

Braz Pinto Junior

**DRAMATURGIA E POÉTICAS DE REVISÃO: TRADUÇÃO
COMENTADA DE *TOPDOG/UNDERDOG* DE SUZAN-LORI
PARKS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (UFSC)

Florianópolis
2016

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

Pinto Junior, Braz

Dramaturgia e poéticas de revisão : tradução
comentada de Topdog/Underdog de Suzan-Lori Parks /
Braz Pinto Junior ; orientador, Sérgio Luiz Rodrigues
Medeiros -

Florianópolis, SC, 2016.

223 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Retextualização. 3.
Tradutor dramaturgo. 4. Topdog/Underdog. 5. Suzan-
Lori Parks. I. Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Braz Pinto Junior

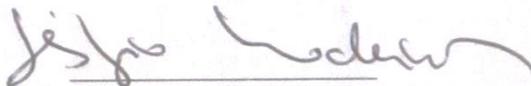
DRAMATURGIA E POÉTICAS DE REVISÃO: TRADUÇÃO
COMENTADA DE TOPDOG/UNDERDOG DE SUZAN-LORI
PARKS

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 4 de maio de 2016.

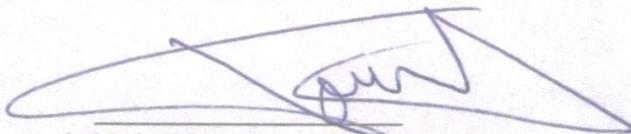


Profa. Andréia Guerini, Dr.^a
Coordenadora do Curso



Prof. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Banca Examinadora



Prof.^a Marie-Hélène Catherine Torres, Dr.^a
Presidente
Universidade Federal de Santa Catarina



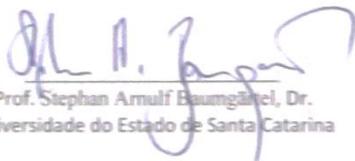
Prof. Pedro de Souza, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.ª Anna Stegh Camati, Dr.ª
Centro Universitário Campos de Andrade



Prof. José Endoença Martins, Dr.
Centro Universitário Facvest



Prof. Stephan Arnulf Baumgärtel, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Para Fernanda, Maria e Aurélia.

Agradecimentos

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET);

Ao meu orientador, professor Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (PEGET/UFSC);

Aos professores Dra. Marie-Hélène Catherine Torres (PGET/UFSC), Dr. Pedro de Souza (PGET/UFSC), Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE), Dr. José Endoença Martins (UNIANDRADE) e Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel (UDESC).

À Suzan-Lori Parks e aos agentes e editores, Maria Teresa Petruzzi e Aurélien Saunier;

Aos tradutores Jessica Cenciarelli (Itália), Jean-Pierre Richard (França) e Noelia Luque e Francisco Gonzales (Espanha);

Aos colegas e alunos da Faculdade de Comunicação Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD);

A Deus e a minha família.

(...) se o fim do poema fosse o assombro, seu tempo não se mediria por séculos, mas por dias e por horas e talvez por minutos. (...) um famoso poeta é menos inventor que descobridor.

Jorge Luis Borges – “A procura de Averróis”, *O Aleph*
Tradução de Flávio José Cardozo

RESUMO

Suzan-Lori Parks é uma das dramaturgas norte-americanas mais reconhecidas da atual geração. Nesse trabalho, além de analisarmos a trajetória da autora e sua poética e traçarmos relações entre seus textos, buscamos refletir sobre o fenômeno da tradução como uma forma de arte e o tradutor literário como uma espécie de artista. Com base na teoria de autores como Antoine Berman (2013) – “tradução e a letra” e Pavis (2008), “o tradutor como dramaturgo”, apresentamos uma análise de nossa própria tradução da peça *Topdog/Underdog* – a obra de maior repercussão de Parks, com a qual a autora recebeu o Prêmio Pulitzer na categoria Drama em 2002. Propomos ainda o diálogo com outras traduções da peça, suas encenações e elementos paratextuais ou intertextuais como cartazes, capas de publicações, jogos de azar ou artefatos culturais tanto da cultura-fonte quanto da cultura-alvo que serviram de mediadores para nosso processo de tradução.

Palavras-chave: Retextualização, Tradutor-dramaturgo, *Topdog/Underdog*, Suzan-Lori Parks.

ABSTRACT

Suzan-Lori Parks is one of the U.S. most recognized playwrights of the current generation. In this work, we analyze the trajectory of the author and her poetic, trace relationships between their texts and reflect on the phenomenon of translation as a form of art and on literary translator as a kind of artist. Based on the theory of authors like Antoine Berman (2013) - "translation and the letter" e Pavis (2008), "the translator as playwright" this work also presents an analysis of our own translation of Parks's play *Topdog / Underdog* - the author's work of greater impact, with which she won the 2002 Pulitzer Prize in Drama. We also propose dialogue with other translations of the play, its performances and paratextual or intertextual elements such as posters, covers of publications, gambling or cultural artifacts from both source culture and target culture that serve as mediators for our translation process.

Keywords: retextualization, translator-playwright, *Topdog / Underdog*, Suzan-Lori Parks.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A autora em casa no Brooklyn, Nova Iorque, 2002.....	33
Figura 2 – Reggie Montgomery e Michael Potts em <i>The America Play</i> , 1993.....	35
Figura 3 – Caderno de atividades African-American Dreamers homenageando Parks, 2010.....	37
Figura 4 – Don Cheadle e Jeffrey Wright em <i>Topdog/Underdog</i> no Public Theater, 2001.	40
Figura 5 – Litografia do assassinato do Presidente Lincoln por John Wilkes Booth no Teatro Ford em 14 de abril de 1865.	42
Figura 6 – Suzan-Lori Parks em frente ao teatro Ambassador, Broadway, 2002.....	51
Figura 7 – Mos Deff e Jeffrey Wright na montagem de 2002.....	52
Figura 8 – encenação de <i>Topdog/Underdog</i> em Ithaca, NY, junho de 2003.....	55
Figura 9 – Brandon J. Driden no papel de Lincoln na montagem de 2012.....	56
Figura 10 – <i>Topdog/Underdog</i> , montagem da UCSD, direção: Nadine George-Grave, 2009.....	56
Figura 11 – Crystal Thompson (Booth) e Artisha Mann (Lincoln), direção de Coleen Britt, 2012.....	57
Figura 12 – Bowman Wright e Biko Eisen-Martin, montagem da MTC, 2012.....	58
Figura 13 – Apresentação de 2010 em No Cruxifix Lane em Londres.	60
Figura 14 – Tyronne Lewis e Nicholas Pinnock, encenação escocesa, 2009.....	61
Figura 15 – Premier canadense com cenário minimalista, em Toronto, 2011.....	62
Figura 16 – Apresentação em um espaço intimista do Drachengasse Bar e Teatro, Viena, Áustria, 2012.	64
Figura 17 – Cenário da montagem na cidade do México, 2016.....	65
Figura 18 – Montagem francesa com direção de Philip Boulay, 2007..	73
Figura 19 – Encenação da peça em Amsterdã, com cenário feito de papelão.	74
Figura 20 – Foto de Divulgação do espetáculo japonês de 2012.	76
Figura 21 – Esquema das concretizações pavisiano.....	103
Figura 22 – Esquema hipotético para descrever traduções.....	143
Figura 23 – Faixa (intervenção artística) da Frente 3 de Fevereiro durante um jogo de futebol em São Paulo, 2007.....	153
Figura 24 – Cartaz em frente ao Public Theatre, NY, 2001.	155

Figura 25 – Reprodução do cartaz da montagem de 2002.	156
Figura 26 – Variações seguindo o modelo do cartaz da montagem de 2002.	157
Figura 27 – Cartazes criativos de montagens nos Estados Unidos.	158
Figura 28 – Cartazes da montagem dirigida por Suzan-Lori Parks, 2012.	159
Figura 29 – Cartazes inspirados no cadáver do Presidente Lincoln....	160
Figura 30 – Cartazes minimalistas da França e do Canadá.....	161
Figura 31 – Cartazes de montagens fora dos Estados Unidos.....	162
Figura 31 – Cartaz da peça <i>Top Dogs</i> de Urs Widmer, outubro de 2005, Euro Theater Central, Bonn, Alemanha.....	171
Figura 33 – Cartaz do filme <i>Top Dog</i> , de 2014.....	172
Figura 34 – Manda Chuva vs Vira-Lata.....	173
Figura 35 – Gravura representando o Monte de 3 Cartas.	177
Figura 36 – Jogo Monte de 3 Cartas em um episódio da série “Todo mundo odeia o Chris”.	184

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Alteração de rubrica, na cena 4 de <i>Topdog/Underdog</i>	46
Quadro 2 – Alteração de rubrica, na cena 4 de <i>Topdog/Underdog</i>	48
Quadro 3 – Alteração de rubrica, na cena 5 de <i>Topdog/Underdog</i>	48
Quadro 4 – Trecho da tradução italiana em comparação com o texto- fonte	67
Quadro 5 – Trecho da tradução espanhola em comparação com o texto- fonte	69
Quadro 6 – Trecho da tradução francesa em comparação com o texto- fonte	71

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Principais encenações de Topdog/Underdog nos Estados Unidos	59
Tabela 2. Principais encenações em língua inglesa fora dos Estados Unidos	65
Tabela 3. Principais encenações/traduições para outros idiomas	76
Tabela 4: Estratégias de Tradução do título <i>Topdog/Underdog</i>	174
Tabela 5 – Possibilidades e escolhas de tradução de figuras do jogo Monte de 3 cartas	183
Tabela 6. Rimas e repetições na tradução da “Canção de Lincoln”	197
Tabela 7. Assonâncias e aliteraões na tradução da “Canção de Lincoln”	198

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAPUI – Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês
BACA - Brooklyn Arts and Culture Association
DPS – Dramatists Play Service
FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado
FACALE/UFGD – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados
FALE/UFMG – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
FIT-Dourados – Festival Internacional de Teatro da Universidade Federal da Grande Dourados
FITU/UNAM – Festival Internacional de Teatro Universitário da Universidade Nacional Autônoma do México
MC – Mixin Creative
MGM/UA – Metro-Goldwyn-Mayer United Artists
MTC – Marin Theatre Company
MTP - Maria Teresa Petruzzi Concessionaria Associati
UCSD – Universidade da Califórnia em San Diego
NEAB/UFGD – Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Universidade Federal da Grande Dourados
NYU – Universidade de Nova Iorque
PGET/UFSC – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina
REP&REV – Repetição e Revisão
TCG – Theatre Communications Group
UP – Universidade Positivo (UP)
UCI – Universidade da Califórnia em Irvine
UNIANDRADE – Centro Universitário Campos de Andrade
VTI RIO – Vídeo Interamericana Ltda.
VTP – Vienna Theater Project

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	25
1.1. AUTORA E OBRA.....	31
1.2. <i>TOPDOG/UNDERDOG</i>	38
1.2.1 Edições da Peça	46
1.2.2. Encenações e Traduções	50
1.2.2.1 A encenação de George C. Wolfe	50
1.2.2.2. Outras Encenações nos Estados Unidos	53
1.2.2.3. Montagens em países de Língua Inglesa	60
1.2.2.3.1. <i>Reino Unido</i>	60
1.2.2.3.2. <i>Irlanda</i>	61
1.2.2.3.3. <i>Canadá</i>	62
1.2.2.4. Outros públicos, ainda em Língua Inglesa	63
1.2.2.4.1. <i>Áustria</i>	63
1.2.2.4.2. <i>México</i>	64
1.2.2.5. Tradutores e Traduções	66
1.2.2.5.1. <i>Itália</i>	67
1.2.2.5.2. <i>Espanha</i>	68
1.2.2.5.3. <i>França</i>	70
1.2.2.5.4. <i>Holanda</i>	73
1.2.2.5.5. <i>Japão</i>	74
1.3. POÉTICAS DE REVISÃO	77
1.3. 1. A Tradição e o Talento de Suzan-Lori Parks	83
2. EXPERIÊNCIA E REFLEXÃO	89
2.1. O CONCEITO DE ENSAIO E A TRADUÇÃO COMO ARTE	89
2.1.1. Leitura Branca	96
2.1.2. Especificidade da Tradução Teatral	101
2.1.2.1. O Tradutor como Dramaturgo	107
2.1.2.2. Manipulação e (re) Criação Artística	111
3. TRADUZINDO <i>TOPDOG/UNDERDOG</i>	115
4. ANÁLISE DA TRADUÇÃO	143
4.1. TEXTOS MEDIADORES	146
4.1.1. Mediadores na cultura-fonte	146
4.1.1.1 Filmes	146
4.1.1.2. Textos dramáticos.....	147

4.1.1.3. Outras mediações.....	148
4.1.2. Mediadores na cultural-alvo.....	148
4.1.2.1. Filmes e séries.....	148
4.1.2.2. Textos Dramáticos e encenações.....	149
4.1.2.3. Música e outras artes.....	152
4.1.3. Cartazes e Transposição Intersemiótica.....	153
4.1.3.1. Cartazes com cães.....	155
4.1.3.2. Além dos cães.....	157
4.1.3.2. O cadáver de Abraham Lincoln.....	160
4.1.3.3. Cartazes estrangeiros.....	160
4.1.3.4. Transposição intersemiótica.....	163
4.2. ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DO TÍTULO DA PEÇA	165
4.2.1. Etmologia do termo.....	167
4.2.2 Mediações.....	169
4.2.3. Outras traduções da peça.....	173
4.2.4. Sobre os usos do termo azarão (no Brasil e em nosso trabalho).....	175
4.3. O VOCABULÁRIO DO MONTE DE 3 CARTAS.....	177
4.3.1. Figuras no texto.....	181
4.3.2. Outros jogos.....	183
4.3.3. Todo mundo odeia o Monte.....	184
4.4. RELAÇÕES POÉTICAS.....	187
4.4.1. Pregões e bordões.....	187
4.4.2. <i>Med-sin</i>.....	190
4.4.3. Rimas, repetições, assonâncias e aliterações.....	197
4.4.4. Outras imagens poéticas.....	198
4.4.4.1 Biscoitos da Sorte.....	199
4.4.4.2 <i>Honest Abe</i>	200
4.4.4.3. Grace e Cookie.....	202
4.4.4.4. Conotações raciais.....	203
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	211
Referências.....	215

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), sob orientação do prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, tem como principal objetivo uma tradução comentada da peça *Topdog/Underdog*, da dramaturga norte-americana Suzan-Lori Parks.

Nosso contato inicial com a dramaturgia da autora ocorreu em maio de 2007 quando participamos do Simpósio “Estéticas Contemporâneas e Teatro Pós-dramático”, promovido pelos professores Paulo Roberto Pelissari da Universidade Positivo (UP) e Anna Stegh Camati durante no I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês (ABRAPUI), realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

Durante a participação no simpósio, a partir de um estudo prévio de algumas peças da autora publicadas na coletânea *The America play and other works* (1995), foi possível conhecer o estilo singular da autora e perceber a presença de certos aspectos políticos e proposições estéticas associados com sua poética que parece propor, além de uma revisão crítica da história dos Estados Unidos, a presença marcante das questões identitárias perpassando um texto de caráter profundamente poético e a combinação de elementos da tradição com recursos de uma linguagem auto-expressiva.

De acordo com a visão de uma estética engajada baseada a interpretação de Wilmer (2000), percebendo Suzan-Lori Parks como uma autora focada na ruptura com uma estética convencional e uma história unilateral, consideramos o tom político da peça *The America Play* e sua composição poética com base na revisão de personagens da história norte-americana, corroborando a noção de Owens (1994) de “impulso alegórico” na arte contemporânea, como chave para uma leitura inicial do texto em que fosse possível confrontar outras versões ou novas interpretações para eventos tradicionalmente narrados pela história oficial, como a morte do presidente Lincoln ou a luta pelos direitos civis, por exemplo; que teriam como principal resultado a desmitificação da história oficial e seus personagens.

Presente ao longo de toda a obra de forma mais ou menos explícita, a alegoria, por meio de personagens sobrepostas (ou “figuras” como a autora prefere chamar) ou de recursos poéticos mais elaborados como uma linguagem auto-expressiva (nascida dos falares étnicos), justamente é o que torna a obra um ambiente propício ao confronto de ideias, que quanto mais lança raízes no espaço e no tempo de uma sociedade em particular (EUA, afrodescendentes), mais estabelece contato com uma dimensão atemporal, universal. (PINTO JUNIOR, 2007, p. 268)

The America Play, a peça que despertara nosso interesse por ocasião do congresso, escrita por Parks em 1993, apresenta uma estrutura não-linear baseada na repetição de cenas e sobreposição de personagens que contribuem para essa desarticulação da narrativa historiográfica, principalmente com relação a um de seus principais vultos, Abraham Lincoln.

Em um contexto surreal, um homem sem nome, um desconhecido apelidado de “Pai enjeitado”, escavador e colecionador de relíquias de Abraham Lincoln ganha a vida representando a morte do ex-presidente em uma atração de um parque de diversões: “O grande buraco da História”. No parque, as pessoas podem pagar para atirar no “Grande Homem” e experimentar os últimos momentos de Lincoln como se estivessem no papel do seu assassino.

O Desconhecido voltava para seu buraco e, no lugar da falação, seu ato agora consistia numa cadeira solitária, de balanço, num cubículo obscuro. O público era convidado a pagar um penny, escolher dentre uma série de pistolas que lhe era fornecida, entrar na cabine escurecida e “atirar no Sr. Lincoln”. O Desconhecido ficava famoso da noite para o dia. ^{1 e 2} (PARKS, 1995, p 164)

¹ Todas as traduções de textos estrangeiros inéditos no Brasil que constam nesse trabalho são de nossa própria autoria e estão acompanhadas por notas de rodapé contendo o texto-fonte.

² The Lesser Known returned to his hole and, instead of speeching, his act would now consist of a single chair, a rocker, in a dark box. The public was invited to pay a penny, choose from the selection of provided pistols, enter the

Repleta de citações históricas baseadas em falas de personagens que conviveram com Abraham Lincoln como Mary Todd Lincoln, sua viúva, John Wilkes Booth, seu assassino, Robert E. Lee, general que comandou o exército confederado na Guerra Civil Norte-Americana, e Edwin Stanton, secretário de guerra de Lincoln, além de trechos da peça *Our American Cousin* reproduzindo o dia da morte do Presidente, a estrutura não-linear da peça introduz ao leitor/espectador também a família do Pai Enjeitado, sua esposa Lucy e seu filho Brazil, a quem o desconhecido abandonara para seguir a vida de showman no “oeste” distante. Brazil e Lucy tentam seguir os passos do Pai enjeitado, mas só encontram reminiscências, objetos de cena, figurinos, fragmentos de um ator que representou a vida toda um único papel. A exemplo do Pai enjeitado, o filho decide inaugurar uma nova atração “O hall das maravilhas” uma espécie de museu de cera em que as relíquias do “Grande Homem” são expostas.

