chão até cansar.</p>	<p>Medicina falhou. Quem sabe uma palmatória ajude.</p> <p>(...)</p> <p>MARY (<i>começando a chorar</i>): E tudo isso só porque eu <u>tô</u> doente. Se fosse outra pessoa, ela <u>ia pra</u> cama e <u>seria</u> cuidada. Vocês sempre me tratam mal. Me xingam e me botam de castigo por qualquer coisa. (<i>Para CARDIN</i>) É verdade, Joe, isso acontece o tempo todo. (<i>MARY, agora, chora intensamente e, conforme KAREN se aproxima dela, CARDIN, que estava franzindo a testa, pega MARY e a coloca no sofá</i>)</p> <p>CARDIN: Já chega de malcriação. Você vai ficar deitada aí até parar de fazer manha. (<i>Pega seu chapéu e sua maleta, sorri para KAREN</i>) Tenho que <u>ir embora</u> agora. Ela pode chorar <u>à vontade</u>. Da próxima vez que ela desmaiar, <u>deixa</u> ela deitada no chão até cansar.</p>
---	--	--

Joe não leva a sério o drama de Mary, por saber que não passa de insolência, mas, ao ver que a menina insiste em mentir e fazer pirraça, sua paciência se esgota e ele assume um tom mais ríspido com ela, mostrando que não vai tolerar sua falta de educação, uma vez que já conhece as artimanhas da menina e tem noção de com quem está lidando, coisa que Karen e Martha ainda não parecem saber – mas estão prestes a descobrir. Também se observa que nessa fala de Joe estão presentes marcas de oralidade, como “tava”, “a gente”, “deixa ela” (em vez de “deixe-a”) etc.

Quanto às personagens mais velhas, a Sra. Lily Mortar, tia de Martha, e a Sra. Tilford, avó de Mary, seus modos de falar carregam um tom mais formal, mas por razões diferentes. Lily Mortar costumava trabalhar no teatro – fato que faz questão de mencionar sempre que tem a oportunidade –, o que confere ao seu modo de falar certa afetação e um trejeito de quem está sempre atuando, além de uma propensão ao drama. Já Amelia Tilford é uma senhora de idade pertencente a uma família de elite, que deve mostrar sinais de requinte e boa educação em suas

maneiras e seu modo de falar. Isso não quer dizer, no entanto, que não haja marcas de oralidade em suas falas, o que incorreria, inevitavelmente, em um falar artificial, mas elas são mais sutis:

Quadro 6 - Registro de Lily Mortar – Ato 1, Cena 1

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
KAREN: Where'd you get those flowers, Mary?	KAREN: Onde você <u>conseguiu</u> essas flores, Mary?	KAREN: Onde você <u>achou</u> essas flores, Mary?
MRS. MORTAR: She picked them for me. (<i>Hurriedly</i>) It made her a little late to class, but she heard me say I loved flowers, and she went to get them for me. (<i>With a sigh</i>) The first wild flowers of the season.	SRA. MORTAR: Ela colheu <u>para</u> mim. (<i>Afoita</i>) Acabou se atrasando um pouco <u>para a</u> aula, mas ela <u>ouviu eu dizer</u> que adorava flores, aí saiu <u>para pegá-las para mim</u> . (<i>Com um suspiro</i>) As primeiras flores silvestres da estação.	SRA. MORTAR: Ela colheu <u>pra</u> mim. (<i>Afoita</i>) Acabou se atrasando um pouco <u>pra</u> aula, mas ela <u>me ouviu dizer</u> que eu adorava flores, aí saiu <u>pra me trazer umas</u> . (<i>Com um suspiro</i>) As primeiras flores silvestres da estação.
(...)	(...)	(...)
KAREN: It wasn't necessary to go so far. There was a bunch exactly like this in the garbage can this morning.	KAREN: Tinham umas <u>exatamente iguais</u> a essas na lata de lixo hoje de manhã.	KAREN: Tinham umas <u>iguazinhas</u> a essas na lata de lixo hoje de manhã.
MRS. MORTAR (<i>after a second</i>): Oh, I can't believe it! What a nasty thing to do! (<i>To MARY</i>) And I suppose you have just as fine an excuse for being an hour late to breakfast this morning, and last week – (<i>To KAREN</i>) I haven't wanted to tell you these things before, but –	SRA. MORTAR (<i>após um segundo</i>): Ah, eu não acredito! Que coisa feia! (<i>Para MARY</i>) E imagino que você tenha uma desculpa tão boa quanto essa <u>para</u> ter chegado uma hora atrasada <u>para o</u> café da manhã hoje, e semana passada... (<i>Para KAREN</i>) Eu não queria <u>ter lhe contado</u> isso, mas...	SRA. MORTAR (<i>após um segundo</i>): Ah, eu não acredito! Que coisa feia! (<i>Para MARY</i>) E imagino que você tenha uma desculpa tão boa quanto essa <u>pra</u> ter chegado uma hora atrasada <u>pro</u> café da manhã hoje, e semana passada... (<i>Para KAREN</i>) Eu não queria <u>te contar</u> isso, mas...

Observa-se o uso de construções como “pra”, já solidificada na língua portuguesa, “aí”, que dá continuidade ao seu relato, além do pronome oblíquo “te” em vez de “lhe”. Buscou-se atingir um equilíbrio entre a caracterização de Lily Mortar como uma mulher amaneirada, mas sem transformá-la em uma caricatura:

Quadro 7 - Registro de Lily Mortar e Martha Dobie – Ato 1, Cena 1

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
<p>MRS. MORTAR: I was asked to leave the room (MARTHA <i>pays no attention</i>). It seems that I'm not wanted in the room during the examination. (...) Isn't it natural that the child should have me with her? Isn't it natural that an older woman should be present? (No answer) Very well, if you are so thick-skinned that you don't resent these things –</p>	<p>SRA. MORTAR: Disseram <u>para eu</u> sair do quarto. (MARTHA <i>ignora</i>) Pelo visto, não me querem lá enquanto a Mary é examinada. (...) Você não acha que o natural seria eu ficar lá com a menina? Você não acha que eu, que sou a senhora mais velha aqui, <u>deveria estar</u> junto? (<i>Sem resposta</i>) Bom, se você é tão insensível que não se importa com essas coisas...</p>	<p>SRA. MORTAR: Disseram <u>pra eu</u> sair do quarto. (MARTHA <i>ignora</i>) Pelo visto, não me querem lá enquanto a Mary é examinada. (...) Você não acha que o natural seria eu ficar lá com a menina? Você não acha que eu, a senhora mais velha aqui, <u>devia ficar</u> junto? (<i>Sem resposta</i>) Bom, se você é tão insensível que não se importa com essas coisas...</p>
<p>MARTHA: What are you talking about? Why, in the name of Heaven, should <i>you</i> be with her?</p>	<p>MARTHA: Do que você <u>está</u> falando? Por que logo <i>você</i> <u>deveria</u> ficar com ela?</p>	<p>MARTHA: Do que você <u>tá</u> falando? Por que logo <i>você</i> <u>devia</u> ficar com ela?</p>
<p>MRS, MORTAR: It – it's customary for an older woman to be present during an examination.</p>	<p>SRA. MORTAR: Uma senhora mais velha <u>deve estar sempre presente</u> quando uma menina é examinada.</p>	<p>SRA. MORTAR: Uma senhora mais velha <u>tem que ficar sempre junto</u> quando uma menina é examinada.</p>
<p>MARTHA (<i>laughs</i>): Tell that to Joe. Maybe he'll give you a job as duenna for his office.</p>	<p>MARTHA (<i>ri</i>): <u>Diga</u> isso para o Joe. Quem sabe ele não te chama <u>para</u> trabalhar com ele.</p>	<p>MARTHA (<i>ri</i>): <u>Diz</u> isso pro Joe. Quem sabe ele não te chama <u>pra</u> trabalhar com ele.</p>
<p>MRS. MORTAR (<i>reminiscently</i>): It was I who saved Delia Lampert's life the time she had that heart attack in Buffalo. We almost lost her that time. Poor Delia! We went over to London together. She married Robert Laffonne. Not seven months later he left her and ran away with Eve Cloun, who was playing the Infant Phenomenon in Birmingham –</p>	<p>SRA. MORTAR (<i>relembrando</i>): Fique sabendo que fui eu quem salvou a vida da Delia Lampert quando ela teve um ataque cardíaco. Coitada! Nós fomos juntas <u>para</u> Londres. Ela <u>se casou</u> com o Robert Laffonne. Depois de sete meses e <u>ele a deixou</u> e fugiu com a Eve Cloun, que <u>estava</u> fazendo o papel de uma criança no teatro em Birmingham...</p>	<p>SRA. MORTAR (<i>relembrando</i>): Fique sabendo que fui eu quem salvou a vida da Delia Lampert quando ela teve um ataque cardíaco. Coitada! Nós fomos juntas <u>pra</u> Londres. Ela <u>casou</u> com o Robert Laffonne. Depois de sete meses, <u>ele deixou dela</u> e fugiu com a Eve Cloun, que <u>tava</u> fazendo o papel de uma criança no teatro em Birmingham...</p>
<p>MARTHA: Console yourself. If you've seen one heart attack, you've seen them all.</p>	<p>MARTHA: Você já pode se dar por satisfeita. Quem viu um ataque cardíaco, viu todos...</p>	<p>MARTHA: Então já pode se dar por satisfeita. Quem viu um ataque cardíaco, viu todos...</p>

Nesse trecho, fica nítida a diferença geracional entre Martha e sua tia, porquanto esta fica escandalizada porque Mary será examinada por um médico sozinha, coisa que seria inaceitável para uma menina na sua geração. Ao contrário das personagens mais jovens, ela usa a variante

“nós”, em vez de “a gente”, o que confere maior formalidade ao modo como ela fala, intercalada com construções menos formais, como “ele deixou dela” e “ela casou” (em vez de “se casou”).

Amelia Tilford é a avó de Mary, uma mulher idosa, de família abastada, e cuja classe social deve ficar “visível” em seu modo de falar, mas também tem um jeito dócil no trato com as pessoas. Sua fala é semelhante à da Sra. Mortar, que também é uma pessoa de mais idade, contudo, sua fala não é demasiado rebuscada nem pomposa:

Quadro 8 - Registro de Amelia Tilford – Ato 2, Cena 1

Texto-Fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
MARY (<i>nervously</i>): I ran away, Grandma. They didn't know –	MARY (<i>nervosa</i>): Eu fugi, vó. Elas não sabem...	MARY (<i>nervosa</i>): Eu fugi, vó. Elas não sabem...
MRS. TILFORD: That was a very bad thing to do, and they'll be worried. Agatha, phone Miss Wright and tell her Mary is here. John will drive her back before dinner.	SRA. TILFORD: Isso não se faz! Elas vão ficar preocupadas. Agatha, <u>telefone para a Karen e avise</u> que a Mary está aqui. O <u>John vai levá-la</u> de volta antes do jantar.	SRA. TILFORD: Isso não se faz! Elas vão ficar preocupadas. Agatha, <u>telefona pra Karen e avisa</u> que a Mary está aqui. O <u>motorista leva ela</u> de volta antes do jantar.
MARY (<i>as AGATHA starts towards telephone</i>): No, Grandma, don't do that. Please don't do that. Let me stay.	MARY (<i>conforme AGATHA vai em direção ao telefone</i>): Não faz isso, vó. Por favor, me deixa ficar.	MARY (<i>conforme AGATHA vai em direção ao telefone</i>): Não faz isso, vó. Por favor, me deixa ficar.
MRS. TILFORD: But, darling, you can't leave school any time you please.	SRA. TILFORD: Mas, minha querida, você não pode sair da escola quando bem entender.	SRA. TILFORD: Mas, minha querida, você não pode sair da escola quando bem entender.
MARY: Oh, please Grandma, don't send me back right away. You don't know how they'll punish me.	MARY: Por favor, vó, não me manda de volta. Elas vão me botar de castigo.	MARY: Por favor, vó, não me manda de volta. Elas vão me botar de castigo.
MRS. TILFORD: I don't think they'll be that angry. Come, you're acting like a foolish little girl.	SRA. TILFORD: Acho que elas não vão se importar. Você está agindo feito uma criancinha.	SRA. TILFORD: Acho que elas não vão se importar. Você está agindo feito uma criancinha.

Como se pode notar, a Sra. Tilford também intercala o registro formal com o uso de fragmentos como “pra”, “leva ela” e verbos imperativos no modo indicativo – “telefona pra Karen”, “avisa que”, dando tons de informalidade a sua fala, tanto quando se dirige a Agatha quanto quando fala com Mary. É claro que a comunicação é geralmente irregular e um registro jamais será inteiramente formal, mas o que se buscou demonstrar aqui foi como as diferentes personagens foram caracterizadas conforme sua faixa etária e status dentro da sociedade retratada em TCH.

Por fim, é preciso citar a personagem cujo registro destoa mais nitidamente dos demais: Agatha. A empregada da Sra. Tilford é descrita por Hellman como uma mulher ríspida, oriunda de uma classe social claramente inferior, que inclusive faz uma breve e discreta alusão à crise econômica pela qual os EUA passavam na época, quando diz que a Sra. Tilford gastou dinheiro fazendo uma ligação para outro estado, quando outras pessoas estavam passando fome. Para retratar sua fala e deixar marcada essa diferença de classe social, foi escolhida a variante “tu”, em frases como “Não pensa que me engana, mocinha. Tu pode até fazer os outro de bobo, mas alguma coisa tu andou aprontando. Espera aí que eu vou chamar tua avó. E se tu tá doente, não vai querer janta”. O uso dessa variante também foi escolhido para mostrar a intrepidez de Agatha diante de Mary; Agatha sabe que Mary não tem nada de inocente e não se deixa rebaixar pelo status da menina. Quando se refere à Sra. Tilford ou quando, no terceiro ato, conversa com Karen, ela mostra deferência ao usar “a senhora”, mas segue usando a variante tu e a linguagem informal quando fala com Mary.

Sobre a deferência, uma última questão que deve ser pontuada é a forma como as personagens adultas se dirigem às mulheres mais velhas. No texto de Hellman, Amelia e Lily são tratadas pelas outras personagens, respectivamente, por Sra. Tilford e Sra. Mortar, enquanto Karen e Martha são tratadas, por suas alunas, como Miss Wright e Miss Dobie. Como essas formas de tratamento não são utilizadas no português brasileiro, optou-se por se referir às senhoras mais velhas como dona Amelia e dona Lily, ao passo que as alunas se referem a Karen e Martha como professora Karen e professora Martha. Além disso, as mulheres adultas se referem a Amelia Tilford também como dona Amelia, no primeiro ato. No entanto, o primeiro diálogo entre essas três personagens se dá na casa da Sra. Tilford, quando as duas professoras vão confrontar a avó de Mary sobre a mentira que ela espalhou para as mães das outras alunas. Portanto, como se trata de um momento de tensão, o acatamento é deixado de lado e Martha e Karen se dirigem a Amelia tratando-a por “você”. Na leitura das atrizes, como se verá adiante, esses aspectos ligados ao registro de cada personagem foram aprofundados no trabalho de voz, em que ritmo e entonação entraram em jogo para destacar não apenas a caracterização das personagens, mas também suas emoções.

3.2.4 Ambientação histórica

Das oito peças originais de Lillian Hellman, a maioria tem como pano de fundo os acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX nos EUA e na Europa, mais

especificamente, a Grande Depressão, crise financeira que assolou o país natal da autora durante uma década, e a Segunda Guerra Mundial. Na sua obra predominam temas como as diversas manifestações da maldade, as relações familiares complexas e frágeis, abaladas pelas más condições financeiras e pela busca por ascensão a todo custo, o conflito entre classes sociais e o papel do indivíduo na luta contra o totalitarismo. *The Children's Hour*, no entanto, ainda que possa ser abordada de uma perspectiva histórica (ver Capítulo 2), é, das peças de Hellman, a que tem relação menos estreita com seu momento histórico, que só é mencionado uma vez e de forma indireta, o que facilitou a transposição da trama para o Brasil da segunda década do século XXI.