A história e a memória do Pai enjeitado e de sua família tornam-se também, em certo sentido, a experiência da “grande família afro-americana” (DAWKINS, 2009), descendentes dos escravos trazidos para a América em tempos passados. A incapacidade dos afrodescendentes de reconstruir uma memória comum, um passado sem rupturas, uma história oficial, se reflete na tentativa de Brazil de seguir os passos do Pai enjeitado.

A performatividade herdada do pai, a necessidade de representar papéis definidos, leva Brazil à resignação em seu Hall de Maravilhas, composto apenas por falsas relíquias de um velho ator. A própria noção de identidade, ou das identidades afrodescendentes é posta em revista por meio da figura do homem negro mascarado, com barbas postiças e imitando um célebre homem branco. Uma inversão dos “minstrel shows” nos quais atores brancos se maquiavam de preto para interpretar papéis cômicos (AGUILAR, 2005).

Do estudo preliminar de *The America Play and other works* logo foi possível estender a análise a textos posteriores da autora como *Venus* (1996) - outra peça que também explora de forma simbólica o passado mítico afro-americano, desta vez com um olhar voltado para a condição feminina na reconstrução poética da “Vênus Hotentote”, Saartje Baartman, uma mulher africana que, assim como o Pai Enjeitado

darkened box and “Shoot Mr. Lincoln.” The Lesser Known became famous overnight.

de *The America Play*, também viveu e morreu pelo “espetáculo”, mesclando, em sua personalidade *suis generis*, traços de símbolo sexual, aberração, atração circense e objeto de estudo científico – além, é claro, de *Topdog/Underdog* (2001) - uma comédia sobre o relacionamento insustentável de dois irmãos tentando sobreviver a um passado de abandono que retoma o tema da morte do presidente Lincoln, desta vez com um tom mais psicológico e realista.

No âmbito da pesquisa acadêmica, como professor da graduação em Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (FACALE/UFGD), tive a oportunidade de participar em outubro de 2011 de outro simpósio, desta vez com o tema Teatro, História e Identidade durante a III Semana da Consciência Negra do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB/UFGD) também da UFGD. Na ocasião fomos convidados para ministrar uma palestra apresentando a obra de Suzan-Lori Parks para estudantes e pesquisadores de questões raciais com o intuito de refletir sobre a importância da autora para o teatro norte-americano e o papel da revisão histórica na construção de sua poética.

Da participação nesse simpósio e da atuação junto ao Núcleo de Estudos de Dramaturgia e Encenação (NUENCENA/UFGD) – um grupo de pesquisa da UFGD voltado ao estudo sistematizado de autores e encenadores contemporâneos – surgiria um projeto de tradução comentada da peça *Topdog/Underdog*, objeto desse trabalho.

Constituído a partir da tradução literária de *Topdog/Underdog*, de Suzan-Lori Parks e de um conjunto de ensaios sobre a experiência de tradução, a pesquisa foi estruturada em quatro partes principais: um estudo introdutório sobre a autora e sua obra, uma reflexão sobre a poética da autora e alguns conceitos de tradução, a elaboração da tradução propriamente dita e uma análise do processo de tradução com base na prática.

Na primeira parte desse capítulo introdutório, intitulada “11. Autora e obra”, apresentamos um panorama da obra de Suzan-Lori Parks, a repercussão de seu trabalho como dramaturga premiada e como criadora de um universo estético próprio. Em “1.2. *Topdog/Underdog*” discutimos o contexto de produção e recepção da peça com base em estudos anteriores da obra de Parks.

Em “1.2.1. Edições da Peça”, apresentamos as principais diferenças existentes nas duas edições publicadas do texto de *Topdog/Underdog*, a versão de 2001 da editora Dramatists Play Service

(DPS) e a de 2002, publicada pela Theatre Communications Group (TCG).

Apresentamos também em “1.2.2. Encenações e Traduções” um breve histórico das encenações e traduções da peça realizadas nos últimos quinze anos, iniciando pelas montagens do diretor George C. Wolfe (1.2.2.1.) e outras encenações nos Estados Unidos (1.2.2.2.) e em outros países de língua inglesa (1.2.2.3.) ou estrangeiros (1.2.2.4.). Finalizamos o capítulo apresentando alguns tradutores do texto e descrevendo suas traduções (1.2.2.5.).

Na sequência, em “1.3 Poéticas da Revisão” e “1.3.2 A Tradição e o Talento de Suzan-Lori Parks” procuramos refletir sobre a poética da autora com base em alguns ensaios publicados por ela na coletânea *The America Play and other Works* na revista *Theater* da Yale School of Drama com o objetivo de compreender o contexto em que a obra foi produzida.

Em seguida, na segunda parte de nosso estudo, intitulada “2. Experiência e Reflexão”, traçamos analogias entre o trabalho do ator e do tradutor com o objetivo de pensar o trabalho do tradutor literário como uma forma de arte e delineamos uma abordagem teórica sobre o trabalho de tradução de peças de teatro sob a perspectiva do tradutor-dramaturgo proposta por Patrice Pavis em *O Teatro no Cruzamento de Culturas*.

O capítulo possui um subcapítulo: “2.1. O conceito de Ensaio e a Tradução como Arte”, no qual refletimos sobre o gênero ensaístico como uma modalidade artística e científica e suas semelhanças com a linguagem teatral e o trabalho do tradutor. Este, por sua vez, é composto por uma série de ensaios; “2.1.1. Leitura Branca”, em que partimos de um exercício de primeiridade para chegar a uma concepção de tradução equilibrada com base na teoria de Berman (2013) da “tradução e a letra”; “2.1.2. Especificidade da Tradução Teatral”, no qual procuramos nos aprofundar na teoria de Pavis (2008) para em “2.1.2.1. O Tradutor como Dramaturgo” e “2.1.2.2. Manipulação e (re) criação artística” elaborarmos nossa própria concepção do fenômeno tradutório como uma atividade de criação “teatral”.

A tradução do texto dramático, juntamente com a reprodução de trechos do texto publicado pela TCG, na edição de 2002, compõem a terceira parte desse trabalho, “3. Traduzindo *Topdog/Underdog*”, na qual estão dispostos um ao lado do outro o texto-fonte em inglês e a nossa versão em língua portuguesa, dividindo espaço na página com o

propósito de permitir a visualização dos dois textos de forma simultânea e facilitar a comparação entre o texto de Parks e a nossa tradução.

Na parte final, intitulada “4. Análise da Tradução” e dividida em quatro capítulos, além de elencarmos alguns textos utilizados como interlocutores em nosso trabalho descrevemos estratégias e desdobramentos estéticos decorrentes do nosso processo de tradução enquanto comentamos algumas fases desse processo.

No subcapítulo intitulado “4.1. Textos mediadores” descrevemos os principais artefatos culturais (peças, filmes, séries de televisão) que utilizamos como textos de referência ou interlocutores tanto na cultura-fonte (4.1.1) como na cultura-alvo (4.1.2) no decorrer desse trabalho. Ainda em “4.1.3. Cartazes e transposição intersemiótica” partimos de uma análise dos cartazes de montagens da peça para chegar discutir algumas relações entre nossa tradução e o conceito de Clüver (2005) de transposição intersemiótica.

Nos subcapítulos seguintes, “4.2. Estratégias de Tradução do título da peça”, “4.3. Cartazes, mediação e tradução”, “4.4. O Vocabulário do Monte de 3” e “4.5. Relações Poéticas”, abordamos questões específicas de nossa prática tradutória, tais como a tradução do binômio que compõe o título da peça, as escolhas de tradução do vocabulário relacionado aos jogos de azar, especificamente ao jogo conhecido como Monte de 3 Cartas e as particularidades da tradução do elemento poético presente na obra de Suzan-Lori Parks.

1.1. AUTORA E OBRA

Suzan-Lori Parks é uma das autoras teatrais mais atuantes e celebradas do início do século XXI nos Estados Unidos. Apareceu na lista das 100 personalidades mais inovadoras para o “Next Wave” da revista Time em 2002. No mesmo ano, tornou-se a primeira autora afro-americana a receber o Prêmio Pulitzer na categoria Drama.

Desde sua primeira peça *The Sinner’s Place* (1984), escrita quando ainda era estudante na Faculdade Mount Holyoke em South Hadley, Massachusetts; passando pela montagem experimental de *Betting on the Dust Commander [Apostando na Comandante da Poeira]*³ em um bar no Lower East Side de Manhattan, o Gas Station, em 1987 numa curta temporada de três noites em que compareceram, nas palavras da autora, “meu pai, minha mãe, e minha irmã, e um dos sem-teto locais⁴” (ALS, 2006, p. 74); até a consagração com o sucesso da Broadway *Topdog/Underdog* (2001) que lhe rendeu o Pulitzer de 2002; a autora tem em seu currículo diversos sucessos de público e crítica, entre eles as peças *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989) com a qual recebeu seu primeiro Obie Award de melhor peça e o reconhecimento como talento promissor no The New York Times, *Venus* (1996), também premiada com um Obie, e a finalista do Pulitzer de 2000, *In the Blood*.

Nascida em Fort Nox, Kentucky, em 10 de maio de 1963, Suzan-Lori Parks foi aluna do poeta, ensaísta, novelista e dramaturgo James Baldwin que a descreveu como “uma criatura totalmente surpreendente e bela que pode se tornar uma das artistas mais valiosas do nosso tempo⁵ (PARKS, 1995, p.2) “.

Durante a infância e adolescência, por conta do trabalho de seu pai como militar, Parks mudava constantemente de endereço, viveu em seis estados diferentes e chegou a morar também na Alemanha.

³ No Brasil, *Apostando na Comandante da Poeira* foi o título da montagem do grupo Territórios Tectônicos a partir da obra de Suzan-Lori Parks, com tradução e direção de Stephan Baumgärtel. A Montagem estreou em outubro de 2012 no Casa das Máquinas – espaço de Artes, em Florianópolis e recebeu o prêmio Myriam Muniz 2012 da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

⁴ My dad, my mom, and my sister, and one of the homeless guys from the neighborhood.

⁵An utterly astounding and beautiful creature who may become one of the most valuable artists of our time "

Embora escrevesse novelas desde os cinco anos de idade, foi na Faculdade Mount Holyoke, na classe de escrita criativa de Baldwin, que Parks começou a receber o devido incentivo para escrever para o palco.

Ainda não tinha escrito [peças de teatro] porque a desanimava o elitismo de certos produtores e a imposição de critérios rígidos, que imaginava, toda obra “bem construída” devia obedecer; no entanto, o respeito que Baldwin lhe inspirava a animou a terminar sua peça curta “The Sinner’s Place”, durante seu último ano na Universidade. A peça foi motivo de uma batalha dialética em Mount Holyoke. O Departamento de Teatro negou-se a representá-la argumentando que uma obra teatral não poderia encenar “besteiras”. Apesar disso, a peça permitiu a Parks licenciar-se com honra na especialidade de Inglês em 1985, ano em que também obteve a licenciatura de Alemão. Além do apoio de Baldwin, a professora Mary McHenry tentou incentivar Parks, entregando a ela uma cópia de uma obra experimental, *Funny House of a Negro*, escrita por Adrienne Kennedy em 1962.⁶(AGUILAR, 2005, p. 335)

Parks, considerada uma artista de vanguarda tanto no que diz respeito à linguagem quanto às questões identitárias, afirma: “escrevi peças por 20 anos, e fui experimental em muitos sentidos diferentes”⁷

⁶ [N]o habia hecho antes porque le desanimaba el elitismo de ciertos productores teatrales y la imposición de unos criterios rígidos que, al parecer, toda obra “bien construida” debía obedecer; No obstante, el respeto que Baldwin le inspiraba le animó a terminar de escribir su pieza corta “The Sinner’s Place”, durante su último año en la Universidad. Dicha obra generó toda una batalla dialéctica en Mount Holyoke College. Por un lado el Departamento de Teatro se negó a representarla argumentando que una obra no podía poner en escena “porquerías”. Sin embargo, la pieza permitió a Parks licenciarse con honores en la especialidad de inglés en 1985, año en el que también obtuvo la licenciatura de Alemán. Además del apoyo de Baldwin, la profesora Mary McHenry intentó animar a Parks, entregándole una copia de una obra experimental, *Funny House of a Negro*, escrita por Adrienne Kennedy en 1962.

⁷ I’ve been writing plays for 20 years, and I’ve been experimental in lots of different ways.

(FANGER, 2002, p. 19). Inspirada por autoras como Adrienne Kennedy e Ntosake Shange, Parks decidiu que seria capaz de escrever qualquer coisa que quisesse. Após a graduação, cursou atuação em Londres durante um ano com o objetivo de aprimorar sua escrita para os palcos e fixou-se em Nova Iorque, onde teve a oportunidade de conhecer – em um encontro, segundo Parks, por acaso no metrô – a crítica do Village Voice, Lisa Solomon que a apresentou à diretora Liz Diamond do Brooklyn Arts and Culture Association (BACA), que dirigiria a primeira montagem profissional de um espetáculo a partir de *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989).

Figura 1 – A autora em casa no Brooklyn, Nova Iorque, 2002.

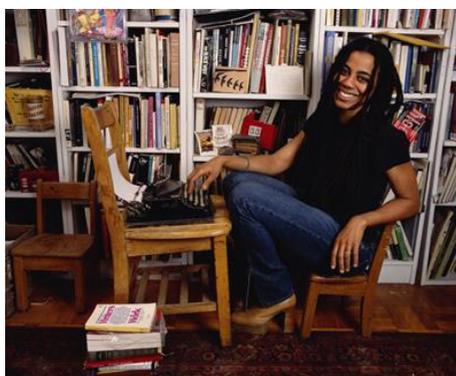


Foto: Todd France/Corbis.

Em 1991, tornou-se artista associada no Yale School of Arts e conseguiu patrocínio das Fundações Ford e Rockefeller para sua pesquisa artística, além de apoio do National Endowment for the Arts.

Parks recebeu várias bolsas de estudos e prêmios, entre elas a Bolsa Guggenheim em 2000 e Bolsa da Fundação MacArthur em 2001. Em 2002, Parks se tornou a quarta pessoa negra e a primeira mulher afro-americana a receber o prêmio Pulitzer em Drama com a peça *Topdog/Underdog*. Ela lecionou nas universidades de Michigan, Yale, e Nova Iorque. Também foi autora-residente na New School for Social Research (hoje New School University) em Nova Iorque de 1991 a 1992. Em

2000, Parks tornou-se diretora de Escrita Dramatúrgica no Audrey Skirball Kernis Theatre Projects do Instituto de Artes da Califórnia⁸. (ROLLYSON, 2003, p.1)

Após a montagem de *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1992) também pelo BACA, Parks passou a ter suas peças apresentadas também fora de Nova Iorque. *Devotees in the Garden* estreou no Actors Theatre de Louisville também em 1992. No ano seguinte, Parks aproximou-se do dramaturgo e diretor George C. Wolfe, autor de *The Colored Museum* (1986), peça que ela admirava. Wolfe foi o produtor responsável pela estreia de *The America Play*, com a direção de Liz Diamond no New York Public Theater e, em 2001, dirigiu *Topdog/Underdog*.

Em 1996, no mesmo ano em que foi convidada pelo cineasta Spike Lee para escrever o roteiro de um de seus filmes, *Girl 6* [Garota 6], lança *Venus*, outra peça que tem como tema uma personagem histórica, Saartje Baartman, conhecida como “Vênus Hotentote”, uma mulher que costumava ser exibida como uma curiosidade em feiras ou casas de espetáculo, no século XIX, nua e enjaulada, para que todos que pagassem vissem seus dotes físicos, considerados desproporcionais para a sociedade puritana da época. *Venus* estreou no New York’s Public Theater e foi o sucesso que garantiu a Parks seu segundo Obie Award. O primeiro havia sido conquistado por *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989), um poema dramático que aborda o tema da transitoriedade identitária.

⁸ Parks has received numerous fellowships and grants, including the Guggenheim Fellowship in 2000 and the MacArthur Foundation Fellowship in 2001. In 2002, Parks became only the fourth African American and the first African American woman to receive the Pulitzer Prize in Drama for her play *Topdog/Underdog*. She has taught at the University of Michigan, Yale University, and New York University. She also served as writer-in-residence at the New School for Social Research (now New School University) in New York from 1991 to 1992. In 2000, Parks became director of the Audrey Skirball Kernis Theatre Projects Writing for Performance program at the California Institute of the Arts.

Figura 2 – Reggie Montgomery e Michael Potts em *The America Play*, 1993.



Foto: T. Charles Erickson.

Em 1999, na publicação *The Red Letters Plays*, Suzan-Lori Parks decide reunir duas nova peças, *In the Blood* e *Fucking A*, em um mesmo trabalho. Ambas têm em comum a temática da repressão feminina em uma sociedade patriarcal e podem ser lidas como paródias da história de traição e punição escrita por Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* [A Letra Escarlate].

Depois do Pulitzer, de conquistar a crítica e de se tornar parte integrante do “mainstream” com produções de suas peças na Broadway e ao redor do mundo, Parks idealizou seu mais audacioso projeto. Juntamente com o colega produtor Bonnie Metzgar, Parks coordenou de janeiro de 2006 a janeiro de 2007 um projeto colaborativo que contou com a participação de artistas e casas de espetáculo de inúmeras cidades dos Estados Unidos e de outros países que consistiu na montagem de um espetáculo contínuo composto por 365 peças curtas escritas para serem encenadas uma em cada dia do ano em diversos palcos ao mesmo tempo. As peças, escritas entre 2002 e 2003 foram reunidas no livro *365 Plays/ 365 Days* publicado em 2006.

Em agosto, sete meses após Metzgar e Parks começarem a sonhar seu plano ambicioso de produção para “365 Days / 365 Plays.” O Public concordaria em se tornar um “teatro central” em Nova Iorque, a exemplo do Alliance Theatre em Atlanta, do Goodman e do Steppenwolf em Chicago, e do Center Theatre Group em Los

Angeles, os quais iriam coordenar e supervisionar o projeto em teatros menores de suas regiões. Parks e Metzgar participavam dos festivais e se reuniam com artistas locais em diversas cidades, com o intuito de promover e chamar a atenção para o “365”, isso atrairia muitos profissionais de teatro que apoiaram a causa do “365”: usando as peças para conectar os teatros e as audiências por todo o país⁹. (ALS, 2006, p. 3)

Além do teatro, Parks escreveu peças para o rádio, *Pickling* (1990), *Third Kingdom* (1990) e *Locomotive* (1991); e, no cinema, além de roteirista do longa-metragem *Garota 6* dirigido por Spike Lee, adaptou também o romance de Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God [Aos olhos de Deus]* (2005). Em 2013 foi tema do documentário dirigido por Oren Jacoby, *Topdog diaries*, no qual relata sua experiência como autora teatral e ganhadora do Pulitzer enquanto descreve o contexto de criação de sua peça mais conhecida *Topdog/Underdog*.

Sua obra inclui também o romance *Getting Mother's Body* (2003) e as peças *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1992), *Devotees in the Garden of Love* (1992), *The America Play* (1993), *Fucking A* (1999), *Ray Charles Live!* (2007), *Father Comes Home from the Wars (Parts 1, 8 & 9)* (2009), *The Book of Grace* (2010), *Porgy and Bess* (2011), *Father Comes Home From The Wars (Parts 1,2&3)* (2014) que recentemente também lhe rendeu o título de finalista do Pulitzer em 2015.

⁹ By last August, seven months after Metzgar and Parks had begun to dream up their ambitious production plan for “365 Days / 365 Plays,” the Public had signed on to be a “hub theatre” in New York, as had Atlanta’s Alliance Theatre, Chicago’s Goodman and Steppenwolf Theatres, and Los Angeles’s Center Theatre Group, all of which would coördinate and oversee the project with smaller stages in their areas. Parks and Metzgar had attended theatre festivals and run a series of “town-hall meetings” in various cities, in order to promote and draw attention to “365”; these had attracted many theatre artists who supported the over-all goal of “365”: using the plays to connect theatres and audiences across the country.

Figura 3 – Caderno de atividades African-American Dreamers homenageando Parks, 2010.



Fonte: Canal Infantil Nick Jr.

Em sua carreira acadêmica, Suzan-Lori Parks também obteve grande reconhecimento. Tornou-se doutora *honoris causa* pela Universidade Brown de Providence, Rhode Island, trabalhou ensinando escrita criativa no Instituto de Artes da Califórnia em Los Angeles e atualmente é professora de escrita dramaturgica na Tisch - Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque (NYU).

Em outubro de 2015, Parks foi escolhida para ser a vigésima segunda contemplada pelo “Dorothy and Lillian Gish Prize”, um prêmio importante das artes nos Estados Unidos, oferecido a artistas reconhecidos como divisores de águas em seus campos de atuação.

1.2. TOPDOG/UNDERDOG

A peça mais conhecida de Suzan-Lori Parks, que lhe rendeu em 2002 o Prêmio Pulitzer foi escrita em 1999 e encenada pela primeira vez em 26 de julho de 2001 no Joseph Papp Public Theater em Nova York, durante o New York Shakespeare Festival, com o patrocínio da AT&T Onstage¹⁰ e contou com a produção e a direção de George C. Wolfe. Considerada uma obra de referência para a literatura contemporânea nos Estados Unidos, *Topdog/Underdog* figura na lista das obras recomendadas pelo departamento de Educação da Califórnia para estudantes entre o 9º e o 12º nível¹¹.

Descrita como uma “fábula de humor negro sobre amor fraternal e identidade familiar (...) o último riff de Suzan-Lori Parks na trilha da história como a conhecemos. (...)” (PARKS, 2002, p. 122) chegaria à Broadway em 2002 – de 7 de abril a 11 de agosto – no Ambassador Theater, também dirigida por Wolfe e com Jeffrey Wright e o rapper Mos Def¹² compondo o elenco.

Uma comédia de compleição realista focada no típico conflito entre irmãos, *Topdog/Underdog* foi descrita pelo The New York Times como “(...) um vibrante drama cômico de mudança de identidades e traição (...) resultado de um talento feroz (...)”¹³ (PARKS, 2002, p. 122).

Os irmãos Lincoln e Booth são dois homens negros tentando sobreviver em um quarto barato semimobiliado. Lincoln, o irmão mais velho, com cerca de 35 anos, ganha a vida de uma forma um tanto bizarra, desempenhando o papel do ex-presidente Abraham Lincoln em uma atração de um parque de diversões, caracterizado com roupas de época (cartola, fraque, gravata e barbas postiças) com o rosto maquiado de branco (para enfatizar o “realismo” do personagem), representando os últimos momentos da vida do famoso homem, atua sentado em uma

¹⁰ Prêmio de incentivo às Artes Cênicas da empresa de telecomunicações AT&T para os Estados Unidos, Canadá e Reino Unido, administrado pela Theatre Communications Group, uma organização não-governamental sem fins lucrativos que promove ações culturais e grupos de teatro desde 1961 em Nova Iorque.

¹¹ Alunos na faixa etária equivalente ao Ensino Médio no Brasil.

¹² Na montagem do Public Theater o elenco era composto por Jeffrey Wright e Don Cheadle.

¹³ (...) [a] vibrant comic drama of shifting identity and betrayal (...) from the ferociously talented author (...)

cadeira em uma sala onde os frequentadores do parque podem atirar nele pelas costas e assistir ao 16º presidente dos Estados Unidos se contorcendo antes de morrer.

Ex-performer do Monte de 3 cartas – típico jogo de azar das ruas no qual os apostadores devem encontrar a carta diferente entre as três embaralhadas e dispostas sobre um tabuleiro improvisado – Lincoln não toca mais nas cartas desde a morte trágica de um de seus comparsas há alguns anos. Separado da mulher passou a viver no apartamento do desocupado irmão caçula, onde, apesar de pagar todas as contas, não tem mais do que uma cadeira reclinável para dormir, já que o quarto possui apenas uma cama.

Booth, o irmão mais novo, em seus 30 anos parece nunca ter arranjado um trabalho sério, pratica furtos para manter um estilo “descolado” e orgulha-se de sua popularidade com as mulheres. Quer retomar as atividades do irmão com os jogos de azar e se auto intitula “Monte-de-3”, apelido que recebeu de uma de suas garotas que imagina ser suficiente para torná-lo o maioral das ruas e recuperar os “negócios” da família.

Sem muito jeito com as cartas, Booth insiste com o irmão para que formem uma dupla – “Link e Monte” – com a pretensão de unir talento e malandragem e dominar as ruas repletas de otários. O relacionamento entre os irmãos torna-se insustentável quando os dramas do passado (conflitos familiares e perdas pessoais) vem à tona em meio ao fracasso existencial mútuo no presente.

O mote do conflito entre os irmãos concebido por Parks na peça pode ser considerado como a porta de entrada para uma estrutura adjacente que perpassa a relação com a História norte-americana e a luta pelos direitos civis, vislumbrada já a partir do nome dos personagens Lincoln e Booth – resultado de uma “piada” paterna, um trocadilho com a História – e que aludem à personagens reais.

Lincoln e Booth. Eles são rivais. Eles são irmãos. Lincoln, o mais velho, está tentando se adaptar a um trabalho honesto depois de anos de trapanças nomonte de 3 cartas; e Booth, o mais novo, é um imitador tentando aprender os truques da atividade ilegal do irmão. Enredados pela pobreza, uma história familiar e nomes próprios desgraçadamente proféticos, esses dois homens negros se veem presos em um jogo perigoso de enganação,

disputando quem será o jogador ou o joguete¹⁴
(MARIN THEATRE COMPANY, 2013, p.3)

A peça, a exemplo de outro texto de Parks, *The America Play*, também contempla uma leitura política a medida que remonta o contexto do assassinato do Presidente Abraham Lincoln por um ator simpatizante dos ideais racistas do sul, John Wilkes Booth, durante a apresentação de *Our American Cousin* na noite de 14 de abril de 1865 em Washington no Teatro Ford.

Figura 4 – Don Cheadle e Jeffrey Wright em *Topdog/Underdog* no Public Theater, 2001.



Foto: Michal Daniel.

Em *The America Play*, Pai enfeitado, a figura do performer de Lincoln surge como uma presença alegórica, um fantasma, um homem sem nome, visto pelos seus herdeiros (Lucy e Brazil) apenas como um ator, colecionador de relíquias, que deixou para trás a família para cavar sua réplica do “Grande Buraco da História”, espécie de atração para frequentadores ávidos em reviver os últimos momentos de um “Grande Homem” agonizante. As inúmeras e incansáveis repetições da cena em que um desconhecido vestido como Lincoln é baleado no texto de Parks

¹⁴ Lincoln and Booth. They are rivals. They are brothers. Lincoln, the elder, is trying to make a go at honestwork after years of hustling three-card monte; and Booth, the younger, is a wannabe looking to learn the tricks of his brother’s illegitimate trade. Trapped by their poverty, family history and ominously prophetic given names, these two black men find themselves locked in a dangerous game of deception, sparring over just which one’s the Player and which one’s the Played.

são comparadas por Havis (2001) às diversas reprises do filme em 8mm de Zapruder assistidas durante décadas por milhões de pessoas e que eternizaram em cores o assassinato do presidente Kennedy em Dallas no dia 22 de novembro de 1963. O desconhecido, por sua vez, ao mesmo tempo em que desmitifica o vulto histórico de Lincoln, também o atualiza e torna vivo.

A peça de Parks é mais uma meditação sobre um momento crucial do tempo e das relações raciais do que uma história com desfecho convencional. Seu mundo ao estilo beckettiano, linguagem oral (em meio a citações históricas) é extremamente escorregadio, fora dos padrões e eternamente imperfeito. O curto primeiro ato de *The America Play* reconstrói o infame ataque de John Wilkes Booth a um presidente em seu auge; no segundo ato, o filho do performer de Lincoln e sua mãe partilham um vasto deserto acompanhados por um caixão vazio. Se essa sarcástica peça tivesse sido escrita no fim dos anos 60, seu apelo dramático poderia ter atingido o público como um luto literal para com os Kennedys e Martin Luther King. Hoje, porém, seus trocadilhos e destilações mantém uma saudável distância de qualquer um desses eventos.¹⁵ (HAVIS, 2001, p. 16.)

Topdog/Underdog, por sua vez, com uma roupagem mais realista, revive o episódio em um âmbito privado, na intimidade dos irmãos Lincoln e Booth, explorando traços psicológicos dos personagens. A guinada para o estilo “menos excêntrico, mais linear, mais contemporâneo” (SHEWEY, 2002, p. 1)¹⁶ depois de uma série de

¹⁵ Parks’s play is more an American meditation on a pivotal moment in time and race relations than a conventional story unfolding. In her Beckett-like world, spoken language (along with historical matter) is extremely slippery, inaccurate beyond measure and eternally flawed. *The America Play*’s short first act reconstructs John Wilkes Booth’s infamous attack on a towering president; in its second act, the Lincoln impersonator’s son and mother share a vast wasteland punctuated by a plain coffin. If this sardonic play had been written at the end of the 1960s, its dramatic statement might have struck the audience as a literal mourning for the Kennedys and Martin Luther King. Today, however, its puns and distillations maintain a healthy distance from any one event.

¹⁶ less eccentric, more linear, more contemporary

peças experimentais deve-se, segundo a própria autora, ao convívio com outro artista – o músico de blues Paul Oscher, seu esposo (noivo, na época em que ela escreveu a peça) e a experiência com outras linguagens, resultado de seu trabalho como roteirista de cinema.

Podemos interpretar Lincoln e Booth de *Topdog/Underdog* – a exemplo do Pai enfeitado ou da Venus Hotentote e inúmeras personagens anteriores da autora – como entidades alegóricas à medida que podem representar visões de mundo ou mesmo estereótipos da cultura afro-americana postos em cheque no texto de Suzan-Lori Parks. Tanto a resignação de Lincoln quanto a malandragem de Booth podem ser vistas como pertencentes a paradigmas identitários quase sempre limitantes que Parks relativiza ao longo da peça.

Segundo SHEWEY (2002), a fixação de Suzan Lori Parks pela figura de John Wilkes Booth pode ser atribuída a sua data de nascimento em comum com o famoso assassino (10 de maio). Ao utilizar o evento do Teatro Ford como base para seus textos, a autora permite a reflexão e a revisão contínua dos fatos históricos e seus desdobramentos.

Figura 5 – Litografia do assassinato do Presidente Lincoln por John Wilkes Booth no Teatro Ford em 14 de abril de 1865.



Fonte: Library of Congress

As relações com a história afro-americana e seus desdobramentos também ecoam ao longo de *Topdog/Underdog* em inúmeras repetições da cena da morte de Lincoln. Desses ecos pode-se estabelecer relações com a busca do homem negro por reconhecimento em uma sociedade construída pelos ideais brancos sintetizados pelo termo “WASP¹⁷”. Seja se maquiando e se vestindo de acordo com as

¹⁷ Sigla em inglês para branco, anglo-saxão e protestante.

convenções, seja assumindo o papel de marginal, a “herança” deixada aos “irmãos” segue certos modelos pré-estabelecidos.

Parks parece perceber o quanto é difícil desvincular os nomes Lincoln e Booth da história norte-americana ou afro-americana e por isso faz um uso alegórico desses vultos históricos. O décimo-sexto presidente e seu algoz ressoam os anseios de várias gerações que tiveram que conviver com o racismo ou ideais de igualdade na luta pelos direitos civis. A própria Guerra Civil Americana, conhecida pelos historiadores como a guerra que jogou irmão contra irmão e dividiu toda uma nação permeia a relação dos irmãos negros vivendo em um apartamento barato e lutando para se destacar e um mundo competitivo. A guerra e seus ideais de racismo e antirracismo também fazem parte dessa ressonância histórica.

Uma peça é um esquema que representa um evento: uma forma de criar e reescrever história através da literatura. Se a história é composta de fatos registrados ou lembrados, o teatro, para mim, é o lugar perfeito para "fazer" história - isto é, porque a história Afro-Americana não tem sido registrada, nem lembrada, mas apagada, uma das minhas tarefas como dramaturga é – por meio da literatura e da estranha relação especial entre teatro vida real - localizar o cemitério ancestral, cavar para encontrar ossos, ouvir suas canções, anotá-las.¹⁸ (PARKS, 1995, p. 4)

Diante, porém, da impossibilidade de recuperar um passado comum (a herança) os personagens de Parks permanecem imersos em uma cadeia de acontecimentos que culminam no trágico fratricídio. A “herança” que ainda se poderia vislumbrar na relação entre irmãos, de uma hora para a outra, em uma virada do destino está perdida, como em um jogo de azar. E as cartas, ou a habilidade em manipulá-las

¹⁸ A play is a blueprint of an event: a way of creating and rewriting history through the medium of literature. Since history is a recorded or remembered event, theatre, for me, is the perfect place to “make” history – that is, because so much of African-American history has been unrecorded, disremembered, washed out, one of my tasks as a playwright is to – through literature and the special strange relationship between theatre and real-life – locate the ancestral burial ground, dig for bones, find bones, hear the bones sing, write it down.

acrescentam o elemento performático (talento) e ao mesmo tempo místico (acaso) ao conflito irmão contra irmão.

Dawkins (2009) afirma que os ideais de uma “família afro-americana comum” não chegam a se concretizar na peça de Parks, pois, além dos personagens terem sido lançados em um tempo presente - aqui e agora - e acessarem o passado apenas por meio de fragmentos, eles próprios se tornam adversários em um jogo perigoso que só admite um vencedor.

O ambiente de transgressão associado ao signo da rinha de cães incorporado na “gíria” *topdog*, tanto quanto em seu contraponto *underdog* passam a expressar também a condição humana em um mundo competitivo, sem esperança, independentemente de raça, sexo ou condição social. Lincoln e Booth são crianças abandonadas frutos de um relacionamento fracassado, sem muito a que se apeguem além de um maço de dinheiro que cada um recebeu como herança.

Parece difícil, nessa relação doentia entre os irmãos, chegar a uma conclusão sobre qual dos lados pode ser considerado o favorito na disputa. Embora Parks apresente na descrição dos personagens, logo no início da peça, Lincoln como o seu preferido, com o desenvolvimento do conflito e principalmente após o desfecho trágico, fica evidente que ambos acabam perdendo em uma guerra sem favoritos ou vencedores.

A visão otimista de Parks a respeito da família afro-americana em *The America Play* parece sofrer uma mudança em *Topdog/Underdog* para uma visão perturbadora e sombria da ruptura e devastação familiar na América urbana negra. Focalizando os irmãos ironicamente chamados Lincoln e Booth, a peça dissecar os conflitos sociais e psicológicos que que por fim desencadeiam o fratricídio, com Booth reproduzindo o infame ato de seu duplo na História. Contradizendo sua afirmação anterior da força histórica da família negra, Parks introduz a metáfora do fratricídio para demonstrar que seus personagens perderam o ideal afro-americano de irmandade assimilando a hierarquia social norte-americana – baseada em valores capitalistas e não comunitários.¹⁹ (SHEWEY, 2002, p. 64)

¹⁹ Parks’s hopeful view of the African American family in *The America Play* appears to shift in *Topdog/Underdog* to a bleak, disturbing vision of familial

O drama reitera o tom pessimista em um desfecho no qual mais uma vez Lincoln morrerá baleado por Booth, como na infame encenação do “parque de diversões”, uma alegoria da insatisfação humana com a História, onde qualquer um pode atirar no presidente pagando apenas alguns centavos. Ao transformar um evento histórico em algo performático, Parks critica a condição de subalternidade dos afro-americanos sujeitos aos ideais de entretenimento de uma sociedade que sempre precisará de jogos de azar, de “favoritos” e “azarões”, para continuar fazendo suas apostas.

disruption and devastation in black urban America. Focusing on brothers ironically named Lincoln and Booth, the play anatomizes the social and psychological conflicts that ultimately precipitate fratricide, with Booth replicating the infamous act of his historical counterpart. Rather than contradicting her earlier affirmation of the historical black family's strength, however, Parks deploys the metaphor of the fratricide to demonstrate that her characters have lost the African American ideal of brotherhood through assimilation into a hierarchical American society – a society based upon capitalistic rather than communal values.

1.2.1 Edições da Peça

A primeira edição impressa da peça *Topdog/Underdog*, escrita em 1999, foi publicada em 2002 pela editora norte-americana especializada em textos teatrais Dramatists Play Service (DPS) corresponde à primeira versão do texto escrita por Parks que serviu de base para as encenações da peça pelo diretor George C. Wolfe em 2001 no Public Theatre e 2002, no Ambassador Theatre.

Ainda em 2002, na época do lançamento da peça na Broadway, outra editora, a Theatre Communications Group (TCG) também lançou sua própria edição da peça de Parks. Embora tenham sido lançadas no mesmo ano, a edição da TCG, porém, possui algumas diferenças da edição da DPS, entre elas a supressão de alguns trechos das falas dos personagens e algumas alterações nas rubricas que consideramos necessário apresentar em nossa pesquisa.