Conforme foi discutido no Capítulo 1, algum grau de adaptação na tradução teatral sempre vai ocorrer, seja em maior grau, aplainando as diferenças culturais e apresentando um produto homogêneo e familiar para o público (PAVIS, 2008), seja em menor grau, fazendo adaptação de referentes que não encontram correspondência na cultura de chegada (BARBOSA, 2020) ou atualizando referências ultrapassadas. Na tradução de TCH, foram feitas algumas adaptações pontuais para adequá-la à nova época e ao novo meio para a qual ela foi deslocada, por exemplo: *telegrams* se tornam “mensagens”, o *taxi* vira “Uber”, a referência a *streetcar* é convertida em “parada do ônibus”, assim como a *railroad station* se torna “aeroporto”; quando Martha diz à tia para *pick a boat*, na tradução, ela diz para a tia “escolher uma data” para ela comprar a passagem que, fica implícito, é uma passagem de avião. Quando, no final do terceiro ato, a Sra. Tilford pergunta a Karen “*Will you write to me sometime?*”, em PT-Br, ela quer saber se Karen vai “telefonar” para ela de vez em quando. Essas pequenas adaptações servem para situar o público historicamente, uma vez que, como indicado no parágrafo anterior, TCH não faz menção direta a nenhuma época específica. No entanto, o texto ofereceu um gatilho muito adequado para que, em sua tradução, ele fosse ambientado em uma época muito específica, como pode ser observado no Quadro 9, abaixo:

Quadro 9 - Diálogo entre Mary Tilford e Rosalie Wells – Ato 2, Cena 2

(continua)

Texto-fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
ROSALIE: Isn't it funny about school?	ROSALIE: Que estranho o que aconteceu na escola, não é?	ROSALIE: Que estranho o que aconteceu na escola, né?
MARY: What's funny about it?	MARY: Estranho por quê?	MARY: Estranho por quê?
ROSALIE: Don't act like you came home every night.	ROSALIE: Até parece que é normal vir para casa toda noite.	ROSALIE: Até parece que é normal vir pra casa toda noite.

<p>(...)</p> <p>MARY: I know Grandma phoned your mother in New York to come and get you right away. You're just going to spend the night here. I wish Evelyn could come instead of you.</p> <p>ROSALIE: But what's happened? Peggy and Helen and Evelyn and Lois went home tonight, too. Do you think somebody's got <u>scarlet fever</u> or something?</p>	<p>(...)</p> <p>MARY: A minha vó ligou para a sua mãe e disse para ela vir te buscar. Você só vai ficar essa noite aqui. Eu queria que a Evelyn viesse, não você.</p> <p>ROSALIE: Mas o que aconteceu? A Peggy, a Helen, a Evelyn e a Lois foram para casa também. Será que alguém pegou <u>sarampo</u> ou <u>coisa do tipo</u>?</p>	<p>(...)</p> <p>MARY: A minha vó ligou pra sua mãe e disse pra ela te buscar. Você só vai ficar essa noite aqui. Eu queria que a Evelyn viesse, não você.</p> <p>ROSALIE: Mas o que aconteceu? A Peggy, a Helen, a Evelyn e a Lois foram pra casa também. Será que alguém pegou <u>coronavírus</u>?</p>
---	--	---

Nessa cena, Rosalie vai dormir na casa de Mary, após ser retirada da escola sem maiores explicações, e se pergunta se a escola fora esvaziada porque alguma das meninas pegou escarlatina (*scarlet fever*), uma doença bacteriana infecciosa, mais comum em crianças e adolescentes, com idades entre 5 a 15 anos, mas cuja ocorrência, hoje em dia, é rara (WAKSMAN *et al.*, 2012). Essa seria uma justificativa plausível para retirar as meninas da escola e evitar a contaminação em massa se a hipótese de Rosalie estivesse correta. Na primeira tradução, a alternativa foi traduzir *scarlet fever* por “sarampo”, doença também infecciosa que voltou a circular pelo estado de Santa Catarina, especialmente a cidade de Florianópolis, no ano de 2019, época em que a tradução começou a ser realizada. Para as versões posteriores, no entanto, não houve maiores dúvidas quanto ao que fazer com o termo, uma vez que a pandemia de COVID-19 se espalhou pelo mundo e pelo país a uma velocidade alarmante. A escola, nessa contextualização, seria justamente o local onde as meninas estariam isoladas do mundo externo e protegidas do vírus. Além disso, elas também não fariam parte dos chamados grupos de risco e, por serem meninas de classe média, não estariam expostas a situações perigosas, como usar o transporte público.

As falas das meninas foram as que mais exigiram adaptações pontuais para que as referências ficassem atualizadas e condizentes com os interesses de adolescentes do século XXI. A discussão entre Mary e Karen, quando esta coloca a menina de castigo depois de ela chegar atrasada para a aula e ainda mentir sobre sua motivação, traz alguns exemplos:

Quadro 10 - Diálogo entre Karen Wright e Mary Tilford – Ato 1, Cena 1

Texto-fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
<p>KAREN (<i>looks at MARY, sighs, moves back toward desk and stands there for a moment</i>): Well, there doesn't seem to be any other way with you; you'll have to be punished. Take your recreation periods alone for the next two weeks. No <u>horseback-riding</u> and no <u>hockey</u>. Don't leave the school grounds for any reason whatsoever. Is that clear?</p>	<p>KAREN (<i>olha para MARY, suspira, se afasta em direção à mesa e fica parada lá por um instante</i>): Bom, parece que não tem outro jeito, você vai ficar de castigo. Você vai passar o recreio sozinha nas próximas duas semanas. Nada de <u>andar a cavalo</u> nem <u>participar de nenhum jogo</u>. Não saia da escola de jeito nenhum. Entendido?</p>	<p>KAREN (<i>olha para MARY, suspira, se afasta em direção à mesa e fica parada lá por um instante</i>): Bom, não vai ter jeito, você vai ficar de castigo. Vai passar o recreio sozinha nas próximas duas semanas. Nada de <u>andar a cavalo</u> nem <u>jogar vôlei</u>. Não pode sair da escola pra nada. Entendido?</p>
<p>MARY (<i>carefully</i>): Saturday too?</p>	<p>MARY (com cautela): Sábado, também?</p>	<p>MARY (<i>com cautela</i>): Sábado, também?</p>
<p>KAREN: Yes.</p>	<p>KAREN: Sim.</p>	<p>KAREN: Sim.</p>
<p>MARY: But you said I could go to the <u>boat-races</u>.</p>	<p>MARY: Mas você disse que eu podia <u>ver as regatas</u>.</p>	<p>MARY: Mas sábado a gente tem o <u>passeio pro planetário</u>.</p>
<p>KAREN: I'm sorry, but you can't go.</p>	<p>KAREN: Sinto muito, você não pode ir.</p>	<p>KAREN: Sinto muito, você não pode ir.</p>

Nesse excerto, três referências precisaram ser trabalhadas na tradução, quais sejam *horse-back riding*, *hockey* e *boat-races*. Como se trata de uma escola em regime de internato, frequentada por meninas de famílias de classe média, que conta com o patronato da avó de Mary, uma senhora muito rica, e que se localiza em uma fazenda, pode-se partir do princípio de que a escola tem uma estrutura que comporta atividades como andar a cavalo, jogar hóquei e assistir a corridas de barco. No entanto, algumas dessas atividades parecem estar muito distantes da realidade e dos interesses de adolescentes brasileiras de classe média. A alusão a “andar a cavalo” foi preservada por essa ser uma atividade passível de ser realizada em uma escola interna que fica localizada no interior, em que, presume-se, o acesso a outras formas de entretenimento é restrito. Quanto ao *hockey*, este foi substituído por “jogar vôlei”, um esporte mais popular e tradicional no Brasil. Também as *boat-races*, corridas de barco (ou regatas) não são populares no país – tanto no sentido de não serem conhecidas quanto de não serem acessíveis – e também não parecem ser uma atividade que interessaria a meninas adolescentes, portanto, a referência foi substituída por “ida ao planetário”, um evento educativo e possivelmente mais estimulante para essa faixa etária.

No final do primeiro ato, Evelyn, Peggy e Mary estão conversando, aborrecidas por terem que trocar de quarto e ficarem separadas. Peggy fica alarmada quando se dá conta de que, no meio da troca, é possível que a nova colega de quarto de Mary, Rosalie, encontre uma cópia do livro *Mademoiselle de Maupin*, que Mary vinha lendo escondida. O livro conta a história de uma jovem que inspira paixões tanto enquanto mulher, Rosette, quanto ao se travestir de homem e se transformar no belo Théodore. Publicado na França em 1835 e sem tradução para o português, a alusão a esse romance poderia passar despercebida ou causar confusão no público brasileiro contemporâneo, portanto, foi substituída pelo livro *Amora*, da escritora brasileira Natalia Borges Polezzo, que traz uma coletânea de contos cuja temática principal é o amor entre mulheres, o que serviria de inspiração para as mentiras de Mary.

Outras referências associadas às meninas também foram atualizadas. O excerto a seguir mostra a interação entre Mary e Rosalie, que se dá no começo da segunda cena do Ato 2. Após alguns momentos de conversa, Mary sinaliza para Rosalie que sabe por que as meninas foram tiradas da escola e diz que a colega está envolvida na história. Indignada, Rosalie ameaça contar para a Sra. Tilford que não tem nada a ver com a situação, mas a menina responde que também vai contar para a avó que Rosalie roubou a pulseira da colega Helen Burton:

Quadro 11 - Diálogo entre Mary Tilford e Rosalie Wells – Ato 2, Cena 2

(continua)

Texto-fonte	Primeiro Rascunho	Versão Final
MARY (<i>softly</i>): Whooooo. (ROSALIE <i>jumps</i>) Whooooo. (ROSALIE, <i>frightened, starts hurriedly for the door</i> . MARY <i>sits up, laughs</i>) You're a goose.	MARY (<i>suavemente</i>): Buuuuuu. (ROSALIE dá um pulo) Buuuuuu. (ROSALIE, <i>assustada, corre em direção à porta</i> . MARY <i>se senta e ri</i>) Sua otária.	MARY (<i>suavemente</i>): Rwaaaaarrrr! (ROSALIE <i>dá um pulo</i>) Rwaaaaarrrr! (ROSALIE, <i>assustada, corre em direção à porta</i> . MARY <i>se senta e ri</i>) Otária.
ROSALIE (<i>belligerently</i>): Oh, so it's you. Well, who likes to hear funny noises at night? You could have been a <u>werewolf</u> .	ROSALIE (<i>beligerante</i>): Ah, é só você. Eu não fiquei com medo, é que ninguém gosta de ouvir barulhos estranhos à noite. Podia ser um <u>lobisomem</u> .	ROSALIE (<i>afrontosa</i>): Ah, é só você. Eu não fiquei com medo, é que ninguém gosta de ouvir barulhos estranhos de noite. Podia ser um <u>zumbi</u> .
MARY: A <u>werewolf</u> wouldn't want you.	MARY: Nem um <u>lobisomem</u> ia te aturar.	MARY: Nem um <u>zumbi</u> ia te aturar.
(...)	(...)	(...)
ROSALIE: I didn't steal anything. I borrowed the bracelet and I was going to put it back as soon as I'd worn it to	ROSALIE: Eu não roubei nada. Só peguei a pulseira emprestada, mas ia devolver assim que usasse para ir ao	ROSALIE: Eu não roubei nada. Só peguei a pulseira emprestada, mas ia devolver assim que usasse pra ir no

the movies. I never meant to keep it.	cinema. Eu não ia ficar com ela para mim.	cinema. Eu não ia ficar com ela pra mim.
MARY: Nobody'll believe that, least of all the police. You're just a common, ordinary thief. Stop that bawling. You'll have the whole house down here in a minute.	MARY: Ninguém vai acreditar em você, muito menos a polícia. Você não passa de uma ladrazinha ordinária. Para de chorar, antes que a casa inteira apareça aqui.	MARY: Ninguém vai acreditar em você, muito menos a polícia. Você não passa de uma ladrazinha ordinária. Para de chorar, antes que a casa inteira apareça aqui.
ROSALIE: You won't tell? Say you won't tell.	ROSALIE: Você não vai contar para ninguém? Promete que não.	ROSALIE: Você não vai contar pra ninguém? Promete que não.
MARY: Am I a fibber?	MARY: Eu sou mentirosa?	MARY: Eu sou mentirosa, por acaso?
ROSALIE: No.	ROSALIE: Não.	ROSALIE: Não.
MARY: <u>Then say "I apologize on my hands and knees"</u> .	MARY: <u>Então diz "eu peço desculpas de joelhos."</u>	MARY: <u>Então pede desculpas de joelho.</u>
ROSALIE: I apologize on my hands and knees. Let's play with the puzzle.	ROSALIE: <u>"Eu peço desculpas de joelhos"</u> . Vamos montar o quebra-cabeça.	ROSALIE (<u>se ajoelha, contrariada</u>): Desculpa. (<u>Ela se levanta novamente</u>) Agora vamos lá jogar video game.

Logo no começo dessa cena, Mary está sentada no chão, montando um quebra-cabeça, ao qual Rosalie faz referência posteriormente. Esse ato simbolizaria a malícia de Mary, que manipula as pessoas como peças de um quebra-cabeças. Essa referência foi modificada, na rubrica, para “jogando vídeo game”, uma atividade mais atraente para uma adolescente pós-2010, e que também implica manipulação, uma vez que envolve ter, literal e metaforicamente, um controle nas mãos. Já quando Rosalie sugere ir *play with the puzzle*, a referência também foi trocada por “jogar video game”. A menção a lobisomem foi modificada, fazendo uma alusão a zumbi, uma figura mais popular nos dias de hoje, tema de séries de televisão, filmes e livros. Por fim, uma intervenção dramaturgica foi realizada quando Mary manda Rosalie dizer “*I apologize on my hands and kness*”, o que configuraria um ato ilocutório, já na tradução, quando ela ordena a Rosalie “pede desculpas de joelho”, há um ato perlocutório, pois Rosalie não só pede desculpas como também de fato se ajoelha para fazê-lo, ainda que contrariada. O ato ilocutório é usado toda vez que o locutor pretende atingir algum objetivo com suas palavras, já o ato perlocutório corresponde aos efeitos obtidos, no interlocutor, pelo ato ilocutório (AUSTIN, 2009). Assim, Mary pretende obrigar Rosalie a se desculpar, de joelhos, e consegue seu objetivo.