A diferenças no texto das duas publicações decorrentes de uma revisão da autora com base em transformações sofridas pelo texto, alguns cortes e alterações decorrentes da montagem que Parks decidiu incluir na edição da TCG, embora sejam poucas, resultam em interpretações diferente, principalmente do personagem Lincoln.

Uma terceira edição da peça, em 2003, dessa vez pela editora Nick Hern Books de Londres manteve a versão da TCG, sem novas revisões por parte da autora.

A edição da TCG foi disponibilizada também no formato digital (E-book) e é essa a versão utilizada como base em todas as traduções do texto a que tivemos acesso.

As modificações presentes na edição da TCG parecem ter sido feitas pela autora para dar mais agilidade a peça que foi, nessa versão, dividida em dois atos e teve algumas falas modificadas, sobretudo na Cena 4. Tratam-se de cortes do texto realizados, provavelmente para adaptá-lo, ao estilo apropriado para o público da Broadway, como podemos perceber no quadro 1 abaixo, no qual transcrevemos lado a lado ambas as versões.

Quadro 1 – Alteração de rubrica, na cena 4 de *Topdog/Underdog*

<i>He moves "the cards" slowly at first, aimlessly, as if hes just making little ripples in water. But the game has a strong undertow, and draws him</i>	<i>He stands over the monte setup. Then he bends over it placing the cards down and moving them around. Slowly at first, aimlessly, as if hes just</i>
--	--

<p><i>deeper into it.</i> (PARKS, 2002 [a], p. 61)</p>	<p><i>making little ripples in water. But then the game draws him in. Unlike Booth, Lincolns patter and moves are deft, dangerous, electric.</i> (PARKS, 2002 [b], “Scene Four”, p. 4)</p>
--	--

Fonte: DPS e TCG

No trecho que destacamos em negrito, a rubrica parece ter sido alterada para enfatizar a diferença entre os movimentos de Lincoln (perigosos, elétricos) com relação aos de Booth apresentados por Parks desde o início da peça como desajeitados.

Além disso, também na Cena 4, de uma edição para a outra, parece ter ocorrido a supressão de uma rubrica e a inversão de pausas entre duas falas de Lincoln. Na versão da DPS, a rubrica descreve Booth acordando uma fala antes e ouvindo a fala do irmão: “[e]ven though Lincoln speaks softly, Booth wakes and, unbeknownst to Lincoln, listens intently”. (PARKS, 2002 [a], p.61); já na versão da TCG, a rubrica foi suprimida juntamente com a intenção de Booth de ouvir o irmão sem que este saiba que está sendo ouvido.

Outra rubrica presente na versão da DPS (reproduzida abaixo) que descrevia Lincoln como um viciado foi suprimida talvez por já não ser mais essa a interpretação da autora. Na versão da TCG, Lincoln parece mais seguro de suas ações com relação às cartas. Se comporta menos como um viciado e mais como alguém que quer voltar à atividade ou enganar o irmão no jogo.

The pull of the game is very strong. Suddenly, hes like a junkie needing his fix. Nothing else is as important as getting his hands on those cards again. Its as if the cards are playing him. He breaks, snatching up the deck, picking out 3 cards and throwing them down. (PARKS, 2002 [a], p.61)

Na sequência, mais próximo do fim da cena, há ainda a supressão da fala final de Lincoln e uma modificação na rubrica que a antecede. Na versão da TCG está registrada também a sugestão de um intervalo, dividindo a peça em dois atos, o que não havia na versão mais antiga, conforme registrado no quadro 2.

Quadro 2 – Alteração de rubrica, na cena 4 de *Topdog/Underdog*

PDS	TCG
<p><i>(Knowing hes in too deep, Lincoln drops the cards and quickly moves away from the monte setup. He stands a safe distance away, at the edge of his easy chair, but he cant take his eyes off the game.)</i></p> <p>[LINCOLN. God help me.] (PARKS, 2002 [a], p. 62)</p>	<p><i>(Lincoln puts the cards down. He moves away from the monte setup. He sets on the edge of his easy chair, but he can't take his eyes off the cards.)</i></p> <p><i>(Intermission)</i></p> <p>(PARKS, 2002 [b], “Scene Four”, p. 6-7)</p>

Fonte: DPS e TCG

A retirada da fala em que Lincoln pede ajuda a Deus também sugere um Lincoln mais seguro de seus atos e menos dependente das cartas. O amedrontado Lincoln da versão da DPS parece ter dado lugar a um Lincoln disposto a enfrentar mais diretamente seus problemas, pelo menos nesse trecho da peça.

Na cena 5, também são suprimidas, na versão da TCG, as rubricas que descrevem a hesitação de Lincoln (quadro 3). Na versão mais recente, os irmãos são descritos como “prontos” para o que virá a seguir no desfecho da peça. Na versão anterior a rubrica insiste na hesitação de Lincoln diante das cartas.

Quadro 3 – Alteração de rubrica, na cena 5 de *Topdog/Underdog*

DPS	TCG
<p><i>(In a flash, Booth clears away the romantic table setting by gathering it all up in the tablecloth and tossing it aside. As he does so he reveals the “table” underneath: the 2 stacked monte milk crates and the cardboard playing surface, Booth holds the deck of cards out to Lincoln who hesitates for a moment then grabs them, quickly choosing three and laying them out.)</i></p>	<p><i>(In a flash, Booth clears away the romantic table setting by gathering it all up in the tablecloth and tossing it aside. As he does so he reveals the “table” underneath: the 2 stacked monte milk crates and the cardboard playing surface. Lincoln lays out the cards. The brothers are ready.)</i></p> <p>(PARKS, 2002 [b], “Scene Five”, p. 29)</p>

(PARKS, 2002 [a], p. 75)	
--------------------------	--

Fonte: DPS e TCG

Após o contato com ambas as versões da peça foi possível notar certas diferenças no tocante ao tom mais ou menos mórbido do personagem Lincoln. Optamos por traduzir a edição da TCG, não apenas por ser a mais recente, ou por ter sido essa a edição escolhida pelos tradutores estrangeiros com quem tivemos contato, mas por considerarmos as modificações feitas pela autora no texto uma alteração bastante significativa, embora pequena, sobretudo com relação à composição do personagem Lincoln, antes assustado e dependente das cartas, agora manipulador e consciente de seus atos.

1.2.2. Encenações e Traduções

Como parte da nossa pesquisa sobre o contexto de produção e recepção da peça *Topdog/Underdog*, procuramos construir nesse capítulo um breve panorama das principais encenações da obra nos últimos quinze anos, não apenas nos Estados Unidos, mas também no exterior.

A relação de montagens a seguir não pretende ser uma enumeração exaustiva de produções tampouco detalhar o trabalho de qualquer companhia que tenha encenado um espetáculo a partir da obra de Parks. As informações elencadas a seguir servem, porém, como uma introdução à história das encenações e traduções da peça e sempre que possível serão apresentadas informações sobre as montagens como o nome do diretor, dos atores, o período em que a peça permaneceu em cartaz, a cidade e o teatro de estreia da produção, além das informações sobre os tradutores e suas traduções no caso específico de montagens em outra língua que não a inglesa.

1.2.2.1 A encenação de George C. Wolfe

A montagem de estreia de *Topdog/Underdog* no Public Theater durante o New York Shakespeare Festival de 2001 e a consagração no Ambassador um ano depois, após a peça ter sido premiada com o Pulitzer, desencadeou uma série de remontagens do texto em diversos teatros nos Estados Unidos e em outros países.

O próprio George C. Wolfe que havia dirigido a peça tanto no Public em 2001 quanto no Ambassador em 2002, viajou para Londres com o espetáculo em 2003 e chegou a realizar uma turnê pelos Estados Unidos, tal o sucesso que a peça atingiu junto ao público e a crítica no tempo em que esteve em cartaz.

Em comparação com a modesta produção de 2001, a versão de 2002 trouxe como novidade, além de uma produção a altura de um teatro da Broadway, o rapper Mos Def no papel de Booth, em lugar de Don Cheadle, o que, segundo Brantley (2002), ajudou o diretor George C. Wolfe a equilibrar a disputa de poder na peça transformando, no palco do Ambassador, o “fraco” segundo ato da montagem anterior em um “ansioso e convincente drama”²⁰.

²⁰ anxious, compelling drama.

No Public, “Topdog” era sem dúvida o show de Jeffrey Wright. Agora a luta entre os irmãos está mais equilibrada. Don Cheadle era um Booth espirituoso, mas nunca pareceu tão assustador como o personagem está agora no segundo ato da peça. Mos Def, mais conhecido como um artista do rap, encontrou tanto a inocência encantadora quanto a brutalidade angustiante no papel do irmão mais novo que nunca cresceu.²¹ (BRANTLEY, 2002, p.2-3)

O sucesso de público e crítica e a longa temporada em um teatro da Broadway levaram o diretor George C. Wolfe a reencenar a peça no ano seguinte, desta vez com um elenco composto por Harold Perrineau no papel de Lincoln e Larry Gilliard, Jr., como Booth, com temporadas em Seattle (4 a 27 de setembro, no Bagley Theatre) e São Francisco (23 de outubro a 16 de novembro, no Curran Theater).

Figura 6 – Suzan-Lori Parks em frente ao teatro Ambassador, Broadway, 2002.



Foto: Steve Sands.

²¹ At the Public, "Topdog" was unquestionably Mr. Wright's show. Now the fraternal fight is more evenly matched. Mr. Cheadle was a spirited Booth, but he was never scary in the way the character has to be if the play's second act is going to work. Mos Def, best known as a rap artist, finds both the delightful innocence and the harrowing brutality in the role of a little brother who never grew up.

Antes disso, Parks e Wolfe viajaram com a peça para uma temporada no Reino Unido, de 6 a 30 de agosto no Jerwood Theatre Downstairs, salão principal do Royal Court Theatre de Londres. As apresentações em Londres, além das atuações de Wright e Def, contavam também com os mesmos produtores²² e equipe técnica²³ que a versão da Broadway de 2002.

Figura 7 – Mos Def e Jeffrey Wright na montagem de 2002.



Foto: Michal Daniel.

Em Londres a recepção da peça foi tão calorosa quanto em Nova Iorque. A crítica dos principais jornais e tabloides ingleses considerou a peça uma “diversão ricamente estruturada em múltiplas camadas²⁴” (Halliburton, 2003, p.1). A apresentação no espaço intimista do Royal Court deu mais agilidade e acabou sendo mais impactante que a levada um ano antes no teatro nova-iorquino.

²² Carole Shorenstein Hays, Waxman/Williams Entertainment, Bob Boyett, Freddy De Mann, Susan Dietz, Ina Meibach, Scott Nederlander, Ira Pittelman, Hits Magazine, Kelpie Arts, Rick Steiner/Frederic H. Mayerson.

²³ Cenários de Riccardo Hernández; figurino de Emilio Sosa; iluminação de Scott Zielinski; sonoplastia de Dan Moses Schreier; Supervisão técnica de Alexander Fraser e Greg Holland.

²⁴ richly multi-layered delight

Mos Def, refutando a regra de que as estrelas pop não podem atuar, é tão talentoso quanto Lincoln, implacavelmente alegre, apesar de suas terríveis circunstâncias, maravilhosamente engraçado, e emocionalmente devastador nos desesperadores momentos finais da peça, quando os seus uivos chegam a arrepiar os cabelos da plateia. Eletrizante²⁵. (SPENCER APUD ROYAL COURT THEATRE, 2003, p.1)

Além da encenação de George C. Wolfe (em suas diferentes remontagens), os palcos norte-americanos veriam centenas de outras produções da peça. Em pouco mais de uma década de história *Topdog/Underdog* foi encenada em contextos profissionais e amadores por todo o país. A encenação de George C. Wolfe, no entanto, continua sendo o modelo para todas as outras.

1.2.2.2. Outras Encenações nos Estados Unidos

Na mesma época em que Suzan-Lori Parks e George C. Wolfe viajavam para Londres com o espetáculo, outras encenações *Topdog/Underdog* já começavam a surgir nos Estados Unidos, como repercussão tanto da clássica direção de Wolfe quanto da consagração da autora com o Prêmio Pulitzer de Drama em 2002.

A primeira montagem de que temos notícia, ainda em 2003, foi a estreia regional com direção de Jaye Austin Williams, Pesquisadora da Claire Trevor School of the Arts da Universidade da Califórnia em Irvine (UCI), estudiosa de dramaturgia de autores afro-americanos. O espetáculo ficou em cartaz de 11 de junho a 10 de julho no Hangar Theater, em Ithaca, NY, com Jeremiah W. Birkett e Sterling K. Brown no elenco.

Outra montagem, também em 2003, da diretora Amy Morton, no Stepenwolf Theater de Chicago, IL, foi levada ao palco de 11 de setembro a 2 de novembro, com K. Todd Freeman e David Rainey no elenco, nos papéis dos irmãos Lincoln e Booth. Após a premier do Meio-oeste, a companhia viajou com a peça também para Huston e Connecticut.

²⁵ Mos Def, refuting the rule that pop stars can't act, is every bit as good as Lincoln relentlessly cheerful in spite of his dire circumstances, wonderfully funny, and emotionally devastating in the play desperate closing moments when his abandoned howls raise the hairs on the back of the neck. Electrifying.

O público e a crítica de Chicago parecem não ter acolhido de bom grado a encenação, talvez por ela tocar em alguns pontos delicados ou por não saber o que esperar de uma comédia com final trágico. A crítica afirma ter presenciado pessoas da plateia rindo em momentos sérios ou se chocando com cenas que deveriam despertar gargalhadas.

A produção da companhia teatral Steppenwolf é muito bem-sucedida, com performances estelares do integrante do elenco K. Todd Freeman no papel de Booth e de David Rainey integrante residente do Alley Theater como Lincoln, e um toque da direção acertada de Morton. Não é culpa dos atores, ou da diretora que um público predominantemente branco se sinta confuso em uma peça que caracteriza as pessoas negras e não as torna simples personagens de apoio em um mundo branco. (...) Aparentemente as pessoas brancas, mesmo sofisticadas não sabem como reagir a tal coisa, diferentemente dos negros que já foram programados para ver – sexualidade exacerbada, desonestidade, violência²⁶. (KLEIMAN, 2003, p.1)

Suzan-Lori Parks chegou a acompanhar de perto algumas dessas encenações a ponto de ser convidada para assistir e até mesmo co-dirigir algumas montagens como a do diretor Joshlyn Turner do Departamento de Artes da Universidade de Hampton, na Virgínia. A peça ficou em cartaz no Armstrong Hall's Little Theatre entre 1 e 3 de dezembro de 2006, com os atores Michael Frank Jr. e David Hunter Jr. nos papéis de Lincoln e Booth, respectivamente.

²⁶ The Steppenwolf production is largely successful, with stellar performances from ensemble member K. Todd Freeman as Booth and Alley Theater resident company member David Rainey as Lincoln, and a sure directorial touch from Morton. It's not the actors' fault, or the director's, that a predominantly white audience is confused by a play featuring black people that doesn't make them supporting characters in a white world. (...) Apparently even sophisticated white people don't know how to react to anything except the black people we've been programmed to see—crudely sexual, dishonest, violent.

Figura 8 – encenação de *Topdog/Underdog* em Ithaca, NY, junho de 2003.



Foto: Christa Seekatz.

Outra montagem da peça, a da companhia Playmakers no Paul Green Theatre, em Chapel Hill, Carolina do Norte, de 27 de janeiro a 2 de março de 2008, merece destaque. Com direção de Raelle Myrick-Hodges, a peça contou com a participação do ator Brandon J. Driden (Booth) ao lado de Tyrone Mitchell Henderson (Lincoln). Anos mais tarde, Driden, ao lado de seu irmão, Jason Driden, estrearia a montagem da Two River Theater Company, em Red Bank, Nova Jersey, dirigido pela própria autora, dessa vez interpretando Lincoln. A temporada no Jonh and Robert Rechnitz Theater foi de 8 a 30 de setembro de 2012.

Sobre a experiência de dirigir a peça dez anos após a estreia, Parks afirmou ao *The New York Times*: “ Eu sentei lá no primeiro dia de ensaio e eu tive aquele sentimento maravilhoso, quem escreveu isso? É uma bela peça. Eu senti o que você sente quando se aprofunda de verdade na sua própria obra, e de forma livre. Senti isso com outras peças, mas senti mais ainda agora²⁷. ” (PIEPENBURG, 2012, p.1).

Duas outras encenações em solo americano merecem destaque. A primeira, dirigida por Nadine George-Graves, realizada no teatro Artur Wagner da Universidade da Califórnia em San Diego (UCSD), entre 9 e 14 de novembro de 2009. Pesquisadora das origens do teatro afro-americano e professora de teatro e dança da UCSD, George-Graves já havia montado também a peça *Fucking A* de Suzan-Lori Parks.

²⁷ I sat there on the first day of rehearsal and I had that wonderful feeling of, who wrote this? It’s such a beautiful play. I have that feeling you get when you are very deep into your own work, and very free with it. I’ve felt that with other plays, but I felt it a lot here.

Figura 9 – Brandon J. Driden no papel de Lincoln na montagem de 2012.



Foto: Charles Erickson

Nessa encenação a escolha de atores com características físicas diferentes parece ter reforçado a oposição entre os dois irmãos, interpretados de forma tão expressiva pelos atores Johny Gill (Booth) e Bowman Wright (Lincoln).

Figura 10 – *Topdog/Underdog*, montagem da UCSD, direção: Nadine George-Grave, 2009.



Foto: Manuel Rotenberg.

Gill exala energia, carisma, autoconfiança e charme. Wright é alto, magro, simpático, focado, o oprimido de fala mansa. Se há um caso onde os opostos funcionam como um relógio, é esse em que ambos

os personagens se completam enfileirando uma cena angustiante após a outra²⁸. (DAVIS, 2009, p.1)

Uma outra encenação nova-iorquina, em abril de 2012 no Teatro do Estúdio Gibney Dance 280, inovou trazendo no elenco duas atrizes para representar o universo masculino dos irmãos Lincoln e Booth. Com direção de Coleen Britt a montagem trouxe um cenário construído com madeira de reaproveitamento e uma representação ao mesmo tempo sensível e caricata dos irmãos das atrizes Artisha Mann e Crystal Thompson.

Figura 11 – Crystal Thompson (Booth) e Artisha Mann (Lincoln), direção de Coleen Britt, 2012.



Foto: Scott Wynn.

A produção da Marin Theatre Company (MTC), dirigida por Timothy Douglas na temporada 2012/2013, além da apresentação da peça no teatro em Mill Valley, CA, elaborou também um material de apoio para estudantes aprenderem sobre a obra de Suzan-Lori Parks, as relações entre a peça e os personagens históricos que a inspiraram, além de exercícios práticos de dramaturgia.