As personagens adultas também empregaram algumas palavras e expressões que exigiram soluções tradutórias mais elaboradas. No terceiro ato, Martha e Karen estão sozinhas

na escola, desoladas depois de perderem o processo contra a Sra. Tilford e verem suas vidas e carreiras destruídas por causa da mentira contada por Mary. As duas conversam monotonamente, apenas deixando o tempo passar:

Quadro 12 - Diálogo entre Martha Dobie e Karen Wright – Ato 3, Cena 1

Texto de partida	Primeiro Rascunho	Versão Final
MARTHA: Hungry?	MARTHA: Está com fome?	MARTHA: Tá com fome?
KAREN: No. You?	KAREN: Não. E você?	KAREN: Não. E você?
MARTHA: No, but I'd like to be hungry again. Remember how much we used to eat at college?	MARTHA: Não, mas queria voltar a sentir fome. Lembra o quanto a gente comia na época da faculdade?	MARTHA: Não, mas queria voltar a ter fome. Lembra como a gente comia na época da faculdade?
KAREN: That was ten years ago.	KAREN: Isso foi há dez anos.	KAREN: Isso foi há dez anos.
MARTHA: Well, maybe we'll be hungry in another ten years. It's cheaper this way.	MARTHA: Quem sabe daqui a dez anos nós tenhamos fome. Assim sai até mais barato.	MARTHA: Quem sabe daqui a dez anos a gente tenha fome. Mas assim é até mais barato.
KAREN: What's the old thing about time being more nourishing than bread?	KAREN: <u>Bem que dizem que o tempo vale ouro.</u>	KAREN: <u>Minha avó dizia que o tempo alimenta mais que o pão.</u>

Karen usa uma expressão curiosa, “*What’s the old thing about time being more nourishing than bread?*”. Uma busca por essa expressão não apresentou resultados conclusivos, assim, não parece ser um ditado corrente na língua inglesa. Em um primeiro momento, a alternativa pensada seria fazer uma pequena intervenção e escrever “Bem que dizem que o tempo vale ouro”, ao que Martha responderia “É, vamos ficar ricas”, mas a ideia de alimentação acabaria por se perder. Para solucionar o problema da falta de correspondência de uma expressão afim na língua portuguesa, foi incluída a menção à avó de Karen, dando a entender que se trata de um dizer antigo e, portanto, em desuso.

Também no ato 3 é quando reaparece a Sra. Mortar, tia de Martha, que vai embora da escola antes do escândalo causado por Mary, para voltar ao teatro. Ela retorna após ter deixado as duas professoras desamparadas durante o julgamento, e ela e Martha têm uma briga:

Quadro 13 - Diálogo entre Martha Dobie e Lily Mortar – Ato 3, Cena 1

Texto de partida	Primeiro Rascunho	Versão Final
MRS. MORTAR: I didn't think of it that way, Martha. It couldn't have done any good for all of us to get mixed up in that unpleasant notoriety –	SRA. MORTAR: Não concordo com você, Martha. De nada adiantaria eu me envolver nesse escândalo.	SRA. MORTAR: Não concordo com você, Martha. De nada ia adiantar eu me envolver nesse escândalo.
MARTHA: There's an eight o'clock train. Get on it.	MARTHA: Tem um ônibus às oito da noite. Você vai embora nele.	MARTHA: Tem um ônibus às oito da noite. Você vai embora nele.
MRS. MORTAR: Martha!	SRA. MORTAR: Martha!	SRA. MORTAR: Martha!
MARTHA: You've come back to pick the bones dry. Well, there aren't even bones any more. There's nothing here for you.	MARTHA: <u>Você só veio roer os ossos.</u> Mas não sobrou nenhum. Não tem nada para você aqui.	MARTHA: <u>Você só veio catar as migalhas.</u> Mas não sobrou nenhuma. Não tem nada pra você aqui.

Martha usa a expressão “*pick the bones dry*”, que significa algo como “roer os ossos até que não sobre nada”; figurativamente falando, “*pick the bones out of something*” significa examinar alguma coisa de forma muito cuidadosa em busca de algo de valor. Martha acusa a tia de voltar mesmo após a derrocada da escola porque ainda acredita que possa tirar proveito da benevolência das duas professoras, ainda que as duas estejam falidas. Foi escolhida a tradução “catar as migalhas”, uma vez que essa expressão tem a conotação de “sobras que se desprezam”, restos, isto é, a Sra. Mortar reaparece porque não tem mais a quem recorrer e vai se contentar com o que puder catar, vai se contentar com migalhas, com uma porção mínima do pouco que Martha e Karen ainda podem oferecer.

Ainda nesse ato, outra expressão associada à Sra. Mortar é compará-la a um gavião ou falcão (*hawk*), em dois momentos do texto:

Quadro 14 - Diálogo entre Martha Dobie, Lily Mortar e Karen Wright – Ato 3, Cena 1

(continua)

Texto de Partida	Primeiro Rascunho	Versão Final
MARTHA: Well, I guess we'll have to give the Duchess some dinner. When the hawks descend, you've got to feed 'em.	MARTHA: Acho que vamos ter que chamar a Duquesa para jantar também. <u>Quando os abutres aparecem, eles querem carniça.</u>	MARTHA: Acho que vamos ter que chamar a madame pra jantar também. <u>Os urubus sempre aparecem quando querem comida.</u>
(...)	(...)	(...)

MRS. MORTAR: What will happen to me? I haven't anything. Poor Martha –	SRA. MORTAR: O que vai ser de mim? Não tenho mais ninguém. Coitada da Martha...	SRA. MORTAR: O que vai ser de mim? Não tenho mais ninguém. Coitada da Martha...
KAREN: She was very good to you. She was good to us all.	KAREN: Ela foi muito boa para você. Foi boa para nós todos.	KAREN: Ela foi muito boa pra você. Foi boa pra todas nós.
MRS. MORTAR: Oh, I know she was, Karen, and I was good to her, too, I did everything I could. I – I haven't any place to go.	SRA. MORTAR: Eu sei que foi, Karen, e fui boa para ela também, fiz tudo que pude. Eu ... eu não tenho para onde ir.	SRA. MORTAR: Eu sei que foi, Karen, e fui boa pra ela também, fiz tudo que pude. Eu ... eu não tenho pra onde ir.
KAREN (<i>without malice</i>): When the hawks descend, they must be fed. You'll be taken care of.	KAREN (sem malícia): <u>Quando os abutres aparecem, eles querem carniça.</u> Você não vai ficar desamparada	KAREN (<i>sem malícia</i>): <u>Os urubus sempre aparecem quando querem comida...</u> Você não vai ficar desamparada.

Os gaviões são aves de rapina que têm uma visão aguçada para detectar e caçar presas (HOLLOWAY, 2003). A comparação indica que a Sra. Mortar é uma aproveitadora, que “fareja” situações das quais pode tirar proveito e aparece para se “alimentar”. Na tradução, em vez de se referir à Sra. Mortar como um gavião, Karen e Martha a chamam de “urubu”, outra ave de rapina, mas que se alimenta de corpos em decomposição, além disso, a palavra tem acepção de pessoa agourenta, cuja presença indica um acontecimento ruim. Vale lembrar que são as palavras da Sra. Mortar (“é anormal”) que instigam Mary e que, conseqüentemente, levam à ruína das professoras e ao suicídio de Martha. Além disso, talvez a acepção do gavião como uma pessoa que persegue as outras não ficasse tão clara para o público.

Para finalizar esta seção, é importante citar uma fala da Sra. Mortar, no primeiro ato, quando Mary e Karen estão discutindo e a menina ameaça contar para a avó que é maltratada na escola, ao que Lily responde “*Why, I'd slap her hands!*”. Esse tipo de comentário não parece adequado nos dias de hoje, quando o uso de castigo físico contra crianças e adolescentes é cada vez mais questionado e desencorajado, além de ser condenado pela Lei 13.010, de 26 de junho de 2014 (BRASIL, 2014), que sujeita os responsáveis de crianças e adolescentes a punições caso esses usem de violência para educar. A solução, nesse caso, foi fazer uma modificação, então a fala de Lily muda para “Se fosse no meu tempo, ela levava umas palmadas!”, assim, ela não sugere que a menina seja punida fisicamente, apenas constata que esta era uma prática comum na sua época de escola.

3.3 Dimensão política da tradução

Esta seção vai abordar algumas questões mais amplas da tradução, concebendo-a como meio de repensar práticas culturais, valores e papéis sociais. Como dito por Johnston (2020), a experiência no teatro é significativa quando alcança o engajamento do público, quando este consegue se identificar com o que lhe está sendo mostrado e relacionar os eventos no palco à sua própria experiência. Os exemplos citados a seguir buscam mostrar como alguns dos motes do texto de Hellman foram reinterpretados à luz da contemporaneidade, induzindo uma experiência significativa através das reminiscências do passado que ainda ecoam no presente, como sugeriu Benjamin (2010). Cabe observar que, como serão tratadas questões mais amplas, que ultrapassam o nível textual, os quadros a seguir vão mostrar o texto de partida e a versão final da tradução, diferentemente do que foi feito nas subseções anteriores.

3.3.1 “Terás mais justiça do que querias”

A primeira fala da peça, logo após o levantar das cortinas, traz uma espécie de leitura dramática de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, obra que as meninas estão trabalhando em sua aula de elocução, coordenada pela Sra. Mortar. A presença dessa obra, como foi visto no Capítulo 2, não é fortuita, e os temas trabalhados por Shakespeare, como intolerância, vingança, justiça e compaixão estão presentes ao longo da trama criada por Hellman. *O Mercador de Veneza* conta a história do mercador Antonio, que, para ajudar seu amigo Bassânio, faz um empréstimo com o judeu Shylock, dando-lhe como garantia uma libra de sua própria carne. Antonio não consegue pagar o empréstimo dentro do prazo estipulado e o caso é levado à Corte de Veneza. Uma manobra de interpretação, no entanto, que diz que o contrato entre os dois estipulava que Shylock teria direito a uma libra da carne de Antonio, mas nada além disso – ou seja, ele poderia tirar uma libra da carne mas sem derramar uma gota de sangue –, o que acaba condenando Shylock e salvando a vida de Antonio. Durante essa cena, são proferidas as célebres palavras “Terás mais justiça do que querias” (2010) para Shylock, indicando que este, por não ter mostrado compaixão com o mercador, será vítima da justiça com que achou que conseguiria puni-lo.

No segundo ato de TCH, quando Karen e Martha vão confrontar a Sra. Tilford sobre a mentira que ela havia espalhado, causando a retirada de todas as alunas da escola, a avó de Mary se defende dizendo que não vai punir as duas professoras por sua conduta indecente, mas

que não quer se envolver mais no assunto. Martha, mais adiante, responde que ela vai ter de se envolver, sim, e mais do que gostaria:

Quadro 15 - Diálogo entre Martha Dobie e Amelia Tilford – Ato 2, Cena 2

Texto-fonte	Tradução (versão final)
<p>MRS. TILFORD: There won't be any punishment for either of you. But there mustn't be any punishment for me, either – and that's what this meeting is. This – this thing is your own. Go away with it. I don't understand it and I don't want any part of it.</p>	<p>SRA. TILFORD: Vocês não vão sofrer as consequências. Mas também não quero nenhum sofrimento pra mim, que é exatamente o que esse encontro está sendo. Essa... coisa... é problema de vocês. Vão embora com ela. Eu não entendo e não quero fazer parte disso.</p>
<p>(...)</p>	<p>(...)</p>
<p>MARTHA: What is there to do to you? What can we do to you? There must be something – something that makes you feel the way we do tonight. You don't want any part of this, you said. But you'll get a part. More than you bargained for. <i>(Suddenly)</i> Listen: are you willing to stand by everything you've said tonight?</p>	<p>MARTHA: O que a gente vai fazer? Deve ter algum jeito... algum jeito de te dar o troco. Você disse que não ia se envolver nesse problema, mas vai. <u>E mais do que queria.</u> <i>(Repentinamente):</i> Você tá disposta a repetir tudo que disse hoje?</p>
<p>MRS. TILFORD: Yes.</p>	<p>SRA. TILFORD: Sim.</p>
<p>MARTHA: All right. That's fine. But don't get the idea well let you whisper this lie: you made it and you'll come out with it. Shriek it to your town of Lancet. We'll make you shriek it and we'll make you do it in a court room. <i>(Quietly)</i> Tomorrow, Mrs. Tilford, you will have a libel suit on your hands.</p>	<p>MARTHA: Tá bem. Tudo bem. Mas não vai achando que vai se safar: você inventou essa mentira e vai ter que assumir. Pode gritar pra cidade toda. A gente vai te obrigar a gritar na frente de um júri. <i>(Calmamente)</i> Amanhã mesmo, Amelia, você vai ter um processo por <u>difamação</u> nas costas.</p>

A fala de Martha ecoa o que é dito a Shylock durante o julgamento, além disso, prevê um acontecimento que se dá mais adiante na peça, ou seja, a descoberta da mentira de Mary quando já é tarde demais, e o estrago, pelo qual a Sra. Tilford é diretamente responsável, já está feito. Além disso, a velha senhora estará fadada a passar o resto de seus dias com Mary, que ainda lhe poderá causar muito mal, além de todo estrago feito à sua reputação, condenando-a ao ostracismo.

Outra questão que surgiu na tradução do excerto foi a fala de Martha, “*You will have a libel suit on your hands*”. No direito estadunidense, existe o termo *defamation*, que engloba todas as ofensas contra a honra, mas estas não são consideradas crimes, apenas atos ilícitos, porque a Constituição do país defende expressamente a liberdade de expressão (CASTRO, 2013). *Libel* se refere a “ofensa por meio escrito contra a honra” (ibid.). No direito brasileiro,

os crimes contra a honra estão tipificados no Código Penal, nos crimes de calúnia, difamação e injúria. A calúnia envolve acusar alguém falsamente de haver cometido um crime, difamação é a veiculação de informações inverídicas a respeito de outrem e injúria é a expressão de ofensas diretamente à outra parte (BRASIL, 1940). Quando foi encenada no Brasil, a peça ganhou o título de *Calúnia*, no entanto, esse não parece ser um título adequado, uma vez que, até onde se sabe, a acusação da Sra. Tilford contra Karen e Martha não envolve a imputação de um crime. Portanto, foi usado no texto o termo “difamação”, uma vez que, pelo que revela o texto de Hellman, a avó de Mary somente relatou às outras mães que as duas professoras mantinham um relacionamento, o que não constitui crime.

Para além da questão técnica do uso de termos jurídicos, esse trecho da peça tem outras ramificações. Em primeiro lugar, no estado de Massachusetts, local em que a trama de TCH se passa originalmente, a acusação da Sra. Tilford é grave porque ela está, dentro desse contexto, acusando Karen e Martha de terem cometido um crime, uma vez que a chamada “lei de sodomia” (*sodomy law*), que condenava atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo, ainda estava em vigor no estado. Por mais que a lei fosse obscura e fizesse referência direta somente a relacionamento homossexual entre homens, qualquer tipo de relação considerada anormal poderia incorrer em multas ou na prisão dos acusados, e esse cenário só mudou na década de 1970 (GLAPN, 2014). Assim, a avó de Mary não só atenta contra a reputação das duas professoras, mas também as sujeita à perseguição e a uma possível punição pela lei.

Ao trazer a questão para o contexto atual, poder-se-ia pensar que, além de ser considerado, na legislação brasileira, crime contra a honra de Karen e Martha, a acusação da Sra. Tilford também configuraria LGBTfobia. Plenamente convencida de que sua neta está frequentando uma escola dirigida por duas mulheres que mantêm um relacionamento amoroso, ela não só determina que Mary não voltará mais para a escola como também inflama nos outros pais e responsáveis o sentimento de indignação motivado pelo seu preconceito, causando às duas professoras um dano irreparável. Não seria concebível, claro, para Karen e Martha moverem um processo por LGBTfobia, pois isso incluiria assumir que elas, de fato, teriam uma relação além da profissional, mas a inclusão da lei contra LGBTfobia na legislação brasileira acrescenta uma nova camada a esse momento da peça. A reflexão que se faz é se dois anos após a criminalização da LGBTfobia, alguma coisa de fato mudou para essa população e se as sanções agora previstas em lei estão sendo devidamente aplicadas. Casos recentes noticiados na mídia, como o do apresentador de TV Sikêra Jr. que, no ano de 2020, disparou insultos homofóbicos e usou indevidamente a imagem da modelo transexual Viviany Belebony e foi absolvido em nome da “liberdade de expressão” (“Justiça”, 2021), mostram que nada parece

ter mudado efetivamente. Voltando ao caso da Sra. Tilford, ela pôde fazer uma acusação difamatória de fundo preconceituoso e sair impune dos seus atos.

3.3.2 Eugenia e a família tradicional brasileira

Um tema recorrente em TCH e trabalhado no Capítulo 2 foi a ideia de *breeding*, que aparece repetidas vezes ao longo do primeiro ato, nas falas da Sra. Mortar – “*Courtesy is breeding. Breeding is an excellent thing*” –, de Joe – “*There's going to be plenty of good breeding done in these hills*” – e de Martha – “*Any idiots in your family, Joe? Any inbreeding?*”. *Breeding* é definido como “*the action or process of bearing or generating*”³⁶ (BREEDING, 2021) ou, em sua conotação arcaica, é sinônimo de “*education*”, já *inbreeding* é “*the interbreeding of closely related individuals especially to preserve and fix desirable characters of and to eliminate unfavorable characters from a stock*”³⁷ (INBREEDING, 2021). Em português, *breeding* pode ser traduzido como educação, criação ou reprodução, já *inbreeding* é conhecido por endogamia. Hellman parece aludir ao movimento eugenista dos EUA, vigente entre o final do século XIX e começo do século XX, que incentivava práticas de reprodução seletiva para criar seres humanos “melhores”. Esse movimento foi impulsionado pela crescente industrialização no país, que resultou na migração dos camponeses para as cidades e causou problemas sociais urbanos (TUHKANEN, 2002).

No texto de Hellman, há uma clara diferenciação entre classes sociais; a Sra. Tilford e Mary são de uma família de elite, de estirpe antiga, em que maridos e esposas são cuidadosamente escolhidos, como o próprio Joe afirma: “*You can look at Aunt Amelia and tell: old New England stock; never married out of Boston (...) Yes, ma'am, we're a proud old breed*”. Já as duas professoras conseguem ascender financeiramente por esforço próprio, o que não muda o fato de elas serem oriundas de uma classe social mais baixa, e Hellman explora essas nuances em seus textos. No primeiro ato, Martha, receosa de que Karen vá deixar a escola após se casar com Joe, relembra os sacrifícios que as duas tiveram que fazer para conseguir começar o próprio empreendimento (ver Quadro 4); no segundo ato, Joe confronta a Sra. Tilford sobre as mentiras que ela espalhou e diz o quanto foi difícil para as duas professoras conseguirem conquistar o espaço que tinham naquele momento: “*They've worked eight long years to save*

³⁶ “A ação ou processo de dar à luz ou gerar.”

³⁷ “O cruzamento de indivíduos estreitamente relacionados, especialmente para preservar e corrigir características desejáveis e eliminar características desfavoráveis de uma descendência.”

enough money to buy that farm, to start that school. They did without everything young people ought to have”.

A menção a *breeding* feita pela Sra. Mortar está ligada à noção de boa criação, e foi assim colocada na tradução: “Gentileza é sinal de boa criação. E uma boa criação é essencial”. A tia de Martha está indicando que é a criação que diferencia uma moça “bem educada”, de “boa família”, de pessoas comuns, criação essa que vem desde a concepção. Quando Joe fala em *breeding*, ele está fazendo referência à criação de gado, portanto, esse fato é explicitado em sua fala, para ficar claro ao público a que ele está se referindo: “O cruzamento de gado vai ser bom esse ano”. Ironicamente, as ideias sustentadas pelos eugenistas se valiam dos mesmos princípios do cruzamento de gado e de plantas, que visavam evitar que nascessem novas espécimes com qualquer tipo de “defeito”. Além disso, o uso da palavra “gado” ganha uma conotação humorística, uma vez que é também uma gíria usada para descrever pessoas que são facilmente enganadas, e que geralmente andam em bandos. O termo tem sido usado para se referir especialmente a pessoas que seguem irrefletidamente um líder ou ideia sem questioná-la (GADO, 2021).

Por fim, observe-se o trecho em que Martha menciona o conceito de *inbreeding*:

Quadro 16 - Diálogo entre Martha Dobie e Joe Cardin – Ato 1, Cena 1

Texto-fonte	Tradução (versão final)
<p>MARTHA: Maybe she's not so bright. Any idiots in your family, Joe? <u>Any inbreeding?</u></p>	<p>MARTHA: Ela não deve bater muito bem da cabeça. Tem algum idiota na sua família, Joe? <u>Algum caso de casamento entre primos...?</u></p>
<p>CARDIN: Don't blame her on me. It's another side of the family. (<i>Laughs</i>) You can look at Aunt Amelia and tell: old New England stock; never married out of Boston; still thinks honor is honor and dinner's at eight thirty. Yes, ma'am, we're a <u>proud old breed</u>.</p>	<p>CARDIN: Eu não tenho nada a ver com isso. Ela é de outra parte da família. (<i>Ri</i>) Só de olhar pra tia Amelia você vê que ela é de estirpe antiga, se casou dentro do seu círculo social, sabe o que significa ter honra e janta todos os dias exatamente às oito da noite. A gente é <u>uma família bem tradicional</u>.</p>
<p>MARTHA: <u>The Jukes</u> were an old family, too.</p>	<p>MARTHA: <u>Os Von Richtofen</u> também eram uma família tradicional.</p>

A escolha por endogamia poderia parecer a mais evidente, mas o conceito talvez não fosse conhecido do público, além disso, Martha está fazendo piada com a família de Joe, indicando que Mary pode ter algum problema por ser resultado do casamento entre parentes consanguíneos. Portanto, a expressão “algum caso de casamentos entre primos” foi escolhida

para preservar o efeito cômico e mordaz da fala de Martha. Joe responde o comentário da amiga dizendo que faz parte da ala antiga da família, “*we’re a proud old breed*”, ao que Martha responde “*The Jukes were an old family, too*”, novamente de forma irônica, uma vez que os Jukes foram uma família de criminosos dos Estados Unidos (CHRISTIANSON, 2003). Na tradução desse excerto, Joe diz que vem de uma “uma família bem tradicional”, e Martha replica que “Os Von Richtofen também eram uma família tradicional”. O conceito de “família tradicional” está bastante presente no imaginário do Brasil atual; trata-se de uma construção familiar que tem o homem como núcleo, é heterossexual e centrada nos valores cristãos. Aparece com frequência na fala de políticos demagogos, que acusam as novas configurações familiares e os valores progressistas de causarem a derrocada da sociedade brasileira (PINHEIRO-MACHADO, 2019), por isso esse conceito foi utilizado para dar lugar à expressão “*proud old breed*”.

A eugenia também já foi uma preocupação do Brasil, especialmente após a promulgação da Lei Áurea, em 1888. A abolição da escravatura não veio acompanhada de medidas de inclusão social da população negra, que encontrava dificuldades para conseguir emprego e viver uma vida digna, mesmo após “ganhar” liberdade. Segundo a visão vigente na época, essa falta de sucesso se justificava pela constituição biológica do povo negro e mestiço, que os tornaria mais propensos à vadiagem e à inferioridade física e intelectual com relação aos brancos (SCHWARCZ E STARLING, 2018). O movimento eugenista se desenvolveu no país e conquistou suposta cientificidade através dos avanços que ocorriam na busca por uma “raça pura” em países da Europa e nos Estados Unidos, e somente com o trauma deixado pelo Holocausto o movimento perdeu força (DIWAN, 2007). Não obstante, o problema está longe de ter sido superado: cada vez mais, crescem no país movimentos neonazistas, e uma pesquisa recente mostrou que, só no estado de Santa Catarina, há pelo menos 69 células neonazistas em atividade atualmente (VEIGA, 2020). Sendo assim, a crítica que Martha faz à família de Joe, mesmo em uma cena cômica, adquire matizes que dialogam com um público vivendo em um estado que flerta abertamente com ideologias autoritárias.

Quanto à tradução de *the Jukes*, esta também causou alguns questionamentos: foram consideradas possibilidades como família Bender – uma família de *serial killers* estadunidense, que viveu no século XIX (BARRETO, 2015) – ou Bórgia – família hispano-italiana, que viveu no século XV, cujos membros foram acusados de uma série de crimes (PUZO, 2003) –, mas essas referências não necessariamente seriam captadas pelo público, considerando sua distância geográfica e temporal com o espectador brasileiro do século XXI. Foi escolhida a alusão ao caso da jovem Suzane Von Richtofen (FRANCHINI, 2020), mandante dos assassinatos dos

país em 2002, porque, primeiramente, trata-se de um caso amplamente conhecido e que aconteceu no Brasil, além disso, para o ano de 2020 estavam previstas a estreia de duas adaptações para o cinema da história de Suzane, agora com estreia marcada para outubro de 2021. Também nesse ano foi lançado um livro com a biografia de Suzane. Esse caso em específico foi escolhido porque, apesar de não se tratar de uma família inteira de assassinos, como eram os Jukes, o caso reflete bem como o fato de se vir de uma família tradicional, pertencente à classe média, não representa uma salvaguarda moral, e como a elite brasileira, como fica cada vez mais claro nos dias de hoje, é capaz de cometer verdadeiras atrocidades.

3.3.3 A “ameaça” feminina

A emancipação feminina, como já visto no Capítulo 2, muitas vezes é vista como uma ameaça à sociedade conservadora e patriarcal e, em épocas de recessão econômica e/ou de ascensão de governos autoritários, os direitos das mulheres estão entre os primeiros a serem atacados. A trama de TCH se passa nos Estados Unidos pós-Grande Depressão, quando o país buscava se recuperar da maior crise financeira de sua história. Essa crise marcou o início de uma nova onda de retorno ao conservadorismo. Karen e Martha são perseguidas não apenas por transgredir seus papéis tradicionais de gênero por serem economicamente autossuficientes, mas também porque, em consequência disso, desafiam a unidade familiar tradicional ao tornar a figura masculina irrelevante não somente financeira, mas, como é sugerido no caso de Martha, também sexualmente (TUNC, 2012). Após verem a escola, fonte de seu sustento, ser esvaziada em questão de poucas horas, e de perderem o processo que era a esperança que tinham de defender sua honra, Karen e Martha se veem desamparadas e dependentes da benevolência de Joe. Isso tem impacto visível na saúde mental das duas, que se isolam na escola por medo da hostilidade do mundo exterior, como pode ser observado no Quadro 17:

Quadro 17 - Diálogo entre Karen Wright e Martha Dobie – Ato 3, Cena 1

Texto de Partida	Tradução (Versão Final)
MARTHA (<i>gently</i>): What is it, Karen?	MARTHA (<i>carinhosamente</i>): O que foi?
KAREN: What are we going to do? It's all so cold and unreal – It's like that dark hour of the night, when half awake, you struggle through the black mess you've been dreaming. Then, suddenly, you wake up and you see your own bed or your own nightgown and you know you're back again in a solid world. But now it's all the nightmare; there is no solid world. Oh, Martha, why did it happen? What happened? What are we doing here like this?	KAREN: O que a gente vai fazer? Nada parece real, é tão desesperador. <u>É que nem aquela sensação ruim de ter um pesadelo e não conseguir acordar. Aí você acorda, vê que tá na cama, de pijama, e que não tá mais sonhando. Mas depois se dá conta que a vida real também é um pesadelo.</u> Por que isso tinha que acontecer? O que exatamente aconteceu? Como a gente veio parar nessa situação?
MARTHA: Waiting.	MARTHA: Isso vai passar.
KAREN: For what?	KAREN: Quando?
MARTHA: I don't know.	MARTHA: Não sei.
(...)	(...)
MARTHA (<i>goes to couch opposite KAREN, puts her head in her arms</i>): What's happened to us? What's really happened to us?	MARTHA (<i>vai até KAREN, se senta e coloca a cabeça no colo dela</i>): O que aconteceu com a gente? O quê?
KAREN: I don't know. I want to be sleepy. I want to go to sleep.	KAREN: Não sei. <u>Só queria ter sono. Só queria dormir.</u>

O excerto acima mostra o desamparo e falta de perspectiva de Martha e Karen, duas mulheres que cresceram com a oportunidade de estudar, cursar uma faculdade e começar um negócio próprio, sem depender de pais ou maridos, para depois verem seus direitos tirados. Quando Karen diz que “a vida real também é um pesadelo” ou que “só queria dormir”, isso parece indicar um estado depressivo, uma vez que, como afirma Andrew Solomon (2018), um dos fatores preponderantes da depressão é a alteração nos padrões de sono e a dificuldade em conseguir dormir e descansar. O autor diz ainda que, seja por fatores biológicos ou por causas externas, as mulheres sofrem duas vezes mais com a depressão do que os homens. Dentre os fatores externos, estão a desigualdade de gênero e a violência contra a mulher.

No Brasil, muitas mulheres podem se identificar com o drama de Karen e Martha, uma vez que, nos últimos anos, o país tem sofrido uma série de retrocessos e minado direitos conquistados a muito custo. Para citar alguns exemplos, há as tentativas de aprovar o Estatuto da Família, que define o núcleo familiar como aquele constituído apenas por homem e mulher,

reafirmando a ideia patriarcal de heterossexual encabeçada pelo homem (BRASIL, 2013). Também os direitos reprodutivos das mulheres brasileiras são limitados e constantemente atacados; além de não poder realizar uma laqueadura sem consentimento do cônjuge, recentemente alguns planos de saúde determinaram que as mulheres só poderiam inserir um DIU (Dispositivo Intra-Uterino) com autorização dos maridos (DAMASCENO, 2021). Além disso, ainda está em tramitação a PEC 29/2015, que determina que o direito à vida começa desde a concepção, negando às mulheres o direito de realizar um aborto mesmo em casos em que elas tenham sido vítimas de estupro.

O caso de Martha é ainda mais delicado, pois sua sexualidade ambígua e o fato de ela não ter um relacionamento heterossexual em que se amparar fazem com que ela seja vista como uma ameaça ainda maior ao modelo normativo de família e, mais do que isso, seja considerada uma aberração (TUNC, 2012). Além de também sofrerem com a violência de gênero e as tentativas do estado em regular seus corpos, as mulheres lésbicas também lidam com a discriminação e com o dano resultante à sua saúde mental. Solomon (2018) mostra que, dentre as populações mais vulneráveis a sofrer transtornos como depressão, ansiedade e vício em drogas, estão os homossexuais. Algumas considerações sobre a sexualidade de Martha já foram feitas no capítulo anterior, contudo, o que é importante destacar aqui é não apenas o preconceito que ela sofre no seu entorno, mas a medida extrema que ela é levada a tomar. Em determinado trecho da peça, Karen está se perguntando por que as duas foram condenadas por um “pecado” que outras pessoas já cometeram antes e que nem por isso foram condenadas: *“But this isn't a new sin they tell us we've done. Other people aren't destroyed by it”* (HELLMAN, 1979, p. 70). Na tradução, a palavra “pecado” acabou por ser omitida na versão final, considerando que seu uso confirmaria uma visão retrógrada de que a homossexualidade seria um pecado e, conforme foi discutido na Seção 1.6, a tradução é uma atividade política e o tradutor deve encontrar os meios de se posicionar em seu trabalho (DE SENNA, 2009; BOAL, 2019). Em minha tradução, Karen diz simplesmente “Essa acusação não é nova”.

Uma última questão que deve ser pontuada a respeito do destino de Karen e Martha é a forma como esta se suicida. Após confessar seu sentimento por Karen, sentimento esse repleto de culpa por se sentir responsável pela derrocada de ambas, Martha vai para seu quarto e, fora de cena, se ouve o barulho de um tiro. No Brasil, líder no ranking mundial de mortes por armas de fogo, o suicídio tirou a vida de 988 no país só em 2017, e 58 dessas mortes aconteceram no estado de Santa Catarina (IPEA, 2020).

As considerações apresentadas aqui mostram que TCH dá margem para muitas discussões que ainda permeiam a nossa sociedade, trazendo à tona questões relativas à

desigualdade de gênero, ao preconceito de ordem sexual, à saúde mental feminina e à violência. Espera-se que a tradução da peça convide à reflexão e à ação, uma vez que ela mostra que, ainda que estejamos distantes de Karen e Martha no tempo e no espaço, o sofrimento delas assombra muitas mulheres nos dias de hoje.