²⁸ Gill exudes energy, charisma, self-confidence and charm. Wright is tall, lanky, likeable, focused, somewhat downtrodden and soft spoken. If there is a case to be made for opposites, this is it and it works like a well-oiled clock as these two characters play off one another piling on one agonizing scene after another.

Figura 12 – Bowman Wright e Biko Eisen-Martin, montagem da MTC, 2012.



Foto: David Allen.

A principal coisa que eu queria enfatizar no palco da nossa produção era a modéstia e a natureza claustrofóbica do espaço de convívio em que os nossos protagonistas experimentam o seu drama. A presença da bandeira desbotada surge para evocar a essência da influência sempre presente e penetrante da América sobre as vidas de seus cidadãos menos-privilegiados, e como a influência implacável do estilo americano desempenha um papel central e polêmico no final inevitável e trágico dos nossos Booth e Lincoln.²⁹ (MARIN THEATRE COMPANY, 2012, p. 5)

Tal iniciativa contribui não apenas para a divulgação do espetáculo, mas também para a formação de um público mais crítico. O guia dá dicas de interpretação e de como organizar uma leitura dramática, discute o assassinato do presidente Lincoln e seus desdobramentos para a história norte-americana, introduz os estudantes

²⁹ The main thing I wanted emphasized in our production's playing area represented the modesty and claustrophobic nature of the living space in which our protagonists play out their drama. The treatment of the surrounding 'faded' bunting is there to evoke the essence of America's ever-present and pervasive influence on the lives of its less-than-privileged citizens, and how the relentless influence of 'Americana' plays a central and condemning role in inevitable and tragic finale of our Booth and Lincoln.

no mundo dos praticantes do jogo Monte de 3 cartas para que compreendam melhor o contexto da peça, e apresenta esboços de figurinos e até uma maquete do cenário da montagem da MTC.

Das montagens realizadas nos Estados Unidos, a montagem da MTC talvez esteja entre as mais completas do ponto de vista didático da encenação. Por ocasião das apresentações, os estudantes além de simplesmente assistir à peça, eram convidados também a se aprofundar no universo da autora pesquisando e tomando contato com outros textos e personagens.

Tabela 1. Principais encenações de Topdog/Underdog nos Estados Unidos

Teatro /Cidade	Direção	Elenco	Temporada de estreia
Joseph Papp Public Theater, Nova Iorque, NY	George C. Wolfe	Jeffrey Wright e Don Cheadle	2001 (26 de julho a 2 de setembro)
Ambassador Theater, Nova Iorque, NY	George C. Wolfe	Jeffrey Wright e Mos Def	2002 (7 de abril a 11 de agosto)
Bagley Wright Theatre, Seattle, WA	George C. Wolfe	Harold Perrineau e Larry Gilliard, Jr.	2003 (4 a 27 de setembro)
Curran Theater, São Francisco, CA	George C. Wolfe	Harold Perrineau e Larry Gilliard, Jr.	2003 (23 de outubro a 16 de novembro)
Armstrong Hall's Little Theatre, Hampton, VA	Joshlyn Turner e Suzan Lori-Parks (convidada)	Michael Frank, Jr. e David Hunter, Jr	2006 (1 a 3 de dezembro)
Paul Green Theatre, Chapel Hill, NC	Raelle Myrick-Hodges	Tyrone Mitchell Henderson e Brandon J. Dirden	2008 (27 de janeiro a 2 de março)
The Artur Wagner Theater, San Diego, CA	Nadine George-Graves	Johnny Gill e Bowman Wright	2009 (9 a 14 de novembro)
Theater at Gibney Dance 280, Nova Iorque	Colleen Britt	Artisha Mann e Crystal Thompson	2012 (11 a 14 de abril)
Two River Theater, Red Bank, NJ	Suzan-Lori Parks	Jason Dirden e Brandon J. Dirden	2012 (8 a 30 de setembro)
Marin Theatre Company, Mill Valley, CA	<i>Timothy Douglas</i>	<i>Bowman Wright e Biki Eisen-Martin</i>	2012 (27 de setembro a 21 de outubro)

1.2.2.3. Montagens em países de Língua Inglesa

Além da temporada londrina da peça em 2003, dirigida por George C. Wolfe no Royal Court Theatre, *Topdog/Underdog* também chegou a ser encenada por companhias estrangeiras em teatros no Reino Unido, bem como em teatros de outros países de língua inglesa, como a Irlanda e o Canadá.

1.2.2.3.1. Reino Unido

Também em Londres, uma segunda montagem ficou em cartaz, em 2008 no Paul Robeson Theatre, de 9 a 10 de outubro, e no John Lyon Theatre, de 4 a 6 de dezembro, dirigida por Vivienne Rochester, com os atores da Companhia CL Rep, David Monteith e Faizel Kimera. Outra encenação em 2010, ao estilo “contracultura”, foi levada a um Bar de Londres, o Crucifix Lane, com direção de Tinuke Craig, com Nathan Clough e Tommy Colman no elenco.

Figura 13 – Apresentação de 2010 em No Crucifix Lane em Londres.



Foto: Nicolai Kornum.

A premier escocesa da companhia Citizens Theatre, em outubro de 2009, contou com a direção de Leann O’Kasi e teve os atores Tyrone Lewis e Nicholas Pinnock, nos papéis de Booth e Lincoln, respectivamente. O figurino de Neil Haynes e a iluminação de Simon Wikinson, bem como sonoplastia imaginada pelo grupo, ambientavam a peça nos anos 80, optando pelo funk e hip hop, o que a diferenciava da encenação de Wolfe na qual predominava ritmos como o Blues e o Rap.

Felizmente, na produção de estúdio de Leann O'Kasi, a fala é de fácil compreensão. Interpretado por Nicholas Pinnock com uma autoridade tranquila, Lincoln inspira confiança enquanto o mais efervescente Booth, interpretado por Tyronne Lewis é apenas um fanfarrão. Em mais de duas horas, eles constroem um retrato vívido de esperança contra todas as expectativas, mesmo que a peça não consiga articular a visão política mais ampla que promete³⁰. (FISCHER, 2009, p. 1)

Figura 14 – Tyronne Lewis e Nicholas Pinnock, encenação escocesa, 2009.



Foto: Citizen Theatre.

1.2.2.3.2. Irlanda

Na Irlanda, em Dublin, a encenação internacional mais antiga depois da de Wolfe, aconteceu no Project Arts, de 6 a 9 de outubro de 2004, tendo no elenco os atores Anthony Ofoegbu no papel de Lincoln e Chuk Iwuji como Booth. A direção foi assinada por Karls Shiels, um dos grandes nomes do cinema e do teatro irlandeses.

Segundo o site Dublinlinks.com, O texto e a interpretação equilibrada dos atores da companhia Tall Tales foi o grande atrativo da

³⁰ Happily, in Leann O'Kasi's studio production, the tale is grippingly told. Played by Nicholas Pinnock with quiet authority, Lincoln has confidence where Tyronne Lewis's more ebullient Booth has only bluster. Over two hours, they build a vivid portrait of hope against the odds, even if the play fails to articulate the broader political vision it promises

montagem na qual a ênfase correta na hora certa e a interpretação correta para as diversas camadas do texto propiciaram um clímax “explosivo”. (DUBLINLINKS, 2004, p.1)

1.2.2.3.3. *Canadá*

No Canadá a estreia da peça produzida pela companhia Obsidian em parceria com o Shaw Festival Theatre aconteceu em Niagara-On-the-Lake em 19 de julho de 2011, permanecendo em cartaz de 22 de novembro a 4 de dezembro no Theatre Centre de Toronto. O espetáculo teve direção de Philip Akin, com os atores Nigel Shawn Williams e Kevin Hanchard como Lincoln e Booth.

Figura 15 – Premier canadense com cenário minimalista, em Toronto, 2011.



Foto: Emily Cooper.

A crítica considerou o desempenho de Shawn Williams magistral no papel do fracassado irmão mais velho Lincoln contrastando com a interpretação animada e disparatada de Hanchard no papel de Booth. Nestruck (2011) insistiu na falta de ritmo do espetáculo, principalmente no primeiro ato: “a produção da Akin poderia ter recebido uma injeção ânimo. (...) Com suas cenas lânguidas, o espetáculo parece uma produção canadense transposta para um tom menor de uma peça americana cheia de energia.”³¹ (NESTRUCK, 2011, p. 1)

³¹ Akin's production could use an injection of urgency (...). With its languorous scene shifts, this feels like a lower-key Canadian production of an energetic American play.

1.2.2.4. Outros públicos, ainda em Língua Inglesa

Além dos países em que o inglês figura entre as línguas oficiais como a Irlanda e o Canadá, *Topdog/Underdog* chegou a ser encenada em inglês para públicos específicos também em países que tem a língua inglesa como segunda língua ou língua estrangeira. As experiências na Áustria e no México guardam cada uma suas particularidades que consideramos importante descrever.

1.2.2.4.1. Áustria

Encenações da peça em inglês foram levadas ao público de Viena, pela companhia Theater Drachengasse Bar & Co, dirigida por Joanna Godwin-Seidl, como parte das comemorações do mês da História Negra, em fevereiro de 2014. Na montagem austríaca, a atuação ficou a cargo dos atores Ricky Watson (Lincoln) e David Wurawa (Booth) e manteve o clima intimista das montagens irlandesa (2004) e londrina (2010).

A companhia também localizada em um bar, dirigida por Godwin-Seidl desenvolve um projeto intitulado Vienna Thater Project (VTP) que consiste em realizar produções em inglês a partir de textos consagrados visando um público anglófono. A Theater Drachengasse Bar & Co conta em seu repertório com peças de Shakespeare a Sarah Kane, passando por autores clássicos e contemporâneos.

O VTP foi criado em 2002 para facilitar o acesso a produções teatrais de alta qualidade em língua inglesa em diferentes locais e em torno de Viena. Concebido por um conjunto de atores profissionais sediados em Viena, o projeto oferece uma ampla gama de peças contemporâneas escritas em Inglês, tornando peças de primeira classe e com enorme alcance em países de língua inglesa, acessíveis ao público³². (VIENNA THEATRE PROJECT, 2012, p. 1)

³² Vienna Theatre Project was founded in 2002 to facilitate high-quality English-language theatre productions at different venues in and around Vienna. Drawing from a pool of Vienna-based professional actors, Vienna theatre project

A produção contou com o apoio da Embaixada dos Estados Unidos em Viena e como o público composto por professores, estudantes de inglês e pela comunidade anglófona local.

Figura 16 – Apresentação em um espaço intimista do Drachengasse Bar e Teatro, Viena, Áustria, 2012.



Fonte: VTP.

1.2.2.4.2. *México*

Em 9 e 10 de fevereiro de 2016, por ocasião do XXIII Festival Internacional de Teatro Universitário da Universidade Nacional Autónoma do México (FITU/UNAM), na cidade do México, a peça foi representada em inglês. O espetáculo dirigido por Mark Kuntz, professor da Western Washington University (WWU), com Michael Smith no papel de Lincoln e Teague Parker como Booth, cenografia de Dipu Gupta, iluminação de Darren MacCroom e figurino de Janelle Kimbrough teve tradução simultânea por meio de legendas em espanhol.

offers a wide range of contemporary plays written in English, making the tremendous scope of first-rate English-language plays more accessible to Vienna audiences.

Figura 17 – Cenário da montagem na cidade do México, 2016.



Foto: Dipu Gupta.

As legendas ficaram a cargo da própria organização do FITU/UNAM, elaboradas a partir da versão do texto da TCG. A tradução mexicana recebeu o nome de *Ganador/Perdedor* e, por se tratar de uma tradução feita para acompanhar o espetáculo, teve o objetivo de apenas traduzir o conteúdo para que o espectador pudesse compreender a cena. Pode ser considerada uma tradução funcional, porém sem um acabamento literário.

Na verdade, a própria encenação, mesmo em língua estrangeira, certamente é mais interessante ao público do que legendas projetadas em um telão no alto da cena. Se o público no teatro tiver que olhar para o alto ou para o lado a cada instante para acompanhar o que os personagens estão dizendo pode acabar perdendo grande parte do efeito poético do espetáculo o que parece ser tão ruim quanto não dominar o idioma em que falam os atores. De qualquer forma, sempre há uma perda.

No caso mexicano, porém, as limitações da tradução foram compensadas. O espetáculo contou com uma produção de primeira linha, com destaque para o cenário grandioso assinado por Dipu Gupta.

Tabela 2. Principais encenações em língua inglesa fora dos Estados Unidos

Teatro/Cidade	Diretor	Elenco	Temporada de estreia
Royal Court Theater, Londres, Inglaterra (Reino Unido)	George C. Wolfe	Jeffrey Wright e Mos Def	2003 (6 a 30 de agosto)
Project Arts Centre, Dublin (Irlanda)	Karl Shiels	Anthony Ofoegbu e Chuk Iwuji	2004 (6 a 9 de outubro)

John Lyon Theatre, Londres, Inglaterra (Reino Unido)	Vivienne Rochester	David Monteith e Faizel Kimera	2008 (4 a 6 de dezembro)
Citizens Theatre, Glasgow, Escócia (Reino Unido)	Leann O’Kasi	Nicholas Pinnock e Tyrone Lewis	2009 (20 de outubro a 7 de novembro)
Crucifix Lane Bar, Londres, Inglaterra (Reino Unido)	Tinuke Craig	Nathan Clough e Tommy Colman	2010 (18 a 20 de outubro)
Shaw Festival Theatre/The Theatre Center, Niagara-on-the-Lake/Toronto (Canadá)	Philip Akin	Nigel Shawn Williams e Kevin Hanchard	2011 (19 de julho/22 de novembro a 4 de dezembro)
Theater Drachengasse Bar & Co, Viena (Áustria)	Joanna Godwin-Seidl	Ricky Watson e David Wurawa	2014 (11 a 14 de fevereiro)
Teatro UNAM, Cidade do México (México)	Mark Kuntz	Michael Smith e Teague Parker	2016 (9 e 10 de fevereiro)

1.2.2.5. Tradutores e Traduções

A peça de Suzan-Lori Parks foi encenada também em língua estrangeira e chegou a ser traduzida para vários idiomas diferentes nos últimos anos. Alguns trabalhos de tradução foram levados paralelamente com encenações da peça, outros foram realizados por encomenda ou destinados apenas à leitura, cada tradução tem sua especificidade e contribui de alguma forma para nosso estudo, seja como modelo de tradução, seja como instrumento de mediação para nosso processo tradutório.

A seguir, apresentamos alguns processos de tradução a que tivemos acesso direta ou indiretamente.

1.2.2.5.1. Itália

Em 2004, a tradutora italiana, Jéssica Cenciarelli realizou a tradução de *Topdog/Underdog* sob encomenda da Agência Teatral MTP Concessionaria Associati e, apesar de até o momento a peça ainda não ter sido encenada na Itália, a versão em língua italiana da peça encontra-se disponível no sítio da empresa que detém os direitos autorais da tradução no país.

Cenciarelli é dramaturga, atriz, professora e tradutora de textos teatrais. Possui especialização em dublagem para o cinema e Mestrado em "Técnicas de escrita para a ficção" na Universidade Católica de Milão e desde 2012 atua também como professora de italiano para estrangeiros.

A versão italiana da peça, realizada com base na edição de 2002 da peça pela TCG, recebeu o título de *Tre Carte* (Três Cartas) uma alusão ao codinome do personagem Booth na peça em decorrência de seu desejo de atuar como golpista nas ruas praticando o jogo Monte de 3 Cartas. A tradução de Cenciarelli parece ter sido concebida apenas para ser lida. Suas rubricas e falas são a maioria apresentadas em uma linguagem culta. Não parece ter havido preocupação da tradutora em reproduzir o linguajar das ruas empregado por Parks. A tradutora deixa bem claro, no início de sua tradução se tratar “essa de uma ‘tradução de serviço’ que serve apenas para permitir que uma companhia tenha uma ideia da trama da peça.”³³ (CENCIARELLI, 2004, p. 1)

Quadro 4 – Trecho da tradução italiana em comparação com o texto-fonte

SCENE ONE	SCENA 1
<p><i>Thursday evening. A seedily furnished rooming house room. A bed, a reclining chair, a small wooden chair, some other stuff but not much else. Booth, a black man in his early 30s, practices his 3-card monte scam on the classic setup: 3 playing cards and the cardboard playing board atop 2 mismatched milk crates. His moves and accompanying patter are, for the most</i></p>	<p><i>Giovedì sera. Una trasandata camera di un residence. Un letto, una poltrona reclinata, una piccola sedia di legno, qualche altra cosa, ma non molto. Booth, un uomo di colore sulla trentina, fa pratica del gioco delle tre carte con la classica disposizione di questo gioco; tre carte da gioco e un cartone che funge da tavola in cima a due casse di cartone del latte</i></p>

³³ con il solo scopo di permettere alle compagnie di avere un'idea della trama.

<p><i>part, studied and awkward.</i></p> <p>BOOTH Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser, yeah, theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner. <i>(Rest)</i> Watch me close watch me close now: 3-Card-throws-thuh-cards-lightning-fast. 3-Card-thats-me-and-Ima-last. Watch-me-throw-cause-here-I-go. One-good-pickll-get-you-in, 2-good-picks-and-you-gone-win. See-thuh-red-card-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card?</p>	<p><i>spaiate. I suoi movimenti e il gergo che li accompagna sono, per la maggior parte, studiati e strani</i></p> <p>BOOTH Osservami da vicino osservami da vicino adesso; chi vede la carta rossa, chi vede la carta rossa? Io vedo la carta rossa. La carta rossa vince. Scegli la carta rossa scegli la carta vincente. Scegli la carta nera scegli la carta che perde. Ecco quella che perde, sì. Ecco la carta nera, ecco l'altra carta che perde ecco la carta rossa quella vincente. <i>(Pausa)</i> Osservami da vicino osservami da vicino adesso; 3-Carte getta le carte velocissimo. 3-Carte sono io e io sarò l'ultimo. Guardami mentre le mischio ecco che lo faccio. Se scegli bene una volta entri nel gioco, se scegli bene due volte, vinci. Vedi la carta rossa vedi la carta rossa, chi vede la carta rossa?</p>
---	---

Fonte: MTP.

De qualquer forma, embora essa tradução se prenda mais ao conteúdo que à forma, parece atender ao propósito de apresentar o texto ao leitor ou ao diretor e seu elenco, já que possui várias notas de rodapé que explicam termos sem equivalência na língua italiana. Em hipótese, tal modalidade de tradução “branca”, no decorrer dos ensaios, poderia contribuir para que os atores e diretores possam criar sua própria tradução da peça e uma concepção particular de espetáculo sem se deixar influenciar pela visão da tradutora, por exemplo.