3.4 Dimensão colaborativa da tradução

Nesta seção, serão descritas algumas reflexões que surgiram com a leitura dramática da tradução de TCH. Como sugeriu Rosa (2006), a leitura dramática pode servir como um prelúdio para a encenação, colocando à prova as potencialidades do texto, que ganha vida na voz e expressões faciais dos atores. Na concepção de Pavis (2008), essa etapa do processo se encaixaria no domínio da representação, em que o texto não é recebido pelo público, ou, pensando na série de concretizações, estaria em T2, na concretização dramatúrgica, no trabalho colaborativo entre tradutor e demais envolvidos com a produção teatral para tornar o texto encenável. Essa etapa incluiria a testagem do texto no palco, incluindo suas indicações espaço-temporais, mas, como se tratou de uma experiência remota, a performabilidade do texto foi testada no domínio da sua exequibilidade. Ainda que atrizes e tradutora ocupassem, por vezes, o papel de receptoras e trabalhassem criticamente com o texto, não havia um público propriamente dito para quem o texto pudesse ser apresentado pela primeira vez e efetivamente testado em seu potencial cênico.

3.4.1 A leitura dramática

Como já foi dito anteriormente, projeto inicial dessa tese visava realizar uma encenação de TCH, em colaboração com o curso de graduação em Artes Cênicas da UFSC, mas as medidas sanitárias impostas pela pandemia de COVID-19 fizeram com que esse projeto sofresse modificações. Uma vez que o trabalho preconiza que a tradução teatral seja uma empreitada colaborativa e que o tradutor seja capacitado como dramaturgista e tome parte em todas as etapas do fazer teatral, renunciar à realização de um trabalho em conjunto com pessoas do teatro não era uma opção desejável. Por isso, surgiu a ideia de realizar uma leitura dramática online. Assim, foi criado um projeto de extensão convidando discentes do curso de Artes Cênicas da UFSC e da UFPel para participarem de uma leitura dramática de TCH. As candidatas entrariam

em contato por e-mail e marcariam uma entrevista, na qual falaria sobre sua trajetória acadêmica e experiência no teatro, além de fazer a leitura de um pequeno trecho da peça. A seleção das atrizes ocorreu entre os meses de agosto e setembro de 2020, e a leitura ficou marcada para ser realizada ao longo de três fins de semana do mês de outubro, cada um dedicado a um ato da peça. No final do processo de seleção, havia 8 estudantes de teatro na equipe, 7 delas da UFSC e 1 da Universidade de Sorocaba (UNISO), que ficou sabendo do projeto ao buscar na internet uma tradução de TCH.

Após a seleção, foram distribuídos os papéis e cada atriz recebeu o texto integral da peça com um mês de antecedência para leitura antes de começarem os ensaios, portanto, houve uma etapa assíncrona, com a leitura individual da peça, e uma etapa síncrona, com a leitura online junto das outras atrizes e da tradutora. O critério usado na atribuição de papéis considerou especialmente o timbre da voz das atrizes: aquelas com voz mais suave ficaram com os papéis das meninas, e as com voz mais grave ficaram com o papel dos adultos ou das Sras. Tilford e Mortar. Como TCH tem um total de 14 personagens, algumas atrizes fizeram a leitura de mais de uma personagem, contanto que essas personagens não interagissem em nenhum momento durante a peça. Por exemplo: uma mesma atriz leu os papéis de Mary e de Catherine, e as duas meninas nunca conversam durante a trama. As atrizes também concordaram em ter suas vozes gravadas para que o material fosse utilizado posteriormente pela tradutora. A tarefa atribuída a elas foi, além da leitura, que tecessem seus comentários e impressões sobre o texto, fossem eles positivos ou negativos, contribuindo ainda mais com sua experiência como atrizes. É preciso apontar, no entanto, que essa tarefa não foi realizada a contento, uma vez que as atrizes se mostraram receosas de fazer críticas ao texto, mostrando apenas curiosidade frente a algumas decisões tradutórias – especialmente aquelas que usavam referências atuais, como a menção ao livro *Amora*. Isso pode indicar, por um lado, como sugeria Bassnett (1991), uma reverenciamento ao texto, tido como ente superior em relação à sua encenação ou, neste caso, à sua leitura; por outro, é possível que as atrizes sentissem que seu papel dentro dessa empreitada colaborativa não estava em igualdade com o da tradutora, ou que não teriam a capacidade para julgar uma tradução, sentindo-se apreensivas de fazer comentários a respeito daquilo que achassem estranho no texto, uma dinâmica que pode ter sido propiciada pelo próprio ambiente digital e pela falta de um contato mais próximo.

O formato remoto também trouxe algumas dificuldades à tarefa de realizar uma leitura dramática, especialmente considerando que havia um grupo de 9 pessoas, no total, cada uma participando de sua casa. Assim, houve alguns problemas técnicos, como queda de luz, de internet e falta de equipamentos de vídeo e de som adequados que impediram a fluidez total da

leitura, fazendo com que forçosamente houvesse pausa ou repetição da leitura de alguns trechos. Também houve alternância entre atrizes em alguns encontros: quando alguma atriz não podia estar presente, outra assumia seu papel e, portanto, algumas personagens tiveram suas falas interpretadas por atrizes diferentes.

3.4.2 Decisões colaborativas

Começando pela pronúncia dos nomes, que já foi mencionada no começo deste capítulo, a indicação era que as atrizes os pronunciassem naturalmente, isto é, usassem uma pronúncia brasileira. No caso de Joe ['jō], por exemplo, houve quem o chamasse de [dʒō'] ou de [dʒō-ē'], mas as atrizes tiveram liberdade para falar usando sua variedade dialetal. Vale lembrar que, apesar de a maioria delas estudar na mesma instituição, boa parte das atrizes não era natural da cidade de Florianópolis-SC, portanto, ainda que o texto tenha buscado usar uma variante não marcada pela regionalidade, a leitura buscou respeitar as variedades linguísticas na equipe envolvida na leitura, com atrizes oriundas dos estados SC, RS, PR e SP.

O registro das personagens, discutido na Seção 3.2.3, ganhou novos contornos na voz das atrizes, que imprimiram na leitura as características que observaram após ler o texto. Conforme apontado na seção anterior, a atribuição dos papéis às atrizes foi feita conforme seu timbre de voz. Esse critério, no entanto, não foi informado a elas, para que pudessem inculcar em suas vozes sua própria interpretação da personagem ou personagens que estariam representando. A oralização das falas de Karen, por exemplo, seguiu um ritmo constante e pausado, evidenciando sua natureza serena, já as falas de Martha eram marcadas por um ritmo mais acelerado e frequentes mudanças de tom, que indicavam seu nervosismo.

Uma das primeiras questões constatadas na leitura foi a repetição de algumas palavras na fala de personagens, o que poderia fazer o diálogo soar cacofônico e ininteligível para o público. Observe-se o excerto a seguir, que traz a versão final da tradução escrita antes e depois da leitura dramática:

Quadro 18 - Diálogo entre Lily Mortar e Peggy Rogers – Ato 1, Cena 1

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
<p>SRA. MORTAR (<i>desanimada, com tom de reprovação</i>): Peggy, será que você não consegue se colocar no lugar da Pórcia? Será que não consegue ler as falas com sentimento, <u>com</u> <u>compaixão</u>? (<i>Sonhadora</i>) Ah, a compaixão! Como o Sir Henry me disse muitas vezes, é a compaixão que faz uma boa atriz. Agora, por que você não consegue sentir compaixão?</p>	<p>SRA. MORTAR (<i>desanimada, com tom de reprovação</i>): Peggy, será que você não consegue se colocar no lugar da Pórcia? Será que não consegue ler as falas com <u>mais</u> sentimento, <u>mais</u> compaixão? (<i>Sonhadora</i>) Ah, a compaixão! Como o Sir Henry me disse muitas vezes, é a compaixão que faz uma boa atriz. Agora, por que você não consegue sentir compaixão?</p>
<p>PEGGY: Acho que eu sinto, sim.</p>	<p>PEGGY: Acho que eu sinto, sim.</p>
<p>(...)</p>	<p>(...)</p>
<p>SRA. MORTAR: Quantas pessoas estão falando nesta sala? Peggy, leia a fala de novo. Eu te dou a deixa.</p>	<p>SRA. MORTAR: Quantas pessoas estão falando nesta sala? Peggy, leia a fala de novo. Eu te dou a deixa.</p>
<p>PEGGY: Quê que é deixa?</p>	<p>PEGGY: Quê que é deixa?</p>
<p>SRA. MORTAR: Uma deixa é uma frase ou palavra que se dá <u>ao ator ou atriz</u> para lembrar ele que é sua vez de falar.</p>	<p>SRA. MORTAR: Uma deixa é uma frase ou palavra que se dá <u>pra um ator ou atriz</u> para lembrar ele que é sua vez de falar.</p>

Para evitar a repetição de “com” em “com compaixão”, foi excluída a preposição “com” e incluída a palavra “mais” antes de “compaixão” para romper a cacofonia presente na fala dela. No caso de “dá ao ator ou atriz”, o problema era o excesso de vogais no começo e fim das palavras, criando um efeito de apagamento dessas. Também é possível ver esse tipo de construção repetitiva e cacofônica em outros trechos do texto, como no fragmento a seguir:

Quadro 19 - Diálogo entre Karen Wright e Joe Cardin e entre Martha Dobie e Lily Mortar –
Ato 1, Cena 1

(continua)

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
<p>KAREN: É melhor você examinar <u>ela</u>. <u>Ela</u> disse que tá com pontada no coração. (<i>Sai à direita</i>)</p>	<p>KAREN: É melhor você examinar <u>a Mary</u>. <u>Ela</u> disse que tá com pontada no coração. (<i>Sai à direita</i>)</p>
<p>CARDIN (<i>parando para acender um cigarro</i>): A nossa garotinha adora aparecer.</p>	<p>CARDIN (<i>parando para acender um cigarro</i>): A nossa garotinha adora aparecer.</p>
<p>(...)</p>	<p>(...)</p>
<p>MARTHA: Não tem a menor graça ficar olhando um homem usar um estetoscópio.</p>	<p>MARTHA: Não tem a menor graça ficar olhando um homem usar um estetoscópio.</p>

SRA. MORTAR: Você não acha que o natural seria eu ficar lá com a menina? Você não acha <u>que eu, que</u> sou a senhora mais velha aqui, devia ficar junto? (Sem resposta) Bom, se você é tão insensível que não se importa com essas coisas...	SRA. MORTAR: Você não acha que o natural seria eu ficar lá com a menina? Você não acha <u>que eu, a</u> senhora mais velha aqui, devia ficar junto? (Sem resposta) Bom, se você é tão insensível que não se importa com essas coisas...
---	---

No primeiro diálogo, Karen repete o pronome “ela” para se referir a Mary; o pronome aparece ao final da primeira oração e começo da segunda. Para deixar sua fala menos repetitiva, o primeiro “ela” foi substituído por Mary. No segundo trecho, a Sra. Mortar diz “Você não acha que eu, que sou...”, também gerando uma repetição desnecessária. Para tornar a fala dela mais fluida, foi removido o segundo “que”. Esses são alguns exemplos que mostram que a leitura do texto em voz alta é fundamental para testar sua fluidez, e é uma prática empregada por muitos tradutores de teatro (cf. LISPECTOR, 2018; CRUZ, 2019), uma vez que o diálogo deve ser imediatamente inteligível para o público e construído de forma a ser facilmente articulado (LEVY, 2011). Esses são apenas alguns exemplos de trechos do texto que se mostraram problemáticos ou por serem cacofônicos ou por criarem combinações que, ao serem faladas, ficariam difíceis de distinguir.

Outra questão levantada durante os ensaios foi a presença de palavras estrangeiras no texto, todas proferidas pela Sra. Mortar, como quando ela fala no “*Sir Henry*” e do teatro em “*Birmingham*”. Como essa personagem é caracterizada por sua afetação, optou-se por manter as palavras em língua inglesa – a referência a *Sir*, por exemplo, é uma forma de Mortar se gabar de seu contato com pessoas de prestígio – e incluir, nas rubricas, uma indicação de que a personagem enuncia essas palavras de maneira afetada e até caricata:

Quadro 20 - Fala de Lily Mortar – Ato 1, Cena 1

(continua)

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
SRA. MORTAR (desanimada, com tom de reprovação): Peggy, será que você não consegue se colocar no lugar da Pórcia? Será que não consegue ler as falas com sentimento, com compaixão? (Sonhadora) Ah, a compaixão! Como o Sir Henry me disse muitas vezes, é a compaixão que faz uma boa atriz. Agora, por que você não consegue sentir compaixão?	SRA. MORTAR (<i>desanimada, com tom de reprovação</i>): Peggy, será que você não consegue se colocar no lugar da Pórcia? Será que não consegue ler as falas com sentimento, com... compaixão? (<i>Sonhadora</i>) Ah, a compaixão! (<u><i>Ela pronuncia o nome de Sir Henry de maneira afetada</i></u>) Como o Sir Henry me disse muitas vezes, é a compaixão que faz uma boa atriz. Agora, por que você não consegue sentir compaixão?
(...)	(...)

SRA. MORTAR (<i>relembrando</i>): Fique sabendo que fui eu quem salvou a vida da Delia Lampert quando ela teve um ataque cardíaco. Coitada! Nós fomos juntas pra Londres. Ela casou com o Robert Laffonne. Depois de sete meses, ele deixou dela e fugiu com a Eve Cloun, que estava fazendo o papel de uma criança no teatro em Birmingham...	SRA. MORTAR (<i>relembrando – ela pronuncia os nomes próprios de modo afetado</i>): Fique sabendo que fui eu quem salvou a vida da Delia Lampert quando ela teve um ataque cardíaco. Coitada! Nós fomos juntas pra Londres. Ela casou com o Robert Laffonne. Depois de sete meses, ele deixou dela e fugiu com a Eve Cloun, que estava fazendo o papel de uma criança no teatro em Birmingham...
--	--

As rubricas nesses trechos foram incluídas para que não ficassem dúvidas quanto ao modo de enunciar palavras de origem estrangeira no texto, o que havia suscitado dúvida para algumas atrizes. Como a Sra. Mortar é descrita como uma mulher de trejeitos artificiais, concluiu-se que sua afetação recairia também em sua forma de pronunciar palavras estrangeiras, em uma tentativa, por parte da personagem, de dar ênfase ao seu antigo (suposto) status de pessoa importante no meio artístico. Como, durante a leitura, a palavra “Sir” foi pronunciada normalmente, isto é, de forma abasileirada, pareceu importante incluir essa rubrica para ornar a fala da Sra. Mortar com a pompa que lhe é característica. Esse tipo de intervenção mostra que a tradução teatral e colaborativa é um exercício criativo, em que entram em jogo as diversas subjetividades que operam nesse processo de manufatura, para usar as palavras de Aaltonen (2013), tradutor(es) e atores podem imprimir no texto suas ideias a respeito das personagens. Quando vai para a encenação, o texto pode passar por ainda outras mudanças nas mãos do diretor e no corpo e na voz dos atores no palco (MCAULEY, 1995).

Em outro trecho do texto, foi sugerida a inclusão de uma pequena rubrica para tornar mais clara a fala de Martha. Na cena, Martha conta para a tia sobre o processo que ela e Karen moveram, mas o faz com seu jeito irônico, procurando imitar, em seu discurso, o que foi dito sobre o caso nos jornais. A inclusão de uma rubrica ajudou a distinguir esses dois momentos em sua fala:

Quadro 21 - Fala de Martha Dobie – Ato 3, Cena 3

(continua)

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
MARTHA: Ela não sabe. Ela achou que, quando tudo tivesse acabado, ia ser recebida com todo conforto e poderia ficar descansando com as perninhas pro ar. (<i>Inclina-se para frente, falando com a SRA. MORTAR</i>) Escuta só: Karen Wright e Martha Dobie moveram um processo contra uma senhora chamada Amelia Tilford, porque sua neta acusou as duas de manter, de acordo com	MARTHA: Ela não sabe. Ela achou que, quando tudo tivesse acabado, ia ser recebida com todo conforto e poderia ficar descansando com as perninhas pro ar. (<i>Inclina-se para frente, falando com a SRA. MORTAR</i>) Escuta só (<i>ela pigarreia</i>): Karen Wright e Martha Dobie moveram um processo contra uma senhora chamada Amelia Tilford, porque sua neta acusou

<p>o juiz, “uma relação sexual pecaminosa”. (A SRA. MORTAR <i>levanta a mão em protesto</i>, e MARTHA <i>ri</i>) Que desagradável, né? Pois então: a acusação foi baseada nos comentários feitos por Lily Mortar, a grande atriz do toailete nos bastidores, sobre sua sobrinha, Martha. E a acusação ficou ainda mais convincente porque a senhora Lily Mortar não apareceu no tribunal pra negar ou explicar seus comentários. Porque ela tinha uma obrigação moral para com o teatro. E, como você deve ter lido nos jornais, a gente perdeu o processo.</p>	<p>as duas de manter, de acordo com o juiz, “uma relação sexual pecaminosa”. (A SRA. MORTAR <i>levanta a mão em protesto</i>; MARTHA <i>ri</i>) Que desagradável, né? Pois então (<i>ela levanta a voz</i>), a acusação foi baseada nos comentários feitos por Lily Mortar, a grande atriz do toailete nos bastidores, sobre sua sobrinha, Martha. E a acusação ficou ainda mais convincente porque a senhora Lily Mortar não apareceu no tribunal pra negar ou explicar seus comentários. Porque ela tinha uma obrigação moral para com o teatro. (<i>Cansada</i>) E, como você deve ter ficado sabendo, a gente perdeu o processo.</p>
---	--

Nessa cena, Hellman não indica de onde Martha está tirando essas informações que reproduz; pode ser que, depois de ver seu nome estampado em vários jornais, ela tenha decorado o que os veículos de notícia falam sobre o caso. De qualquer forma, foram incluídas rubricas como um pigarro e o levantar da voz, para indicar que ela ia começar a falar imitando um discurso que não é dela. Em uma encenação, havendo acesso ao elemento visual, pode ser que a distinção entre esses diferentes discursos ficasse clara, mas, na leitura dramática, em que se trabalhou a partir do texto escrito e da voz das atrizes, houve necessidade de incluir rubricas para sinalizar essa diferença.

Ainda sobre o processo, e também no último ato da peça, Martha e Karen conversam sobre sua situação, desesperadas por não verem uma perspectiva de recomeçarem suas vidas. Karen sugere dar uma volta na rua, mas Martha diz que elas serão reconhecidas, porque (no original) houvera reuniões em clubes privados e foram redigidas circulares contras as duas. Na tradução, uma primeira escolha foi dizer que haviam enviado circulares, mas, discutindo sobre o tema com o elenco, chegou-se à conclusão de que, nos dias de hoje, a maneira mais rápida de espalhar notícias (verdadeiras ou falsas) são as redes sociais. A nova tradução pode ser vista no Quadro a seguir:

Quadro 22 - Diálogo entre Karen Wright e Martha Dobie – Ato 3, Cena 1

(continua)

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
<p>KAREN: Mas o Joe disse que a gente tem que sair. Ele disse que, se a gente ficar se escondendo, as pessoas que não acreditaram na história vão começar a acreditar.</p>	<p>KAREN: Mas o Joe disse que a gente tem que sair. Ele disse que, se a gente ficar se escondendo, as pessoas que não acreditaram na história vão começar a acreditar.</p>
<p>MARTHA: Se você acha mesmo que alguém não acreditou, tudo bem.</p>	<p>MARTHA: Se você acha mesmo que alguém não acreditou, tudo bem.</p>

KAREN: Ele disse que a gente tem que sair, fazer umas compras e agir como se nada...	KAREN: Ele disse que a gente tem que sair, fazer umas compras e agir como se nada...
MARTHA: Fazer compras? Que ideia ótima! Nenhuma loja aqui perto vai querer nos atender. Ele por acaso não sabe o que andam falando? Até enviaram circulares contra a gente.	MARTHA: Fazer compras? Que ideia ótima! Nenhuma loja aqui perto vai querer nos atender. Ele por acaso não sabe o que andam falando? <u>Não viu o que as pessoas tão dizendo no Facebook e no Whatsapp...?</u>

Nessa interação, assim como no texto-fonte e na primeira versão da tradução para leitura, Martha não deixa explícito o conteúdo do que está sendo dito sobre ela e Karen, apenas insinua que há grupos de pessoas falando sobre elas – possivelmente, pessoas escandalizadas por acreditarem no caso de duas professoras de uma escola só para meninas que mantinham um relacionamento. A nova referência utilizada é reflexo dos tempos atuais, em que notícias – especialmente notícias falsas – se espalham rapidamente pelas redes sociais, e exercem grande influência, tendo sido armas fundamentais, inclusive, nas últimas eleições, no Brasil e no mundo (MELLO, 2020). Essa pode ser uma solução que, em uma encenação realizada daqui a alguns anos, já não funcione ou esteja datada, mas a prática da tradução teatral é uma atividade sempre contingente, cuja completude sempre será sucedida pela próxima tradução (ou pela próxima encenação) (JOHNSTON, 2012).

Conforme foi discutido na seção anterior, relativa à tradução do texto, já não faria sentido, para um público contemporâneo, pensar nas personagens mais jovens da peça, com idades entre 13 e 14 anos, como crianças. Em um trecho da peça, quando Evelyn e Peggy estão contando para Mary a briga que ouviram entre Martha e Lily, elas usam constantemente a palavra “anormal” (*unnatural*), até que, em determinado momento, Peggy pergunta o que aquela palavra significa. Considerando que se trata de uma adolescente que frequenta uma boa escola, em que se aprende latim, seria razoável supor que a menina deduziria facilmente que a combinação de “a” + “normal” significa “não normal”. Nesse caso, então, foi feita uma mudança no texto:

Quadro 23 - Fala de Peggy Rogers – Ato 1, Cena 1

(continua)

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
MARY: Mas e aí, o que mais elas disseram?	MARY: Mas e aí, o que mais elas disseram?
PEGGY: Bom, a dona Lily disse que a professora Martha tava com ciúmes deles e que ela sempre	PEGGY: Bom, a dona Lily disse que a professora Martha tava com ciúmes deles e que ela sempre

foi assim, desde criança, e que ela tinha que arranjar um namorado porque é anormal, e que ela não queria que ninguém gostasse da professora Karen e que é anormal. E aí a professora Martha ficou furiosa.	foi assim, desde criança, e que ela tinha que arranjar um namorado porque é anormal, e que ela não queria que ninguém gostasse da professora Karen e que é anormal. E aí a professora Martha ficou furiosa.
EVELYN: Depois a gente não ouviu mais nada, porque a Peggy deixou um livro cair.	EVELYN: Depois a gente não ouviu mais nada, porque a Peggy deixou um livro cair.
MARY: Como assim a Martha tava com ciúmes?	MARY: Como assim a Martha tava com ciúmes?
PEGGY: <u>O que quer dizer “anormal”?</u>	PEGGY: <u>Como assim “anormal”?</u>
EVELYN: “A” de “não”. Não normal.	EVELYN: “A” de “não”. Não normal.

Na nova tradução, em vez de perguntar o que a palavra significa, Peggy questiona o que Lily Mortar teria querido dizer ao afirmar que o sentimento de Martha diante da relação de Karen e Joe é “anormal”. Evelyn, no entanto, entende a pergunta de forma literal e explica seu sentido para a colega.

Um último problema apontado na leitura dramática e que deve ser comentado aparece no segundo ato da peça. Quando Mary foge para a casa da avó, esta diz que a menina pode ficar para o jantar, mas que o motorista, John, vai levá-la de volta para a escola depois. Nesse trecho, surgiu confusão pela semelhança do nome John com Joe, e o personagem do motorista – que não aparece, só é mencionado – poderia ser confundido com Joe Cardin, sobrinho da Sra. Tilford e noivo de Karen. Ainda que o contexto possa deixar claro que não se trata da mesma pessoa, foi feita uma pequena mudança no texto para que não houvesse margem para dúvidas, como se observa a seguir:

Quadro 24 - Diálogo entre Amelia Tilford e Mary Tilford – Ato 2, Cena 1

(continua)

Texto traduzido para leitura dramática	Texto traduzido após leitura dramática
MARY (<i>nervosa</i>): Eu fugi, vó. Elas não sabem...	MARY (<i>nervosa</i>): Eu fugi, vó. Elas não sabem...
SRA. TILFORD: Isso não se faz! Elas vão ficar preocupadas. Agatha, telefona pra Karen e avisa que a Mary está aqui. O <u>John</u> leva ela de volta antes do jantar.	SRA. TILFORD: Isso não se faz! Elas vão ficar preocupadas. Agatha, telefona pra Karen e avisa que a Mary está aqui. O <u>motorista</u> leva ela de volta antes do jantar.
(...)	(...)
MARY: Eu não queria ficar doente, mas eu sempre fico de castigo por qualquer coisa.	MARY: Eu não queria ficar doente, mas eu sempre fico de castigo por qualquer coisa.

<p>SRA. TILFORD (<i>gentilmente</i>): Não fica inventando coisas, minha filha, ou você vai ser uma mulher muito infeliz. Não vou mais ralar com você por ter vindo para a casa, mas eu deveria. Vai lá pra cima, lava o rosto e troca de roupa. Depois do jantar o <u>John</u> vai te levar de volta.</p>	<p>SRA. TILFORD (<i>gentilmente</i>): Não fica inventando coisas, minha filha, ou você vai ser uma mulher muito infeliz. Não vou mais ralar com você por ter vindo para a casa, mas eu deveria. Vai lá pra cima, lava o rosto e troca de roupa. Depois do jantar o <u>motorista</u> vai te levar de volta.</p>
---	--

A solução foi bastante simples, trocar o nome “John” por motorista, porque essa personagem não tem influência na trama; John não aparece em momento nenhum e sequer é mencionado por Hellman na lista de personagens.

3.5 Considerações finais

Esta seção contemplou alguns exemplos de questionamentos e ideias que surgiram com a leitura dramática de TCH. Pavis (2008) sugere que o texto teatral só ganha concretude, de fato, quando é encenado diante de um público; quando é somente ensaiado, diz o autor, o texto fica no plano da representação, pois ainda não foi recebido como sistema de sentido. No entanto, como apontado anteriormente, o texto teve como público, ainda que modesto, as próprias atrizes da leitura dramática, que deram contribuições valiosas ao texto, expressando ideias e questionamentos. Uma das vantagens desse projeto é descobrir se aquilo que é familiar para o tradutor, tão imerso no texto estrangeiro, vai fazer sentido para os demais envolvidos com a obra. Nesse “palco virtual”, foi empreendido um trabalho colaborativo, que trouxe como resultado um texto feito para a cena que, a despeito de todas as (re)leituras e modificações que sofreu, ainda pode ser adaptado conforme as necessidades de um público futuro. Como nos lembra Levý (2011), o texto teatral não é um fim, ele é um meio, e o trabalho da tradução não é prever em cada detalhe como será a encenação do texto, e sim torná-la possível.

Conclusão

To me, literature is a calling, even a kind of salvation. It connects me with an enterprise that is over 2,000 years old. What do we have from the past? Art and thought. That's what lasts. That's what continues to feed people and give them an idea of something better.³⁸

Susan Sontag Finds Romance – Susan Sontag

Os últimos anos viram surgir diversos trabalhos que tratam a tradução teatral como um processo holístico e colaborativo, em que o texto teatral não é mais entidade superior a que se deve fidelidade, e sim apenas um meio no processo maior da manufatura do espetáculo teatral. Neste trabalho, debrucei-me sobre a obra de estreia de Lillian Hellman, *The Children's Hour*, buscando realizar uma tradução que não ficasse restrita ao domínio linguístico, mas que abrangesse todos os aspectos de um texto voltado à encenação. Essa empreitada não foi solitária, e contou com a colaboração de talentosas atrizes, que deram vida à peça e trouxeram importantes reflexões, a partir de seus pontos de vista de profissionais do teatro.

O trabalho começou por apresentar as diversas metáforas que se pode utilizar para descrever a tradução teatral – ela mesma, de acordo com Johnston (2011), uma atividade metafórica –, como a imagem do labirinto, da ampulheta, do rito católico da transubstanciação, da tradução como diáspora, do tradutor como xamã, como viajante, como a corporificação do Deus Jano. Se usamos da linguagem metafórica para falar da tradução teatral, é porque a linguagem comum, lógica, nem sempre dá conta de descrever a complexidade dessa tarefa, e por isso recorremos à linguagem poética – motivo também pelo qual recorremos às artes para dar sentido à nossa existência.

Depois, foi delineado um pequeno panorama da história da tradução teatral, mostrando como a colaboração entre tradutores e profissionais do teatro já era proposta em algumas das primeiras discussões sistemáticas sobre o tema. A seguir, foi questionada a exigência de fidelidade ao texto de partida e a estética da invisibilidade do tradutor, subjacente às noções de “boa” tradução ainda vigentes. Essas concepções são contestadas porque, em primeiro lugar, a tradução é uma prática criativa, em que estará presente a subjetividade do tradutor, portanto, é

³⁸ Para mim, a literatura é um chamado, até mesmo uma espécie de salvação. Ele me conecta com uma aventura que tem mais de 2.000 anos. O que temos do passado? Arte e pensamento. Isso é o que dura. Isso é o que continua a alimentar as pessoas e dar-lhes uma ideia de algo melhor.

impossível que ele fique totalmente invisível, em segundo lugar, não há como exigir fidelidade quando texto original e tradução são objetos diferentes, produzidos sob circunstâncias e em contextos distintos. A partir daí, seguiu uma discussão sobre a necessidade de traduzir, ou, para usar as palavras de Ricoeur (2012), sobre a pulsão de traduzir, que existe em nós por causa de nosso desejo de nos comunicarmos e de sermos entendidos.

Outra discussão empreendida neste trabalho foi tratar do teatro e da tradução como meios de resistência. O teatro, arte originalmente popular, foi tirada das mãos do povo e passou a ser usada em nome de uma agenda doutrinadora e burguesa. Autores como Barthes (2007) e Boal (2019) defendem que o teatro seja revolucionário, que seja um *locus* de resistência contra o autoritarismo, devolvido para as mãos do povo. A tradução teatral, nesse sentido, pode contribuir para essa agenda ao dar voz e protagonismo a grupos histórica e culturalmente oprimidos, tornando acessíveis peças que retratem as adversidades enfrentadas por esses grupos. No caso de TCH, Hellman mostra como o status social e o poder financeiro conferem a certas pessoas o domínio sobre a verdade: movida por uma mentira contada por sua neta, a poderosa Sra. Tilford acaba com a vida de duas mulheres inocentes. O drama de Martha, por sua vez, ainda que pouco explorado na peça, mostra como o ódio e o preconceito podem levar as pessoas a tomar atitudes extremas. Além disso, o tratamento direcionado às mulheres em épocas de retorno a ideais conservadores, que insistem em se repetir ao longo da história, encontra ressonância ainda hoje, quando às mulheres é negada a autonomia até sobre o próprio corpo.