1.2.2.5.2. Espanha

Em 12 de dezembro de 2006, no espaço cultural localizado nas “Reales Atarazanas” de Sevilha, Espanha, teve lugar uma leitura dramatizada de *Caballo Ganador/Caballo Perdedor*³⁴. O evento era parte da 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilla. A tradução da peça de Suzan-Lori Parks, assinada pelos tradutores Noelia

³⁴ Tradução castelhana de *Topdog/Underdog* feita por Noelia Luque e Francisco Gonzales especialmente para o evento.

Luque e Francisco Gonzáles, foi lida por atores do Centro de Artes Cênicas Andaluz, durante o evento.

Uma cópia da versão espanhola nos foi disponibilizada por um dos tradutores, Francisco Gonzáles, para ser usada como referência em nosso trabalho. Trata-se de uma tradução feita sob encomenda para o evento que teve como texto-fonte a edição da TCG e chama a atenção a substituição dos termos “topdog” e “underdog” do título pelos “equivalentes” *caballos* espanhóis.

Um dos tradutores, Francisco Gonzáles López, que nos forneceu uma cópia do texto em castelhano tem larga experiência com tradução de textos literários. Traduz do grego e do inglês para o espanhol e foi professor colaborador de Tradução Teatral no Mestrado em Tradução, Mediação Cultural e Interpretação, especialização m Tradução Literária e Humanística, na Universidade de Málaga. É também tradutor do Parlamento Europeu para a Agência Celer Pawlowski SL. (CPSL).

A tradução para o castelhano recebeu o nome de *Caballo Ganador/CaballoPerdedor* e parece ter sido composta também a partir da edição do TCG diferenciando-se da versão italiana por apresentar um acabamento mais voltado à cultura-alvo, principalmente no que diz respeito ao tratamento poético.

Quadro 5 – Trecho da tradução espanhola em comparação com o texto-fonte

SCENE ONE	ESCENA PRIMERA
<p><i>Thursday evening. A seedily furnished rooming house room. A bed, a reclining chair, a small wooden chair, some other stuff but not much else. Booth, a black man in his early 30s, practices his 3-card monte scam on the classic setup: 3 playing cards and the cardboard playing board atop 2 mismatched milk crates. His moves and accompanying patter are, for the most part, studied and awkward.</i></p>	<p><i>Jueves por la noche. Habitación en una casa de huéspedes de sórdida decoración. Una cama, un sillón reclinable, una pequeña silla de madera y alguna cosa más, pero no mucho más. Booth, un hombre negro de treinta y pocos, practica el timo de los triles con los útiles clásicos: tres cartas y un cartón como tablero de juego colocado encima de dos cajas de plástico de tamaño desigual. Sus movimientos y la retahíla que los acompaña son, en su mayoría, carentes de espontaneidad y torpes.</i></p>
<p>BOOTH Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-</p>	<p>BOOTH Pasen, pasen y vean: carta-roja-carta-roja, ¿dónde-está-la-carta-roja? ¿dónde-está-dónde-se-esconde? hay-que-seguir-la-</p>

<p>is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser, yeah, theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner. <i>(Rest)</i> Watch me close watch me close now: 3-Card-throws-thuh-cards-lightning-fast. 3-Card-thats-me-and-Ima-last. Watch-me-throw-cause-here-I-go. One-good-pickll-get-you-in, 2-good-picks-and-you-gone-win. See-thuh-red-card-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card?</p>	<p>carta-roja, carta-roja-tiene-premio, pero-ojo-con-la-negra, ¿dónde-están-las-cartas-negras? cartas-negras-pierden-sí, las-negras-pierden-señores, la-roja-es-la-buena, levanten-la-roja-y-ganen. <i>(Pausa)</i> Acérquense y vean al Trilero: las-cartas-van-que-vuelan. El-Trilero-me-llaman, El-trilero-no-falla. Acérquense-más, el-momento-está-al-llegar. Acierten-una-vez-verán-qué-bien; Si-aciertan-dos-aún-mejor. Carta-roja-carta-roja, ¿dónde-está-la-carta-roja?</p>
---	---

Fonte: Francisco Gonzáles.

No texto de Luque e Gonzáles, os tradutores procuraram manter o verso e o ritmo mesmo após a transposição para o idioma estrangeiro. Pelo fato do texto ter sido escrito para ser representado (ou lido em voz alta) há uma preocupação com a fluidez da linguagem empregada de forma mais coloquial que na versão italiana.

1.2.2.5.3. França

Na França, cerca de um ano depois da leitura em Sevilla, a peça finalmente estrearia nos palcos em uma encenação propriamente dita em uma língua diferente da que fora escrita por Parks. Com a direção de Philip Boulay, a montagem no teatro Louis-Jouvet, em Paris, ficou em cartaz de 27 de setembro a 20 de outubro de 2007. A produção contou também com a cenografia de Jean-Christophe Lanquetin, Iluminação de Stéphane Loirat, sonoplastia de Jean-François Domingues e figurino de Laure Mahéo, Moanda Daddy Kamono no papel de Lincoln, Toto Kisaku Mbengana no papel de Booth e a tradução ficou a cargo do renomado tradutor Jean-Pierre Richard.

Ex-aluno da École Normale Supérieure na rua d'Ulm, Jean-Pierre Richard é professor assistente de Francês e Inglês em várias instituições da Inglaterra, Estados Unidos, Tunísia, França, Tanzânia Em 1985, ele se tornou tradutor literário profissional, e como tal recebeu muitos prêmios (prêmio de tradução Halpérien-Kaminsky, 1992; prêmio tradução Amédée Pichot, em 1999). Ele foi também

tesoureiro permanente e presidente do Movimento Anti-Apartheid (MAA) em Paris, Assessor Especial do Diretor do Livro e da Leitura do Ministério da Cultura Francês, membro dos comitês de reprodução da Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) em um programa de intercâmbio com a Irlanda e Austrália, professor na Paris VII e um membro do comitê de 'Inglês' no Centro Internacional de Teatro de tradução no Maison Antoine Vitez. É também o tradutor da versão do *Adúlteras*, Woody Allen, que foi apresentada em 2006-2007 no Théâtre de l'Atelier em Paris, numa encenação de Benoît Lavigne³⁵.(CATHEU, 2007, p. 9)

A tradução francesa tem como base também a edição TCG e nos foi disponibilizada digitalizada pela Maison Antoine-Vitez. Richard produziu um texto repleto de gírias e expressões do francês oral que parecem reproduzir de forma bastante coerente o espírito da peça de Parks.

Quadro 6 – Trecho da tradução francesa em comparação com o texto-fonte

SCENE ONE	SCÈNE 1
<i>Thursday evening. A seedily furnished rooming house room. A bed, a reclining chair, a small wooden chair, some other stuff but not much else. Booth, a black man</i>	<i>Jeudi soir. Dans un garni, une chambre au mobilier minable. Un lit, un fauteuil au dossier inclinable, un petit fauteuil en bois, plus quelques bricoles mais pas grand-</i>

³⁵ Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, Jean-Pierre Richard est tout d'abord assistant de français puis professeur d'anglais dans différents établissements enAngleterre, aux Etats-Unis, en Tunisie, en France, en Tanzanie.... En 1985, il devient traducteur littéraire professionnel, et reçoit à ce titre plusieurs prix (grand prix de traduction Halpérien-Kaminsky, en 1992 ; prix de traduction Amédée Pichot, en 1999). Il a par ailleurs été permanent, trésorier puis président du MAA (Mouvement Anti-Apartheid) à Paris, chargé de mission auprès du Directeur du Livre et de la Lecture au Ministère de la Culture, membre des comités de lecture de la SACD dans le cadre d'un programme d'échange avec l'Irlande et l'Australie, maître de conférence à Paris VII, et membre du comité « anglais » au Centre International de Traduction Théâtrale à la Maison Antoine-Vitez. Il est entre autres le traducteur de la version d'Adultères, de Woody Allen, qui a été présentée en 2006-2007 au Théâtre de l'Atelier à Paris, dans une mise en scène de Benoît Lavigne.

<p><i>in his early 30s, practices his 3-card monte scam on the classic setup: 3 playing cards and the cardboard playing board atop 2 mismatched milk crates. His moves and accompanying patter are, for the most part, studied and awkward.</i></p>	<p><i>chose d'autre.Booth, un noir, 30-35 ans, s'entraîne à ses passes de bonneteau sur l'installation habituelle : trois cartes et le carton où les poser perchés sur deux caisses en plastique dépareillées. Ses passes et le boniment qui les accompagne sont, pour l'essentiel, empruntés et maladroits.</i></p>
<p>BOOTH Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser, yeah, theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner. <i>(Rest)</i> Watch me close watch me close now: 3-Card-throws-thuh-cards-lightning-fast. 3-Card-thats-me-and-Ima-last. Watch-me-throw-cause-here-I-go. One-good-pickll-get-you-in, 2-good-picks-and-you-gone-win. See-thuh-red-card-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card?</p>	<p>BOOTH On me regarde on me regarde bien : qui-voit-la-rouge-qui-voit-la-rouge ? Moi je vois la rouge. Rouge gagne. On-montre-la-rouge-on-est-gagnant. On-montre-la-noire-on-est-perdant. Là-c'est-perdu-ouais-noire-encore-perdu-rouge-là-gagné. <i>(Repos)</i> On me regarde on me regarde bien : Bonneteau-c'est-moi-c'est-moi-l'éclair. Bonneteau-je-suis je-suis-du-tonnerre. On-me-regarde-lancer-j'y-vais. Une-bonne-carte-on-est-dans-le-coup, 2-bonnes-cartes-on-rafle-tout. Oukéti ?-oukéti ?-oukéti ?</p>

Fonte: Maison Antoine Vitez.

O texto de Richards favoreceu a encenação de Boulay, a qual parece ter priorizado o trabalho dos atores e o jogo de cena, visto que contava com uma cenografia bastante simplificada e poucos elementos visuais.

Figura 18 – Montagem francesa com direção de Philip Boulay, 2007.



Foto: Mamady Sidibé.

Em decorrência dessa simplicidade, a crítica especializada considerou o espetáculo de Boulay uma produção “modesta na forma é sua densidade emocional extrema que sugere o abismo trágico do questionamento identitário por de trás do cenário que lembra uma barraca de feira³⁶”.(CHALAYE, 2008, p.199).

1.2.2.5.4. Holanda

A encenação do Mixin Creativity (MC) ficou em cartas no teatro da companhia em Amsterdã de 22 de fevereiro a 5 de março de 2011, com direção de Maarten Van Hinte e Marjory Boston e atuação de Eric van Sauers (Lincoln) e José Montoya (Booth) também fez opção pelo estilo minimalista e intimista com destaque para o cenário de papelão “improvisado” criado por René Fleur que retomava o signo da mesa de jogo clandestina.

³⁶ “modeste dans sa forme est d'une extrême densité émotionnelle qui laisse entrevoir l'abîme tragique du questionnement identitaire au fond de la baraque de foire.”

Figura 19 – Encenação da peça em Amsterdã, com cenário feito de papelão.



Foto: MC Theater.

O tradutor e codiretor tem em seu currículo diversos trabalhos de direção e tradução de autores de língua inglesa, foi diretor do MC Theater entre 2009 e 2013 e atualmente dirige a companhia RightAboutNow também em Amsterdã.

Durante a elaboração de nossa pesquisa, não tivemos acesso ao texto Traduzido por Van Hinte, porém, algumas cenas da peça estão disponíveis na página do Youtube da MC Theater e, de certa forma, nos permitiram tomar um primeiro contato com a produção de 2011.

1.2.2.5.5. Japão

Topdog/Underdog também foi traduzida e encenada no Japão pela diretora e dramaturga Ericko Ogawa e ficou em cartaz no Teatro Tram, em Tóquio, de 30 de outubro a 28 de novembro de 2012.

A diretora criou sua própria visão da rivalidade entre os irmãos Booth e Lincoln após morar em Nova Iorque por dez anos e estudar a cultura norte-americana *in loco*. Graduada na Universidade Seishin, Ogawa se matriculou em 2001 na escola Actors Studio, a mais tradicional escola de Teatro nova-iorquina onde conseguiu seu Mestrado em direção teatral. Ainda nos Estados Unidos fundou juntamente com outros estudantes de teatro a Woken Glacier Theatre Company e participou de festivais de teatro alternativo.

Em entrevista ao Japan Times, a tradutora comenta algumas dificuldades em traduzir *Topdog/Underdog* para o público japonês.

Na peça há tantas palavras de quatro letras, das quais "merda" é uma das mais suaves, e os diálogos são a maior parte compostos da vernacular usada por muitos negros norte-americanos. Eu pensei, no entanto, que eu deveria sacrificar algumas dessas palavras, a fim de fazer o texto funcionar em japonês. Se eu tivesse me preocupado em seguir precisamente o inglês, eu acho que teria sido melhor convidar atores falantes nativos de inglês e usar o recurso das legendas, por isso optei pelo texto em japonês caracterizando os personagens com um estilo urbano perceptível na atuação³⁷ (TANAKA, 2012, p.1).

Os atores escolhidos para a montagem japonesa foram Tetsuya Chiba (Booth) e Shinichi Tsutsumi (Lincoln) . A transposição adotou além da linguagem contemporânea japonesa no figurino e nos demais elementos cênicos.

³⁷ In this play there are so many four-letter words, of which “shit” is one of the mildest, and the conversation uses a lot of the strong vernacular used by many black Americans. I thought, however, that I should sacrifice some of that vocabulary in order to make it work as Japanese text. If I’d worried too much about precisely following the English, I think it would have been better to cast native English speakers and do it with subtitles, so I opted for text in natural Japanese with the characters’ streetwise personalities expressed through their acting.

Figura 20 – Foto de Divulgação do espetáculo japonês de 2012.



Foto: Sis Company.

Tabela 3. Principais encenações/traduições para outros idiomas

Idioma/ Teatro	Tradutor	Título da tradução	Temporada de estreia/ano da tradução
Italiano, não encenada	Jessica Cenciarelli	Tre Carte	2004
Espanhol, Reales Atarazanas, Sevilha (Espanha)	Noelia Luque e Francisco Gonzáles	Caballo Ganador/Caballo Perdedor	2006 (Leitura dramatizada – 22 de dezembro)
Francês, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Paris (França)	Jean-Pierre Richards	Topdog/Underdog	2007 (27 de setembro a 20 de outubro)
Holandês, MC Theater, Amsterdã (Holanda)	Maarten van Hinte	Topdog/Underdog	2011 (22 de fevereiro a 5 de março)
Japonês, Theatre Tram, Tóquio (Japão)	Ericko Ogawa	Topdog/Underdog	2012 (30 de novembro a 28 de dezembro)

1.3. POÉTICAS DE REVISÃO

No início de nosso estudo nos deparamos com o texto da edição do Theatre Communications Group, cientes, no mínimo, das relações que estabeleceríamos entre o *Topdog/Underdog* e outros textos da autora previamente lidos, em especial *The America Play*, texto que, segundo Parks, inspirou a peça em questão.

Em janeiro de 1999 eu estava pensando sobre uma peça que eu havia escrito há sete anos que se chama *The America Play*. No primeiro ato dessa peça tem um homem negro que construiu sua própria carreira: sentado em um parque de diversões vestido de Abraham Lincoln, de brincadeira deixa os outros atirarem nele para matar – que nem John Wilkes Booth fez com nosso décimo-sexto presidente em 1865 durante uma peça no Teatro Ford. Então pensando nessa minha peça, outro negro vestido de Lincoln sem relação com o primeiro, me veio à mente: um novo personagem para uma nova peça. Agora o foco era sua vida privada. O nome verdadeiro desse novo imitador de Lincoln seria Lincoln. Ele seria um antigo praticante do Monte de 3 cartas. Viveria com seu irmão, um homem chamado Booth.³⁸ (PARKS, 2002, p.4)

Para além dessa constatação inicial de parentesco entre os dois textos, tornou-se necessário construirmos relações do texto fonte com

³⁸ In January 1999 I was thinking about a play I'd written seven years earlier called *The America Play*. In that play's first act we watch a black man who has fashioned a career for himself: he sits in an arcade impersonating Abraham Lincoln and lets people come and play at shooting him dead – like John Wilkes Booth shot our sixteenth president in 1865 during a performance at Ford's Theatre. So I was thinking about my old play when another black Lincoln impersonator, unrelated to the first guy, came to mind: a new character for a new play. This time I was just focus on his home life. This new Lincoln impersonator's real name would be Lincoln. He would be a former 3-card monte hustler. He would live with his brother, a man named Booth.

outros elementos dentro do universo poético da autora, seus ensaios e entrevistas, mas também com elementos externos provenientes tanto da cultura fonte como da cultura alvo.

Não menos que sua dramaturgia, a linguagem de Parks é performance, um espetáculo para os olhos tanto quanto para os ouvidos. Ela incorpora a linguagem do show – mito, fantasia, história, espetáculo de rua, teatro – a partir do que cria seus roteiros. Na verdade, uma de suas grandes conquistas é fazer o visual e o verbal trabalharem em conjunto³⁹. (KOLINS, 2010, p. 16)

A relação entre as peças de Suzan-Lori Parks e sua atitude crítica para com a história oficial norte-americana tem sido motivo de debate entre estudiosos. Alguns críticos enxergam no estilo da autora uma tentativa de construção de uma versão própria da História, a busca por um “passado afro-americano” a ser redescoberto nos escombros da narrativa oficial. Outros consideram essa hipótese improvável, devido à impossibilidade de preencher as lacunas deixadas pela História, e buscam na obra de Parks sinais de desarticulação do discurso historiográfico tradicional apenas para comprovar o descrédito da autora pelas metanarrativas (DAWKINS, 2009, p. 82).

A primeira abordagem, segundo Dawkins, defendida por teóricos que veem no projeto de Parks um caráter de recuperação – “uma tentativa de escavar e redimir uma herança negra⁴⁰” – como Malkin (1999), que sugere uma autêntica história negra possível de ser recuperada. Nessa concepção, corroborada por Elam e Rayner (1999) a figura dos Lincolns negros presentes na obra de Parks – assim como o “buraco da história” – serviriam inclusive para denunciar a “elisão do negro na História americana”, ao mesmo tempo desfazendo a conexão entre libertação dos negros pela benevolência dos brancos e

³⁹ No less than her dramaturgy, Parks’s language is performance, a spectacle for the eye as well as the ear. It incorporates the elements of a show – myth, fantasy, history, pageant, theatre – from which she creates her scripts. In fact, one of the great achievements is making the visual and verbal work together.

⁴⁰ an attempt to excavate and redeem a buried black heritage

responsabilizando os afro-americanos por sua performance na história”⁴¹ (DAWKINS, 2009, p 82)

Um segundo grupo de teóricos assumiria, também de acordo com Dawkins, uma postura cética com relação à representação da história nas peças de Parks. O grupo encabeçado por Lee (2007) para quem Parks parece estar o tempo todo questionando a validade das grandes narrativas, e Saal (2005) que lê o elemento histórico em Parks como um simulacro de uma história idealizada. Tal concepção, segundo Dawkins (2009) reflete a máxima de Foster (2005) de que não há história real a ser resgatada, portanto, não há resgate.

Dawkins (2009) detecta ainda ecos de Jamenson (1981) e dos teóricos pós-estruturalistas nos trabalhos de Parks, o vínculo entre a obra da autora e a História (ou os personagens históricos) é estabelecido de forma a garantir o acesso a questões “doloridas” do passado que são revividas a todo momento pelos irmãos Lincoln e Booth.

A relação conturbada entre os irmãos com nomes que remetem a personagens da história, fruto de uma brincadeira paterna, ilustra como a adoção de identidades pré-fabricadas acaba afastando o homem negro de sua própria herança afro-americana. Os irmãos, como vítimas do abandono (ou da História que não reserva lugar para o afrodescendente) não têm outra opção de sobrevivência a não ser a de se renderem ao “sistema”, escolhendo entre apenas duas opções de comportamento: aceitar o papel de imitador do grande homem branco ou ostentar a máscara do embusteiro talentoso. Ambas as opções, porém, não passam de performances de um mesmo drama, o de viver suas vidas à espera da aprovação de outrem. Ao reencenar o trauma da morte do Presidente, os irmãos encenam seu próprio trauma coletivo de abandono. (DAWKINS, 2009)

Três ensaios de Parks aparecem publicados na coletânea *The America Play and other Works* de 1995 e podem servir como parâmetros para uma leitura orientada da obra da autora. Recheados de alusões a uma postura política particular em relação à História e ao cânone, mas também sobre o próprio ato de escrever teatro, os ensaios trazem à tona questionamentos como por que, sobre o que e para quem Suzan-Lori Parks escreve seu teatro .

⁴¹ both displaces the connection of black liberation to benevolent whiteness and center the African American in his own performance

No primeiro desses ensaios, intitulado “Possession”, a autora procura descrever seu processo criativo como uma espécie de sonambulismo ou hipnose para o qual sua “consciência de escritora” poderia contribuir reagindo a estímulos inconscientes.

Um dia eu estava tirando uma soneca. Eu acordei e olhei para a parede: como se ainda estivesse sonhando. Lá estava escrito entre a parede e a janela as palavras “Eis a morte do último homem negro do mundo inteiro.” Escrito no alto com fumaça preta. Eu disse a mim mesma, “Você deveria escrever isso,” então eu fui até a minha escrivaninha e escrevi. Aquelas palavras e a minha reação para com elas se tornaram uma peça.⁴² (PARKS, 1995, p. 3)

Uma vez “possuída” por uma imagem ou ideia e reagindo a ela, a autora concebe a si mesma como parte de um conflito em que consciente e inconsciente se alternam e permitem que a obra surja. Assumindo-se como alguém que escreve não para a audiência, nem para si mesma, mas em resposta às figuras “vivas” de sua obra, espécie de entidades auto expressivas. E os personagens desse universo teriam, nessa concepção quase ritualística de escrita, uma natureza própria que a autora se esforçaria para representar, traduzir, dar forma (PARKS, 1995).

Refletindo ainda sobre a contribuição da literatura produzida por escritores afro-americanos para o cânone, Parks defende uma postura atuante na qual tanto a “história da Literatura” quanto a “história da História” devem ser postas em questão, desmitificadas, submetidas à ótica da “possessão” (PARKS, 1995).

O teatro, ou o teatro de Suzan-Lori Parks, seria o local de embate entre forças conscientes e não-conscientes que representariam uma visão “sobrenatural” da arte e da função da arte no mundo, expressa na metáfora do morto-vivo das religiões de matriz africanas.

⁴² One day I was taking a nap. I woke up and stared at the wall: still sort of dreaming. Written up there between the window, and the wall were the words, “This is the death of the last negro man in the whole entire world.” Written up there in black vapor. I said to myself, “You should write that down,” so I went over to my desk and wrote it down. Those words and my reaction to them became a play.

Uma pessoa morre e ainda continua viva: é agora um morto-vivo, e não há outro termo para descrevê-lo além desse... O morto vivo é bilíngue... e fala com tons anasalados. Eles pertencem ao período do tempo Zamani [passado] e por incorporarem indivíduos do período Sasa [presente], tornam-se nossos contemporâneos. O estado de possessão e mediunidade é uma forma de contemporizar o passado, inserindo na história humana os seres essencialmente além do horizonte temporal presente.⁴³ (MBITTI, J. S. apud PARKS, 1995, p. 5)

Outro ensaio que aparece publicado na mesma coletânea é “From elements of Style”. Nele a autora explora ainda mais o fenômeno da escrita teatral, focando na relação entre forma e conteúdo, já esboçada em “Possession”. Insiste que ambas as dimensões são interdependentes e que para escrever ou entender teatro (ou o seu teatro) é necessário não perder essa relação de vista.

Para ela as rupturas com a forma tradicional do teatro não acontecem (em sua obra) apenas porque as peças tradicionais são chatas ou simplesmente por serem tradicionais, mas se justificam apenas pela relação como um conteúdo também de rupturas (PARKS, 1995).

Incorporando o conceito da “Repetição e Revisão”, segundo ela emprestado do *Jazz*, no qual o compositor ou performer sempre procura repetir a frase musical anterior com alguma modificação, Parks apresenta sua obra como um jogo no que tange tanto à forma como ao conteúdo.

Revisando seus personagens a cada peça, traçando intersecções entre contextos e concepções de mundo, a autora parece ter convicção de que o trabalho de construção de seus textos contempla um arranjo relativamente complexo sobretudo do ponto de vista estrutural (forjando

⁴³ A person dies and yet continues to live: he is a living-dead, and no other term describe him better than that... The living dead are bilingual... and speak in nasal tones. They belong to the time period of the Zamani [past] and by entering individuals in the Sasa [present] period, they become our contemporaries. prThe state of possession and mediumship is one of contemporarizing the past, bringing into human history the beings essenssially beyond the horizon of present time.

histórias, personagens e linguagens) em resposta às realidades igualmente complexas que se propõe a discutir.

Parks, então, pertence ao grupo de escritores e historiadores que dão um novo olhar à história no sentido de incluir os grupos ausentes ou negligenciados por ela. Mesmo quando "toma emprestado" temas ou personagens de Nathaniel Hawthorne, Harriet Jacobs, William Faulkner, e Tony Kushner, ela não rasga os textos destes autores, mas constrói sobre eles, usa-os como bases para um novo texto⁴⁴. (LARSON, 2008, p. 4-5)

Não se trata, porém, de classificar a obra da autora como historiográfica ou revisionista, mas de perceber nela relações com certa tradição literária que remonta a autores e contextos anteriores.

A literatura afro-americana, é claro, não tem falta de ricas metáforas visuais, desde a dupla consciência de W.E.B Du Bois em *Almas da Gente Negra* (1903), ao olhar profético do *The Cattle Killing* (1996) de John Edgar Wideman, ao desejo de beleza de Pecola Breedlove e sua transformação através da cor do olho em *O olho mais azul* (1970) de Toni Morrison. Essas metáforas ligam visão à identidade, conhecimento, história e memória. Assim, seria negligente se esquecer de que a "revisão" significa literalmente "ver de novo"⁴⁵. (LARSON, 2008, p. 5)

⁴⁴ Parks, then, belongs to the group of writers and historians who revise history with an eye toward putting absent or neglected groups back into it. Even when she "borrows" themes or characters from Nathaniel Hawthorne, Harriet Jacobs, William Faulkner, or Tony Kushner, she does not tear these authors' texts apart, but she builds upon them, using them as foundations for a new text.

⁴⁵ African American literature, of course, has no shortage of rich visual metaphors, from W. E. B. Du Bois's double-consciousness in *Souls of Black Folk* (1903), to John Edgar Wideman's prophetic "Eye" Isaiah in *The Cattle Killing* (1996), to Pecola's Breedlove's wish for beauty and transformation through eye color in Toni Morrison's *The Bluest Eye* (1970). These metaphors link vision to identity, knowledge, history, and memory. Thus, we would be remiss to forget that "revision" literally means to "see again."

Além disso, em certo sentido, as vozes “ouvidas” por Parks podem ser compreendidas como vozes do povo que quer representar. Seu criticismo, tanto político quanto estético é que possibilita a multiplicidade de leituras de sua obra. Parks prefere o termo “figura” à metáfora para descrever seu estilo. O caso de Lincoln e Booth, por exemplo, de acordo com Parks tem relação com os mitos tradicionais – Caim e Abel e Édipo – tanto quanto com o “mito” histórico Abraham Lincoln.

1.3. 1. A Tradição e o Talento de Suzan-Lori Parks

A relação entre dramaturgia e tradição tem sido debatida, sobretudo a partir do final do século XIX quando dois modelos de drama, o romântico e o naturalista passaram a dividir a atenção do público, inicialmente na Europa e depois também nos Estados Unidos

Como a poesia, o drama também passou por uma mudança de paradigma com a ascensão do movimento naturalista cujo epicentro foi o Theatre Libre de André Antoine e o Teatro de Arte de Moscou, de Constantin Stanislavski. Ambos os encenadores declararam o fim do modelo melodramático tradicional das peças de heróis de capa e espada, geralmente com final redentor que teve seu auge por volta de 1830, na França.

A nova tradição naturalista insistia na relação direta entre o palco e a vida, buscando uma dramaturgia mais próxima de um romance de Emile Zola ou de Dostoievski. O resultado dessa revolução nas Artes Cênicas foi, segundo Bentley (1991) a coexistência de duas tradições opostas e complementares ao longo do século XX que fizeram surgir obras de grande valor estético e novas linguagens.

Enquanto por um lado a negação do romantismo fez surgir o realismo de Ibsen e Shaw e a teatro épico de Brecht, a convivência com novas artes como o cinema e a fotografia levaram o teatro a se desvencilhar do realismo a qualquer preço e investir também no onírico e na expressividade, provenientes do jogo entre o clássico e o romântico.

T.S. Eliot, em “Tradição e talento Individual”, seu mais conhecido ensaio, no qual o autor parece teorizar sobre uma poética

coerente para a modernidade, também sugere uma relação direta entre esta poética e elementos ditos tradicionais.

Para ele, a poética moderna, a exemplo dos autores do classicismo francês, para quem a consciência crítica era “tão inevitável quanto respirar”, restaura o valor positivo para o vocábulo “tradicional” e inaugura uma nova consciência livre de velhos preconceitos como o de geração, moda ou tendência ou mesmo o de originalidade e espontaneidade criadora (PINTO JUNIOR, 2014, p. 49).

O conceito eliotiano de poesia, ou poeta “tradicional” chama a atenção para uma certa noção de historicidade da arte, a qual “faz com que um homem não escreva apenas com sua própria geração, mas com a impressão de que toda a literatura desde Homero [...] existe simultaneamente e compõe uma ordem simultânea⁴⁶” (ELIOT, 1972, p. 49). Tal conceito apresenta-se como contraponto a uma postura romântica, ainda forte entre os contemporâneos de Eliot, cuja tendência de priorizar os processos espontâneos de criação e considerar um trabalho poético exclusivamente pelos traços de individualidade nele contidos já começava a se revelar inconsistente.

Em seu ensaio, Eliot descreve a necessidade de encarar a tradição pelo viés do conservadorismo, mas sim deixar que esta assuma um sentido mais amplo em que o trabalho do poeta passe a ser valorizado, justamente estabelecer um diálogo constante com essa tradição.

Ao definir o poeta tradicional [moderno] como alguém consciente de sua contemporaneidade, espaço e relação com os antepassados [poetas mortos], Eliot sugere um novo paradigma para a poesia do século XX. Para ele, o poeta tradicional é aquele que se percebe incapaz de trabalhar sozinho e sente necessidade de interagir com a tradição – modificando-a e tendo seu trabalho modificado por ela: “Nenhum poeta tem sentido completo sozinho. [...] O que acontece

⁴⁶ [...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (ELIOT, 1972, p. 49)

quando uma obra nova é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras que a precedem⁴⁷” (ELIOT, 1972, p. 49-50).

A exemplo de T.S. Eliot, Suzan-Lori Parks aborda a questão da poesia moderna com a tradição em um ensaio de sua autoria também intitulado *Tradição e Talento Individual*, de 2009. No ensaio, Parks apresenta uma reflexão sobre os mesmos princípios eliotianos de Tradição e Talento Individual, revelando uma preocupação com o fazer poético consciente. Apresentando o que chama de Tradição Pessoal como uma espécie de reação dos autores aos estímulos causados não apenas pela Grande Tradição, mas também pela própria vida.

Três tradições trabalham ao mesmo tempo dentro de cada um de nós: a Grande Tradição, a Tradição Pessoal, e a Tradição da Próxima Novidade. Essas três tradições é que nos moldam a medida que vivemos nossas vidas e desempenhamos nosso trabalho e criamos nossos filhos e confortamos nossos amigos e criamos nossa arte. Embora separadas e distintas, uma Tradição não existe de forma isolada; nunca sem as outras. Cada tradição tem sempre o som das outras dentro do seu alcance da voz, a cor dos outros dentro da sua luz, o cheiro dos outros dentro de seu próprio perfume intoxicante⁴⁸. (PARKS, 1999, p.26)

Parks parece estar parodiando o autor de *Terra Desolada* e até mesmo introduz uma nova dimensão em seu pensamento, a da Tradição da Próxima Novidade. Essa é definida por Parks como algo perigoso e

⁴⁷ “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it” (ELIOT, 1972, p. 49-50)

⁴⁸ Three traditions are at work simultaneously inside each one of us: The Great Tradition, the Personal Tradition, and the Tradition of the Next New Thing. These three traditions work to shape us as we live our lives and work our jobs and raise our children and comfort our friends and create our art. While each is separate and distinct, one Tradition does not exist in isolation; never one without the others. Each tradition always has the sound of the others within its earshot, the color of the others within its light, the smell of the others within its own intoxicating scent.

difícil de controlar, com o qual os escritores devem tomar cuidado, já que é praticamente impossível imaginar o que o futuro espera.

A Tradição pessoal (também conhecida como o talento individual) brota da própria história da vida da escritora, a soma de todos os seus anos na terra (através de todas as suas encarnações). As pessoas que ela viu, e não viu, e viu em sua cabeça, e todas as coisas que ela ouviu e sentiu, e todas as coisas que ela não ouviu e sentiu, tudo o que ela já fez, desejava fazer, ou nunca fez ou pretendeu fazer, os cheiros, as experiências psíquicas, tudo isso são grãos para o moinho pessoal da escritora⁴⁹. (PARKS, 1999, p.27)

Na obra de Parks existem vários momentos em que essa relação com a tradição se torna evidente. Suas peças dialogam com temas e obras do passado como *A letra escarlata* de Hawthorne e o *Hamlet* de Shakespeare, entre outras. No caso específico de *Topdog/Underdog*, o diálogo de Parks com a tradição remonta até mesmo os mitos bíblicos dos irmãos Caim e Abel, ou Esaú e Jacó.

A Tradição da Próxima Novidade pode atropelar a escritora se ela colocar o carro na frente dos bois, se ela tentar adivinhar o futuro, avaliando seu trabalho nas mentes dos que ainda não nasceram. O futuro, e o lugar da escritora nele, depende apenas dele mesmo. O lado positivo é que ser esquecido não é tão doloroso como ser ignorado e, se esquecido ou ignorado, é muito provável que haja algum estudioso brilhante para ressuscitar todos os

⁴⁹ The Personal Tradition (a.k.a. the Individual Talent) springs from the writer's own life story, the sum of all her years on earth (through all her incarnations). The people she has seen, and not seen, and seen in her head, and all the things she has heard and felt, and all the things she has not heard and felt, everything she has ever done, longed to do, or has never done or longed for, the smells, the psychic experiences, all this is grist for the writer's personal mill.

escritores dignos. No futuro, se não houver nenhum estudioso brilhante pronto para o resgate, não se preocupe, porque todos nós estaremos mortos, inclusive para outras coisas⁵⁰. (PARKS, 1999, p.30)

Para a autora, portanto, assim como para Eliot (1972) A arte, então, deixaria de ser vista como uma sequência evolutiva em que as novas gerações suplantam as anteriores. Seu universo representaria um todo em que qualquer artista – desde que munido de certo nível de consciência crítica – seria capaz de contribuir com sua parte. O poeta deveria ter consciência não do que está “morto” na poesia, mas do que ainda vive. Tal consciência exigiria do poeta uma atitude desapegada que Eliot denomina “despersonalização”:

O poeta não tem uma “personalidade” para expressar, mas um meio particular, no qual impressões e experiências são combinadas de forma peculiar e inesperada. [...] O mau poeta é sempre inconsciente onde deveria ser consciente e consciente onde deveria ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo pessoal. Poesia não é a perda da emoção, mas uma fuga da emoção; não serve para expressar personalidade, mas para fugir da personalidade. Porém, é claro, somente aqueles que têm personalidade e emoção, sabem o que significa fugir delas⁵¹. (ELIOT, 1972, p. 56-58)

⁵⁰ The Tradition of the Next New Thing can trip up the writer if she puts the cart before the horse, if she tries to second-guess the future, evaluating her work in the minds of the unborn. The future, and the writer's place in it, will take care of itself. The upside is that being forgotten isn't as painful as being ignored and, whether forgotten or ignored, there will very likely be some shining scholar to resurrect all worthy writers. In the future, if there is no shining scholar riding to the rescue, not to worry because we will all be dead and on to other things.

⁵¹ “[...] the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. [...] the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him “personal”. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression

of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things" (ELIOT, 1972, p. 56-58).

2. EXPERIÊNCIA E REFLEXÃO

Após uma breve apresentação da obra de Suzan-Lori Parks, de um panorama resumido das principais encenações de *Topdog/Underdog* nos últimos 15 anos e algumas das ideias da autora, discutidas em ensaios da de sua própria autoria e textos da crítica especializada, procuramos nesse capítulo discutir alguns conceitos “emprestados” da linguagem teatral que serviram de base ao longo de nosso trabalho para que pensássemos nossa própria experiência de tradução de um texto dramático.

A opção de Parks por se tornar ela mesma também atriz e mais tarde dirigir seus próprios espetáculos, parece revelar certo interesse da autora também pela dimensão prática de sua dramaturgia e nos permite traçar paralelos tanto entre os processos de leitura, escrita e tradução, quanto entre os fenômenos tradutório e teatral, uma vez que, em nossa abordagem da obra da autora, essas linguagens se apresentam interligadas.