Exploramos também questões relativas à memória e à cultura, defendendo que a tradução teatral deve sempre promover o hibridismo, uma vez que o tradutor se encontra num entrelugar, não se situando nem totalmente na cultura estrangeira, nem totalmente na cultura doméstica. O papel do tradutor é saber enxergar o que existe do Eu no Outro e vice-versa, criando uma obra que não é nem de lá nem daqui, nem de agora nem de outrora. Como sugere Susan Sontag, na epígrafe que abre esta conclusão, é este o papel da literatura, que ultrapassa a distância histórica e segue nos alimentando, e à qual temos acesso amplificado graças à tradução.

Também foram discutidas as características formais do texto teatral e as abordagens que surgiram para lidar com ele. Optou-se por seguir uma abordagem holística, que toma o texto como a base da encenação. A chamada abordagem semiótica vê o texto teatral como um conjunto de signos que estão em jogo no momento da encenação, mas, como o texto não pode ser usado para a realização de uma encenação, como previa o projeto inicial, a abordagem holística pareceu a mais apropriada para os objetivos do trabalho. Portanto, também se discutiu

sobre performabilidade, falabilidade e outros conceitos que entram em jogo na abordagem holística.

Finalmente, chegamos às questões de recepção, ao papel crucial do leitor/espectador na recepção e sobrevida de uma obra de arte. Vimos que a recepção no teatro se distingue de outras formas de recepção porque envolve o contato imediato com o público, que deve ser capaz de entender prontamente o que lhe está sendo mostrado. Assim, o tradutor deve saber assumir o papel de ator, de dramaturgista e até mesmo de espectador, para contemplar todas as dimensões do fazer teatral em seu trabalho, o que envolve trabalhar em conjunto com outras pessoas, um trabalho colaborativo para que o texto saia da página e chegue ao palco.

No Capítulo 2, falamos de *The Children's Hour*. Em primeiro lugar, foi feita uma breve descrição do caso real que inspirou a trama tecida por Hellman, caso esse ocorrido na Escócia, no século XIX. Em seguida, também foi resumida a trama da peça de Hellman, mostrando o que ela tinha em comum com a história em que foi inspirada. A intenção não foi fazer nenhum juízo de valor sobre o texto de Hellman e sua validade como obra artística por ter sido baseada em uma história real – coisa que alguns críticos fizeram –, e sim entender como a autora conseguiu usar elementos do caso para tecer uma trama.

Depois, discutiu-se a fortuna crítica e contexto de produção do texto, isto é, de que temas trata a obra de Hellman e em que contexto histórico e cultural a autora se situava quando realizou esse trabalho. A seguir, foram trazidas considerações sobre a recepção do texto, primeiro, nos Estados Unidos, em sua estreia em 1934 – marcada por polêmicas, como o caso do Prêmio Pulitzer e a censura da peça em algumas cidades – e na reencenação de 1952, e depois, sobre as montagens feitas no Brasil, nos anos 1958, 1981 e 2006, além da exibição única na TV, em 1963. A censura sofrida nos Estados Unidos e em Londres teve a ver com a menção à homossexualidade feminina presente na peça de Hellman. Ainda que, em diversas entrevistas, a autora negue que esse seja o tema central de sua obra (cf. BRYER, 1987), o fato é que a revelação de Martha, no final do terceiro ato, causou incômodo na crítica, especialmente porque seu sentimento de culpa e autoaversão culmina com seu suicídio.

No Brasil, *The Children's Hour* – ou *Calúnia*, título que ganhou por aqui – foi um dos grandes sucessos da Companhia Tônia-Celi-Autran, encenada pela primeira vez em 1958. O tema da calúnia, escolhido como título em português, já era bem conhecido do público brasileiro, que havia vivido sob a repressão do Estado Novo uma década antes e sofrido com perseguições. A peça volta a ser encenada em 1981, época de ditadura militar, quando acusações falsas, mais do que nunca, eram usadas para perseguir e torturar cidadãos brasileiros.

Novamente, o teatro era usado como ferramenta de denúncia, ainda que tenha sido uma forma de arte duramente censurada durante esse período da história brasileira.

No capítulo final, foram trazidas reflexões sobre a tradução do texto, desde a necessidade de fazer adaptações pontuais de referências ultrapassadas até lidar com itens culturais e encontrar soluções para tornar o texto mais facilmente articulável. Na segunda parte do capítulo, são apresentadas algumas discussões que surgiram na leitura dramática, mostrando como o trabalho colaborativo junto a atrizes contribuiu para “afinar” o texto e deixá-lo moldado para uma futura encenação.

Espero que o trabalho tenha podido dar sua contribuição para o debate em torno da tradução teatral, mostrando que se trata de um trabalho criativo, político e colaborativo, que envolve diversas subjetividades e cuja execução requer muito mais do que o conhecimento de língua estrangeira. Também espero que a nova tradução confira sobrevida a esse belíssimo texto de Hellman, que toca em temas que me são muito caros e que ainda precisam ser discutidos no mundo onde vivemos, em que ainda preponderam a diferença de classes, o preconceito e a falsidade.

Referências bibliográficas

- AALTONEN, Sirkku. Translating plays or baking apple pies. *In*: SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zuzana; KAINDL, Klaus (Eds.). **Translation as Intercultural Communication**: Selected papers from the EST Congress - Prague 1995. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1997, p. 89–97.
- AALTONEN, Sirkku. **Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society**. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- AALTONEN, Sirkku. Theatre translation as performance. **Target**, v. 25, n. 3, p. 385–406, 2013.
- ABREU, Brício de. Teatros. **Diário da Noite**, p. 10, 24 mar. 1958.
- ADLER, Jacob H. The Dramaturgy of Blackmail in the Ibsenite Hellman. *In*: ESTRIN, Mark W. (Ed.). **Critical Essays on Lillian Hellman**. Boston: G. K. Hall & Co, 1989, p. 31–42.
- ALDRIGHI, Juliane Dias; WALL, Marilene Loewen; SOUZA, Silvana Regina Rossi Kissula; CANCELA, Franciane Zabloski Vieira. As experiências das mulheres na gestação em idade materna avançada: revisão integrativa. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 50, n. 3, p. 509–518, 2016.
- ALMEIDA, Maria Inês de Barros. **Panorama visto do Rio: Companhia Tônia-Celi-Autran**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- American play banned. **The New York Times**, p. RADIOAMUSEMENTS24, 12 mar. 1935.
- ANDERMAN, Gunilla. **Europe on Stage: Translation and Theatre**. Londres: Oberon Books, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARMATO, Philip. M. “Good and Evil” in Lillian Hellman’s “The Children’s Hour”. **Educational Theatre Journal**, v. 25, n. 4, p. 443–447, 1973.
- ATKINSON, Brooks. The Play. **The New York Times**, p. 23, 21 nov. 1934.
- ATKINSON, Brooks. Bay Leaves in “The Old Maid’s” Hair - Another Award that Is Only a Pat on the Head. **New York Times**, p. 154, 12 maio 1935.
- ATKINSON, Brooks. At the theatre. **The New York Times**, p. 35, 19 dez. 1952a.
- ATKINSON, Brooks. Children’s Hour. **The New York Times**, 28 dez. 1952b.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955**. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 2009.
- AZEVEDO, Almir. Calúnia (no Ginástico). **A Noite**, p. 10, 26 abr. 1962.

BAINES, Roger; DALMASSO, Fred. A Text on Trial: The Translation and Adaptation of Adel Hakim's Exécuteur 14. **Social Semiotics**, v. 17, n. 2, p. 229–257, 2007.

BALME, Christopher. **The Cambridge introduction to theatre studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 2020.

BARBOSA, Teresa Virgínia Ribeiro *et al.* Tradução de teatro: um paradigma a partir do El borde, de Amancay Espíndola. **Tradução em Revista**, v. 20, n. 2, 2016.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes. *In*: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria (Eds.). **Teatro e Tradução de Teatro - Vol.1**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 15–31.

BARRETO, Anélio. Após 140 anos, destino de família de serial killers dos EUA é desconhecido. **Folha de São Paulo**, 15 maio 2015.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR**, v. 4, n. 1, p. 99–111, 1991.

BASSNETT, Susan. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. *In*: **Constructing Cultures - Essays on Literary Translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. p. 90–108.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies** (Third Edition). Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. Ways Through The Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. *In*: HERMANS, Theo (Ed.). **The Manipulation of Literature**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1985. p. 87–102.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. *In*: HEIDERMANN, Werner (Ed.). **Clássicos da Teoria da Tradução - Alemão-Português**. Tradução: Lages, Susana Kampff. Florianópolis: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. v. 1p. 202–231.

BENTLEY, Eric. Lillian Hellman's Indignation. *In*: **The Dramatic Event: an American Chronicle**. New York: Horizon Press, 1954. p. 74–77; 258.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940.

- BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 6.583-A, de 2013. Dispõe sobre o Estatuto da Família e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 2013. Disponível em: http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1174409&filename=Avulso+-PL+6583/2013. Acesso em: 24 ago. 2021.
- BREEDING. Merriam-Webster online dictionary. 29 abr. 2021. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/breeding>. Acesso em 29 abr. 2021.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Lord chamberlain". **Encyclopedia Britannica**, 15 dez. 2017. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/lord-chamberlain>. Acesso em 24 ago. 2021.
- BRYER, Jackson. **Conversas com Lillian Hellman**. Tradução de José Eduardo de Mendonça. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BUZELIN, Hélène. Unexpected Allies: How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. **The Translator**, v. 11, n. 2, p. 193–218, nov. 2005.
- CAMERON, Kate. Performing Voices: Translation and Hélène Cixous. *In*: UPTON, Carole-Anne. (Ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. p. 101–112.
- CAMPOS, Cynthia Machado. **A Política da Língua na Era Vargas: Proibição do Falar Alemão e Resistência no sul do Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CARLSON, Marvin. Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement? **Theatre Journal**, v. 37, n. 1, p. 5, 1985.
- CARLSON, Marvin. **The haunted stage: the theatre as memory machine**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- CASTRO, Marcílio Moreira. **Dicionário de direito, economia e contabilidade, português-ínglês / inglês-português: incluindo mercado de capitais, finanças, comércio exterior, negócios e jornalismo econômico e financeiro**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2013.
- CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA (ED.). **New Catholic encyclopedia**. 2nd ed. Detroit: Washington, D.C: Thomson/Gale; Catholic University of America, 2003.
- CHANG, Shuei-may. Mercy vs. Justice: A Reading beyond Good and Evil in Lillian Hellman's *The Children's Hour*. **Fiction and Drama**, v. 19, n. 1, p. 1–24, 2008.
- Chicago Sees "Children's Hour." **The New York Times**, p. 39, 10 nov. 1953.
- CHRISTIANSON, Scott. Bad Seed or Bad Science? **The New York Times**, p. 9, 8 fev. 2003.
- CRUZ, Cláudia Soares. S. Tradução teatral – entre teoria e prática. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 263-280, 2019. DOI:

10.5965/1414573102352019263. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019263>.
 Acesso em: 12 ago. 2021.

CRUZ, Cláudia Soares. Tradução teatral – entre teoria e prática. **Urdimento**, v. 2, n. 35, p. 263–280, 27 set. 2019.

CUENCA, Mercè.; SEGURO, María Isabel. “Making something out of nothing”: Lesbianism as liberating fantasy in the children’s hour. **Atlantis**, v. 30, n. 1, p. 115–127, 2008.

DAMASCENO, Victoria. Seguros de saúde exigem consentimento do marido para inserção do DIU em mulheres casadas. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2021/08/seguros-de-saude-exigem-consentimento-do-marido-para-insercao-do-diu-em-mulheres-casadas.shtml>. Acesso em: 7 ago. 2021.

DE SENNA, Pedro. In praise of treason: translating Calabar. **Journal of Adaptation in Film and Performance**, v. 1, n. 1, p. 33–44, 2007.

DE SENNA, Pedro. This Blasted translation: or location, dislocation, relocation. **Journal of Adaptation in Film and Performance**, v. 2, n. 3, p. 255–265, 2009.

DIWAN, Pietra. **Raça pura**: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

DREW, Elizabeth. **Discovering Drama**. New York: W. W. Norton Company, 1937.

DURBIN JR., James H. A life’s work in the American Theatre. *In*: MAGILL, F. N. (Ed.). **Survey of contemporary literature**: updated reprints of 2,300 essay-reviews from Masterplots annuals, 1954-1976, and survey of contemporary literature supplement. Englewood Cliffs: Salem Press, 1977. p. 1355–1359.

EAGLETON, Terry. **Literary theory**: an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

EGAN, Micahel (Ed.). **Henrik Ibsen**: the critical heritage. Reprinted ed. London: Routledge, 1999.

ESPASA, Eva. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? *In*: UPTON, Carole-Anne (Ed.). **Moving Target**: Theatre Translation and Cultural Relocation. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. p. 49–62.

FADERMAN, Lillian. **Scotch Verdict: The Real-Life Story That Inspired "The Children’s Hour"**. New York: Columbia University Press, 2013.

FALK, Doris V. **Lillian Hellman**. New York: Ungar, 1978.

FERNANDES, Alinne. Between Words and Silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms. **Scientia Traductionis**, n. 7, p. 119–133, 2010.

FERNANDES, Alinne. **Translation and Dramaturgy: The Case of Marina Carr's Irish Midlands on the Brazilian Stage**. Northern Ireland: Queen's University Belfast, 1 out. 2012b.

FERNANDES, Alinne. Travelling plays, travelling audiences: From Carr's Irish Midlands to somewhere lost and found in Brazil. **Quaderns: revista de traducció**, n. 19, p. 77–85, 2012b.

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

FERNANDES, Alinne. Performing Translation as Practice-Led Research: The Case of Carr's "By the Bog of Cats..." in Brazil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 25, n. 2, p. 311–329, 3 dez. 2015.

FERNANDES, Fernanda Vieira. Ampliando Horizontes: a experiência da leitura dramática compartilhada em oficina virtual. **Expressa Extensão**, v. 26, n. 1, p. 128–135, 2021.

FERNANDES, Guilherme; BRANDÃO, Cristina. **A homossexualidade no teleteatro brasileiro**. 9º Encontro Nacional de História da Mídia UFOP. Ouro Preto: 2013

FISCHER, Lionel. Sóbria versão de um ótimo texto. **Tribuna da Imprensa**, p. 3, 9 nov. 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. **New Theatre Quarterly**, v. 25, n. 4, p. 391–401, 2009.

FISH, Stanley Eugene. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.

FLECHE, Anne. The lesbian rule: Lillian Hellman and the measures of realism. **Modern Drama**, v. 39, n. 1, p. 16–30, 1996.

FLORES, Fulvio. Melodrama, peça bem-feita e a questão da homoafetividade em *The children's hour*, de Lillian Hellman. **MOARA**, v. 2, n. 41, p. 59–69, 2014.

FLORES, Fulvio. **Nem só bem-feitas, nem tão melodramáticas**: *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, de Lillian Hellman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

FRANCHINI, Roger. **Richthofen**: o assassinato dos pais de Suzane. São Paulo: Planeta, 2020.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método. *In*: HEIDERMAN, Werner (Ed.). **Clássicos da Teoria da Tradução** - Vol. 1 - Alemão-Português. Tradução: Fabrício Coelho. Florianópolis: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 234–249.

GADO DEMAIS. Dicionário popular. 28 abr. 2019. Disponível em: <https://www.dicionariopopular.com/gado-demais/>. Acesso em 26 ago. 2021.

GAVER, Jack. **Critics' choice**: New York Drama Critics' Circle prize plays, 1935-55. New York: Hawthorn Books, 1955.

GONÇALVES JUNIOR, Antonio Luiz. **O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica**: pensamento crítico em gesto. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GRIFFIN, Alice; THORSTEN, Geraldine. **Understanding Lillian Hellman**. Columbia: University of South Carolina Press, 2010.

GROPILLO, Ciléia. Calúnia: Lillian Hellman, Bibi Ferreira e Tonia Carrero unidas no teatro Maison de France. **Jornal do Brasil**, p. 7, 25 nov. 1981.

Guild may back play in suburb. **The Boston Globe**, p. 4, 16 dez. 1935.

GUINSBURG, J.; FARIA, João.; LIMA, Mariangela. DE. Teleteatro. *In*: GUINSBURG, J.; FARIA, João.; LIMA, Mariangela (Eds.). **Dicionário de Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 285–289.

HALE, Terry; UPTON, Carole-Anne. Introduction. *In*: UPTON, Carole-Anne (Ed.). **Moving Target**: Theatre Translation and Cultural Relocation. London and New York: Routledge, 2000, p. 1–13.

Hamilton Lauds Reviewer's Prize. **Columbia Daily Spectator**, p. 1, 25 out. 1935.

HART, Lynda. Canonizing Lesbians? *In*: SCHLUETER, June (Ed.). **Modern American drama**: the female canon. Danvers: Associated University Press, 1990. p. 275–292.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

HELIODORA, Bárbara. Uma profissão de fé. *In*: BRAGA, C. (Ed.). **Escritos Sobre Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 377–381.

HELIODORA, Bárbara. Meus motivos para traduzir Shakespeare. *In*: MARTINS, Márcia; GUERINI, Andréia (Eds.). **Palavra de Tradutor**: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros. Florianópolis: Editora UFSC, 2018. p. 159–193.

Hellman play boycotted. **The New York Times**, p. 18, 20 nov. 1953.

HELLMAN, Lillian. **As Pequenas Raposas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HELLMAN, Lillian. **Six Plays by Lillian Hellman**. New York: Vintage, 1979.

HELLMAN, Lillian. **The Children's Hour**. New York: Dramatists Play Service Inc., 1953.

HOHENBERG, John. **The Pulitzer Prizes**. New York and London: Columbia University Press, 1974.

HOLLOWAY, Joel Ellis. **Dictionary of birds of the United States**: scientific and common names. Portland: Timber Press, 2003.

HOUCHIN, John. Banned in Boston. *In*: HOUCHIN, J. (Ed.). **Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 122–125.

INBREEDING. Merriam-Webster online dictionary. 29 abr. 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/inbreeding>. Acesso em 29 abr. 2021.

IPEA. **Atlas da Violência**. 2018. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/32>. Acesso em: 07 ago. 2021.

JAUSS, Hans Robert. Literary History as a Challenge to Literary Theory. Tradução de Elizabeth Bezinger. **New Literary History**, v. 2, n. 1, p. 7, 1970.

JOHNSTON, David. Created relation: The translated play in performance. **Quaderns: revista de traducció**, p. 43–52, 2012.

JOHNSTON, David. Metaphor and Metonymy: the Translator-Practitioner's Visibility. *In*: BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina; PETERGHELLA, Manuela (Eds.). **Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice**. Londres: Palgrave Macmillan, 2011. p. 11–30.

JOHNSTON, David. Securing the Performability of the Play in Translation. *In*: COELSCH-FOISNER, Sabine; KLEIN, Holger (Eds.). **Drama Translation and Theatre Practice**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. p. 25–38.

JOHNSTON, David. **Translating the theatre of the Spanish Golden Age: a story of chance and transformation**. London: Oberon Books, 2015.

JOHNSTON, David. Translation, Performance and the New Historicism. *In*: **Teatro e Tradução: Palcos de Encontro**. Porto: Campo das Letras, 2007.

JOHNSTON, David. Viajando pelas Emoções: Encenando o Erótico. Tradução de Fernanda Frio. **Revista Belas Infieis**, v. 9, n. 5, p. 247–268, 2020.

JUSTIÇA absolve Sikêra Jr. por chamar gays de “raça desgraçada”. **Correio Braziliense**, 2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2021/05/4923421-justica-absolve-sikera-jr--por-chamar-gays-de-raca-desgracada.html>. Acesso em: 7 ago. 2021.

KAHAN, Benjamin. The walk-in closet: situational homosexuality and homosexual panic in Hellman's the children's hour. **Criticism**, v. 55, n. 2, p. 177–201, 2013.

KESSLER-HARRIS, Alice. **A Difficult Woman: The Challenging Life and Times of Lillian Hellman**. New York: Bloomsbury Press, 2012.

LAAN, Rita Maria. **The theme of blackmail in the plays of Lillian Hellman**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1981.

LAERA, Margherita. **Theatre & Translation**. Londres: Red Press/ Macmillan Education, 2020.

LANDAU, Elaine. **Sacco and Vanzetti**. New York: Children's Press, 2004.

LAUFE, Abe. The Children's Hour. *In: Anatomy of a Hit: Long-Run Plays on Broadway from 1900 to the Present Day*. New York: Hawthorn Books, 1966. p. 138–141.

LAWSON, John Howard. The Obligatory Scene. *In: Theory and technique of playwriting*. New York: Hill and Wang, 1960. p. 264–267.

LEFEVERE, André. Translation: Changing the Code: Soyinka's Ironic Aetiology. *In: The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford and New York: Pergamon Press, 1980, p. 132–145.

LEVÝ, Jiří. **The art of translation**. Tradução de Patrick Corness. Amsterdam e Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 2011.

LEWIS, Allan. Lillian Hellman. *In: BLOOM, Harold (Ed.). Jewish Women Fiction Writers*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1998, p. 42–43.

LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. *In: MARTINS, Márcia; GUERINI, Andréia (Eds.). Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros*. Florianópolis: Editora UFSC, 2018. p. 103–110.

London success seen for "Children's Hour." **The New York Times**, p. 24, 15 mar. 1935.

LOPES, Célia dos Santos. Retratos da variação entre "você" e "tu" no português do Brasil: sincronia e diacronia. *In: RONCARATI, Cláudia; ABRAÇADO, Jussara. (Org.). Português Brasileiro II – contato lingüístico, heterogeneidade e história*. Niterói: EDUFF, 2008, v. 2, p. 55-71.

LOPES, Célia dos Santos *et al.* A configuração diatópico-diacrônica do sistema de tratamento do português brasileiro. **Revista do GELNE**, v. 15, n. Número Especial, p. 191–216, 2013.

LUIZ, Macksen. Carência de uma atmosfera verdadeira sabota a montagem. **Jornal do Brasil**, p. b10, 13 nov. 2006.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2013.

MAHER, Brigid. The Comic Voice in Translation: Dario Fo's Accidental Death of an Anarchist. **Journal of Intercultural Studies**, v. 28, n. 4, p. 367–379, 2007.

MANTLE, Burns. **Best plays of 1934-1935**. Nova Iorque: Dodd, Mead & Co., 1937.

MARINETTI, Cristina; ROSE, Margaret. Process, practice and landscapes of reception: An ethnographic study of theatre translation. **Translation Studies**, v. 6, n. 2, p. 166–182, 2013.

MARTIN, Robert K. The Children's Hour: A Postcolonial Turn of the Screw. **Canadian Review of American Studies**, v. 31, n. 1, p. 401–407, 2001.

MATEO, Marta. Translation strategies and the reception of drama performances: a mutual influence. *In: SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zuzana; KAINDL, Klaus (Eds.)*.

Translation as Intercultural Communication - Selected Papers from the ETS Congress - Prague 1995. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1995, p. 99–110.

MATEO, Marta. Power relations in drama translation. **Current Writing**, v. 14, n. 2, p. 45–63, 2002.

Mayor sued for \$250,000. **The Boston Globe**, p. 11, 27 dez. 1935.

Mayor witness in “Children’s Hour” case. **The Boston Globe**, p. 8, 29 jan. 1936.

McAULEY, Gay. Translation in the Performance Process. *In*: FITZPATRICK, Tim; McAULEY, Gay. **About Performance 1**. Sydney: University of Sydney, 1995. p.109-123.

MEIRELES, Cecília. **Ou Isto Ou Aquilo**. São Paulo: Giroflê-Giroflá, 1964.

MELLO, Patrícia Campos. **A máquina do ódio**: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MEMORIAL da Democracia: **Teatro na Ditadura**. 2021. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro>. Acesso em: 26 jul. 2021.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICHALSKI, Yan. A velha “calúnia.” **Jornal do Brasil**, p. 27, 1 dez. 1981.

MORI, Letícia. Como o cancelamento de peças, filmes e mostras deve opor artistas e governo na Justiça. **BBC News Brasil**, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50092030>. Acesso em: 26 jul. 2021.

NAGY, András. A Samovar is a Samovar is a Samovar - Hopes and Failures of the Author as the Object and Subject of Translation. *In*: UPTON, Carole-Anne (Ed.). **Moving Target: Theatre Translation and Culture Relocation**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2000. p. 152–158.

NATALINO, Nelson. **Vida Alves**: sem medo de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

NATHAN, George Jean. The Theatre. **Vanity Fair**, p. 37, fev. 1935.

NEELS, Karel *et al.* Rising educational participation and the trend to later childbearing. **Population and development review**, v. 43, n. 4, p. 667, 2017.

NORTHWEST, Gay & Lesbian Archives of the Pacific. **The Sensibilities of Our Forefathers**: The History of Sodomy Laws in the United States. 2004. Disponível em: <https://www.glapn.org/sodomylaws/sensibilities/massachusetts.htm>. Acesso em 25 jul. 2021.

O’NEILL, John. Translating Cervantes: The “Afterlife” of His Plays. *In*: BOYLE, Catherine; JOHNSTON, David (Eds.). **The Spanish Golden Age in English**: Perspectives on Performance. Londres: Oberon Books, 2007.

O'SHEA, José Roberto. Quanto se ganha com saber inglês: apontamentos sobre transposição cultural na tradução de Troilus and Cressida. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria (Orgs.). **Teatro e Tradução de Teatro, Vol. 1**. Belo Horizonte: Relicário Edições. p. 193–204.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz (Orgs.). **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019**: Relatório do Grupo Gay da Bahia. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

PACE, Eliana. **Georgia Gomide**: uma atriz brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

PAES, José Paulo. **Tradução, a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo, SP: Editora Ática: Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

PALMA, Anna; TONET, Vinicius Garzon. As traduções brasileiras de “A Mandrágora”, de Maquiavel. In: BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro.; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria (Eds.). **Teatro e Tradução de Teatro - Vol.1**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

PAPPEN, Paulo Henrique. A las barricadas!, uma versão brasileira: sobre a tradução coletiva. **Urdimento**, v. 2, n. 35, p. 13–25, 27 set. 2019.

PARCHEN, Amaury. Calúnia. **Diário da Tarde**, p. 5, 28 mar. 1958.

PAVIS, Patrice. **The Intercultural Performance Reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil**: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PERTEGHELLA, Manuela. A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation. In: COELSCH-FOISNER, Sabine; KLEIN, Holger (Eds.). **Drama Translation and Theatre Practice**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. p. 1–23.

PIMENTEL, Adelma; ARAÚJO, Lucivaldo. Concepção de Criança na Pós-Modernidade. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 27, n. 2, p. 184–193, 2007.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo, SP: Planeta, 2019.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002.

- PUZO, Mário. **Os Bórgias**. Tradução de Ivanir Alves Calado. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- RENNER, Karen. **Evil Children in the Popular Imagination**. New York: Palgrave Macmillan US, 2011.
- Rialto Gossip. **The New York Times**, p. 152–153, 24 mar. 1935.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. **Signs**, v. 5, n. 4, p. 631–660, 1980.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a Tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ROJO, SARA. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. *In*: BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro.; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria (Eds.). **Teatro e Tradução de Teatro - Vol. 1**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 255–266.
- ROSA, Gideon Alves. **Leitura Dramática: Um Recurso para Revelação do Texto**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006.
- SAUER, David Kennedy. Oleanna and The Children's Hour: Misreading Sexuality on the Post/Modern Realistic Stage. **Modern Drama**, v. 43, n. 3, p. 421–441, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SERÓN ORDÓÑEZ, Inmaculada. Theatre Translation Studies: An overview of a burgeoning field (Part I: Up to the early 2000s). **Status Quaestionis**, v. 5, p. 90–129, 2014.
- SERÓN-ORDÓÑEZ, Inmaculada. Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part II: From the early 2000s to 2014). **Status Quaestionis**, v. 7, p. 28–73, 2015.
- SHAKESPEARE, William. **O Mercador de Veneza**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SIHRA, Melissa. Reflection Across Water: New Stages of Performing Carr. *In*: **The Theatre of Marina Carr: "Before Rules Was Made"**. Dublin: Carysfort Press, 2003, p. 92–113.
- SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?** Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2006.
- SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. *In*: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2007.
- SOLOMON, Andrew. **O Demônio do Meio-Dia: uma anatomia da depressão**. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOVA, Dawn. The Children's Hour. *In: Banned Plays: censorship histories of 125 stage dramas.* New York: Facts On File, Inc, 2004. p. 48–51.

SPENCER, Jenny. Sex, Lies, and Revisions: Historicizing Hellman's The Children's Hour. *Modern Drama*, v. 47, n. 1, p. 44–65, 2004.

STAVISKI, Gilmar; SURD, Aguinaldo; KUNZ, Elenor. Sem Tempo de Ser Criança: a pressa no contexto da educação de crianças e implicações nas aulas de Educação Física. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte*, v. 35, n. 1, p. 113–128, 2013.

STEINER, George. Close-up of Britain's Censor. *The New York Times*, p. SM6, 2 set. 1956.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. São Paulo: José Olympio, 1973.

The Celluloid Closet. Direção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Produção de Channel Four Films e HBO Pictures. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 1996. DVD. (107 min.).

The Theatre. *The New Yorker*, p. 34; 36, 1 dez. 1934.

The Thunderbolt of Broadway. *The Literary Digest*, p. 20, 1 dez. 1934.

THOMPSON, Geoff. *Introducing functional grammar*. Third edition ed. London: New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.

TITUS, Mary. Murdering the Lesbian: Lillian Hellman's The Children's Hour. *Tulsa Studies in Women's Literature*, v. 10, n. 2, p. 215–232, 1991.

TRIESCH, Manfred. *The Lillian Hellman Collection at the Texas University*. Austin: University of Texas Press, 1966.

TUHKANEN, Mikko. Breeding (and) Reading: Lesbian Knowledge, Eugenic Discipline, and The Children's Hour. *Modern Fiction Studies*, v. 48, n. 4, p. 1–39, 2002.

TUNC, Tanfer. Rumours, Gossip and Lies: Social Anxiety and the Evil Child in Lillian Hellman's The Children's Hour. *Journal of Literary Studies*, v. 28, n. 3, p. 32–54, 2012.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UPTON, Carole-Anne. The Translator as metteur en scène, with Reference to Les Aveugles: [The Blind] by Maurice Maeterlinck *In: BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina; PETERGHELLA, Manuela (Eds.). Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice.* New York: Palgrave Macmillan, 2011. p. 31–48.

VEIGA, Edison. Dados indicam crescimento do neonazismo no Brasil. *Deutsche Welle Brasil*, 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/dados-indicam-crescimento-do-neonazismo-no-brasil/a-53985901>. Acesso em: 7 ago. 2021.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Third edition ed. New York: Routledge, 2017.

WAKSMAN, Renata; SCHVARTSMAN, Cláudio; TROSTER, Eduardo. **A saúde de nossos filhos**. Barueri: Editora Manole, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução de Luiz Henrique Lopes Dos Santos. São Paulo: Edusp, 2017.

WRIGHT, William. **Lillian Hellman: A Mulher e o Mito**. Tradução de Aulyde Soares Rofrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View**. Bristol: Multilingual Matters, 2005.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 10, n. 1, p. 85–97, jun. 2008.

ZUBER, Ortrun. Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama. *In: The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford and New York: Pergamon Press, 1980, p. 92–103.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun. Towards a typology of literary translation. **Meta**, v. 33, n. 4, p. 485–490, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.