2.1. O CONCEITO DE ENSAIO E A TRADUÇÃO COMO ARTE

Suzan-Lori Parks parece preferir o gênero ensaio para expressar suas ideias sobre teatro, dramaturgia e poesia. Em seus ensaios, a autora costuma refletir sobre o trabalho de composição e, como vimos, as relações entre arte, vida e sociedade.

Em nossa primeira abordagem da obra de Parks, consideramos a predominância do gênero ensaístico e do dramático na obra da autora como um ponto de partida para nossa reflexão teórica, na qual buscamos relações entre as várias definições de ensaio, dramaturgia e encenação para pensar o fenômeno da tradução. Em decorrência disso, procuramos partir de uma descrição das diferentes acepções do vocábulo “ensaio” com o objetivo de criar nossa própria interpretação para o termo.

Para o mundo do teatro, o ensaio pode ser entendido como o momento da experimentação, teste, repetição em que os atores têm a prerrogativa de prescindir da presença do público, embora, de certa forma, este pareça estar sempre presente (de maneira idealizada). Ensaio, na perspectiva da prática teatral, é quando aos atores é permitido “errar”, improvisar, revisar falas e ações.

Do elemento improvisacional é que decorre, na verdade, toda a arte teatral, visto que não há teatro sem a presença de atores (aqueles que agem), sem a interação com um público (expectadores que recebem a ação e dela tomam parte) e sem um motivo ou história a ser representada. Criar a partir de ensaios (testes e repetições) é ampliar a capacidade de interpretar, pois a cada nova experiência é que se constroem as falas e ações que compõem o espetáculo. Uma leitura do texto, um ensaio aberto e um espetáculo pronto são diferentes, não apenas pela presença ou ausência do público, já que mesmo uma leitura pode ser dramatizada, mas porque, uma vez anunciado como tal, o espetáculo não deve sofrer mais modificações, experiências.

O ensaio é, portanto, o elemento fundamental para a criação artística. Na música e nas artes cênicas, e também nas artes visuais, improvisação, repetição, esboços e estudos que valorizam o processo são tão importantes quanto o resultado, o que também ocorre na literatura e na tradução literária.

No âmbito acadêmico, por exemplo, o ensaio pode ser definido como o gênero textual que mescla reflexão e experimentação quando um autor resolve expressar o seu ponto de vista sobre determinado tema ou objeto sem o compromisso da objetividade que seria esperado de uma dissertação, por exemplo. É permitido ao ensaísta certa flexibilidade para experimentar tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma de seu ensaio.

O ensaio, ao contrário, do tratado e do artigo científico, desenvolve os argumentos ensaisticamente, isto é, experimentando, questionando, refletindo, criticando o próprio objeto de estudo. É um gênero textual essencialmente crítico e interpretativo. Esquiva-se da descrição e da explicação para eliminar qualquer traço de ingenuidade e de doutrina. Sua função é mostrar as mediações. Embora seu parentesco com a retórica, nada nele é sofisticado no sentido da pura persuasão, pois, o ensaio cultiva o novo, aquilo que não é comum e tradicional. (PAVIANI, 2009, p. 5)

Conceitualmente, uma tese compartilha da mesma natureza experimental dos ensaios literários e teatrais, embora em muitos casos, os padrões exigidos pelas instituições acabem por “engessar” a criatividade do pesquisador em virtude de uma maior “clareza”

argumentativa. Uma tese pode ser considerada, portanto, uma oportunidade de experimentarmos uma ideia ou uma metodologia, testar um processo ou um produto, para talvez contribuirmos para o *estado da arte* de determinado campo do conhecimento.

A título de reflexão, ao inserirmos a tradução literária nessa mesma categoria “ensaística” de arte e de ciência, de certa forma ampliamos nossa percepção do trabalho do tradutor, ao passo que passamos a compreender o processo de tradução como uma atividade de experimentação e revisão contínuas. Como os atores durante os ensaios, o tradutor também experimenta, repassa o texto do autor, forja uma entonação, constrói um personagem, encontra uma nuance interpretativa e, por que não?, também improvisa. Como um artista ou um cientista, o tradutor experimenta, força os limites de seu idioma, interage com seu público alvo, com o autor que se propõe a traduzir, testa vocábulos, desconstrói ideias, cultiva significados, ensaia.

Nesse sentido Wechsler (1998) apresenta uma reflexão sobre a tradução como arte, ao chamar a atenção para certa especificidade da tradução literária em relação às outras artes.

A tradução literária é, além de tudo, uma arte. O que a torna uma arte ímpar é que fisicamente um tradutor faz exatamente a mesma coisa que um escritor. Se um ator fizesse a mesma coisa que um dramaturgo, um dançarino fizesse a mesma coisa que um coreógrafo, ou um cantor fizesse a mesma coisa que um compositor, seu trabalho não seria considerado nada demais. O problema do tradutor é que ele é um performer sem um palco, um performer que, quando faz todo o seu trabalho, consegue algo muito parecido com o original, algo como uma peça ou uma canção ou uma composição e que não passa de tinta no papel⁵². (WACHSLER, 1998, p. 4)

⁵² Yet literary translation is an art. What makes it so odd an art is that physically a translator does exactly the same thing as a writer. If an actor did the same thing as a playwright, a dancer did the same thing as a composer, or a singer did the same thing as a songwriter, no one would think much of what they do either. The translator’s problem is that he is a performer without a stage, a performer

Como ele, Milton (1998) também descreve uma série de metáforas utilizadas ao longo da história da tradução para representar o tradutor e sua arte, entre elas, a metáfora do ator. Muitas dessas figuras aproximam o tradutor de ofícios práticos, criativos, manuais, que envolvem ensaios e experimentações de alguma natureza.

Lope de Vega chamou o tradutor de “contrabandista de cavalos”. Agora, suas profissões foram atualizadas: ele é um ator, um artesão, um cozinheiro, um florista, um “poeta-camaleão” e um compositor que arranja a obra de outro compositor. (...) E ainda encontramos as imagens renascentistas tais como verter líquidos de uma jarra para outra, o tradutor como artista, e a “afinidade” entre autor e tradutor. (MILTON, 1998, p. 4-5)

Antes dele, também Rónai (1981) indaga em que medida a tradução de um texto literário pode ser considerada uma forma de arte. Segundo ele, os dicionários “escamoteiam prudentemente esse aspecto [da tradução] e limitam-se a dizer que ‘traduzir é passar para outra língua’ (p.19).

Mais de uma vez o tradutor tem sido comparado a artistas: ao cantor que canta uma canção escrita por outro, ao músico que num instrumento toca uma música escrita para outro instrumento (M^{me} de Staël), ou que decifra e “reescreve” toda a pintura; ao maestro que rege composições alheias; ao escultor que tem que executar noutro material qualquer a cópia de uma estátua de mármore (Werner Winter); ao pintor que copia em óleo um pastel; ao ilustrador de um livro; ao ator que encarna os mais diversos papéis (Juliusz Zulawski); ao fotógrafo que de um quadro de museu tira uma foto colorida (Ernesto Sábato), ou bate uma chapa de uma estátua (Michael Reck) e, fazendo entrever a dificuldade de sua tarefa, a um artista plástico que

who, when all his work is done, has something that looks just like the original, just like a play or a song or a composition, nothing but ink on a page.

tivesse de transmutar uma música em quadro ou em estátua (Maurice Baring). (RÓNAI, 1981, p. 22)

O que essas analogias parecem nos revelar é que uma perspectiva apenas técnica da tradução não parece ser suficiente para o tradutor de textos literários, já que o seu trabalho se encontra em um limiar entre a reprodução (ou repetição com revisão – para usar os termos de Parks) e a criação artística.

Vários teóricos procuram relativizar o domínio do autor sobre seu texto e o poder do tradutor de articular seu novo texto a partir do texto alheio. Podemos ser mais ou menos rígidos com o tradutor, criticando suas escolhas pessoais, querendo identificar o seu texto com nossa visão de um “original” que não pode ser deturpado ou, se quisermos, aceitar suas escolhas e interpretá-las como possibilidades de uma arte essencialmente paradoxal.

A questão mais debatida seria justamente a da traduzibilidade plena ou da intraduzibilidade da poesia, por exemplo. Para alguns a tradução não deveria se preocupar com questões estéticas e se limitar a transferir conteúdo de uma língua para a outra. Para outros, como Rónai (1987), por exemplo, é justamente nos limites estéticos da palavra que reside a arte do tradutor que como qualquer outra forma de arte se lança em uma empreitada “impossível”: O objetivo de toda a arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (Rónai, 1987, p. 14)

Ainda sobre a concepção de tradução literária como uma forma de arte, podemos lembrar, também como exercício de “metáfora”, a exemplo de Rónai (1981) e Milton (1998) o discurso de Diderot em *O Paradoxo do Comediante*, que reflete sobre a arte do ator e nos apresenta uma concepção do teatro que parece destacar positivamente a variação entre as palavras do poeta e a sua representação na forma de espetáculo, o que, de certa forma, poderia servir também para falar da arte do tradutor.

Refleti um momento sobre o que se chama no teatro ser verdadeiro. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum. O que é pois o

verdadeiro do palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso. Esse modelo não influi somente no tom; modifica até o passo, até a postura. Daí vem que o comediante na rua ou na cena são dois personagens tão diferentes, que mal se consegue reconhecê-los. (DIDEROT, 2000, p. 40-41)

Ao tradutor, porém, diferentemente do ator, não se costuma permitir essa “variação” exaltada por Diderot. Ao longo da história da tradução, existem algumas críticas sobre tradutores que sacrificam o conteúdo em razão da forma ou que produzem traduções que deveriam ser chamadas de “transposições livres”, enxertando suas próprias ideias na obra de outra pessoa.

Isso é visível nas *Belas Infieis* do classicismo francês, mas o mesmo fenômeno se reproduz, mais discretamente, em nossos dias. A França clássica havia colocado sua língua como o modelo da comunicação, da representação e da criação literária; este modelo constituiu-se pela exclusão de todos os elementos linguísticos vernáculos ou estrangeiros. Desde então, a tradução só poderia ser uma transposição livre, uma aclimatação filtrante dos textos estrangeiros. (BERMAN, 2013, p. 49-50)

De certa forma, o que a aproximação entre o trabalho do ator e do tradutor literário pode nos revelar é o caráter experimental e criativo de suas atividades e quão específico é o trabalho desses profissionais.

Como arte, a tradução literária pode ser considerada tanto uma técnica quanto uma forma de expressão, trata-se de uma atividade complexa que, embora não deva se limitar à mera reprodução de conteúdo, está intimamente ligada à produção artística de outro autor, da qual não pode se distanciar demasiadamente a ponto de perder a identidade ou se transformar em outra obra.

Em suma, uma tradução de textos literários não deve ser apenas técnica ou irresponsavelmente performática. Como um ator criativo e consciente, o tradutor ciente das implicações éticas e estéticas de seu trabalho, manipula sua matéria prima, o texto do outro autor e o transforma em um texto pronto para a “estreia”. Sua função é a de dar

um novo corpo e uma nova voz a um texto pertencente ao mesmo tempo ao tradutor e ao autor por ele traduzido.

2.1.1. Leitura Branca

No meio teatral, quando se reúne o elenco para encenar um espetáculo, em uma perspectiva de montagem de espetáculo, por vezes, a pessoa encarregada de dirigir o processo de ensaio costuma submeter o grupo ao que, no jargão teatral, usualmente se chama “leitura branca” – uma primeira leitura do texto dramático, supostamente neutra, descompromissada, sem entonações ou inflexões, apenas para tomar contato com falas, personagens e situações dramáticas na qual os atores devem se esforçar para não tirar conclusões precipitadas antes mesmo de conhecerem o enredo da peça.

Esse primeiro contato normalmente se dá antes mesmo do elenco ter certeza da divisão de papéis. Sem saber ao certo qual personagem irá representar, cada ator deve realizar sua leitura da forma mais desinteressada possível. Ao procurar se distanciar de tudo aquilo que o “afastaria” do texto, o praticante da leitura branca busca a familiaridade com o autor, o contato com seu universo, quer “sentir” as palavras, ouvir pela “primeira vez” as falas dos personagens, mas sem “contaminá-las” com seu próprio sotaque, seus “vícios” de leitor. Como se fosse capaz de falar com a voz do outro, dizer depois o que o autor disse antes; e “apenas” isso.

É claro que esse método tem como principal limitação o fato de a rigor poder ser empregado somente uma única vez, pois, já a partir de uma segunda leitura, após tomar contato com o todo da peça e conviver com os demais componentes do elenco, a relação do ator com seu objeto de estudo naturalmente tende a deixar de ser “branca” e vai ganhando suas próprias “cores”, visto que, com o tempo, os atores criam suas próprias interpretações para o texto, preenchendo lacunas, acrescentando entonações à sua leitura, tornam-se também criadores a ponto até mesmo de relativizar as verdades “inquestionáveis” do texto. Desvincilhando-se da presença do autor, o ator agora estaria livre para criar, ou quase, não fosse a presença atenta do diretor, lembrando a ele todo o tempo a leitura “autorizada” da peça.

Ironicamente, se os atores fossem capazes de alcançar um grau de desapego, controle emocional ou abstração a ponto de evitar qualquer envolvimento com elementos extrínsecos ao universo do autor, se fossem capazes de ler sem interpretar ou ensaiar sem improvisar, talvez nem pudessem ser chamados de atores.

Talvez devêssemos identificar na busca de uma suposta “primeiridade” em relação ao texto autoral algo mais do que a “pureza”

de pensamento ou o desapego por parte do ator. Uma tentativa de *tabula rasa* enquadrando o ato da leitura como uma atividade desprovida de espírito crítico é na verdade um reflexo de ideologias defensoras da não-interpretação, do não-criticismo, provavelmente algo como os arcaicos mecanismos autoritários de aculturação ou repressão.

Com o passar do tempo e a evolução dos ensaios, os próprios atores encontram meios de driblar a influência “autoritária” do autor e lançando mão de recursos como a improvisação, os laboratórios de construção de personagens e até mesmo a inclusão dos conhecidos e, por vezes, indesejáveis, “cacos”.

[Caco é a] fala improvisada para consertar algum erro ou substituir algum elemento ausente, seja no texto ou na cena. Caco também é a fala inexistente no texto da peça mas que o ator introduz no desenrolar cena. O excesso de cacos é um dos causadores da poluição cênica e pode ser sinal de falta de domínio do texto por parte do ator. Um caco que passa a repetir-se em cada apresentação não mais como improviso deixa de ser um caco para ser uma alteração planejada, configurando assim uma adaptação do texto ou licença poética. (PAVIS, 1999, p. 35)

Por outro lado, nem todos os processos de composição utilizam a leitura branca como metodologia. No teatro contemporâneo sua prática está cada vez mais rara e tem cedido espaço para outras formas de encarar a arte do ator e de conceber espetáculos: estéticas focadas na vivência em grupo, nas experiências prévias de indivíduos, na crítica de textos e contextos, na visão do espetáculo e sua relação com o texto (nem sempre escrito) como algo orgânico.

Se tomarmos a “leitura branca” e o “caco” como dois extremos da arte do ator, abordagens e momentos distintos do mesmo processo interpretativo, e traçarmos analogias com o trabalho do tradutor; identificaremos inquietações bastante similares com relação a concepções do fenômeno da tradução.

Na história da tradução, a adoção de ideais “brancos”, como a da fidelidade ao original, por exemplo, contribuíram para marginalizar o tradutor e subestimar o seu papel, retratando-o, por vezes, como um autor “menor” e tomando o seu trabalho como “o avesso de uma

tapeçaria ou a luz da vela comparada à luz do sol” (Milton, 1998, p. 2). No teatro, durante muito tempo os atores foram vistos como meros instrumentos do diretor, reproduzindo acríticamente de um “texto” prévio e ainda há os que concebem o trabalho do tradutor como uma atividade igualmente acrítica. Essa tradução que se pretende fiel – espécie de tradução “branca” – tenta evitar a identificação com elementos estranhos ao original, quer captar uma essência idealizada, pretende parecer algo que o próprio autor teria escrito se pudesse (ou escolhesse) se expressar em outra língua.

Na contramão desse movimento, os tradutores também buscariam novos modelos de tradução focados mais em suas habilidades dentro dos limites da cultura-alvo e menos na “preservação” do sentido. Com interpretações cada vez mais subjetivas, pessoais e performáticas – como os “cacos” do teatro - a tradução, antes “branca”, passaria a ostentar agora suas próprias “cores”, e estas mostrar-se-iam cada vez mais “carregadas”.

É o caso das traduções enquadradas sob a égide de Belas Infiéis, descritas por Antoine Berman, em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013), como traduções etnocêntricas e hipertextuais. Para ele, o tradutor adepto dessa visão extrema pode ser definido como alguém que pretende converter tudo que lhe parece estrangeiro em familiar buscando equivalentes na cultura de chegada, nacionalizando tudo que encontra pela frente e, para isso, lança mão do princípio da hipertextualidade, procurando sempre que possível imitar os modelos clássicos “autorizados” pela crítica.

A relação hipertextual é a que une um texto “x” com um texto “y” que lhe é anterior. Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso. Como mostraram Bakhtin, Genette ou Compagnon, há uma dimensão essencial da “literatura”. Todas essas relações hipertextuais se caracterizam por uma relação de engendramento livre, quase lúdico, a partir do “original”. Ora, do ponto de vista da estrutura formal, essas relações estão muito próximas da tradução. (BERMAN, 2013, p. 47)

Preocupado com os excessos cometidos por certos tradutores, principalmente na tradução de textos em prosa, Berman (2013) propõe em sua “análise da tradução” uma tripla dimensão para o ato de traduzir, “ética, poética e pensante” que representaria o “inverso da tripla dimensão da figura tradicional da tradução” definida por ele, como “etnocêntrica”, “hipertextual” e “platônica”, que teria gerado ao longo da história da tradução tanto do trocadilho *Traduttore Traditore*, quanto o classicismo das *Belas Infieis*.

Sugerindo um modelo de tradução mais equilibrado, Berman (2013) se preocupa com alguns desvios de interpretação que, segundo ele, acabam por deformar a letra em prol do sentido ou da beleza da composição. Na base desses desvios Berman identifica algumas práticas ou tendências deformadoras.

A primeira tendência destacada pelo autor é a racionalização que “re-compõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de ordem em um discurso” (BERMAN, 2013, p.86). Ao ordenar o que lhe parece desordenado, o tradutor acaba apagando traços particulares do autor, torna abstrato e linear o que antes era concreto ou sintaticamente fragmentado. A racionalização resulta em outra tendência em complementar, explicar, preencher lacunas, parafrasear, o que Berman (2013) denomina clarificação. “[N]um sentido negativo, a explicação visa a tornar ‘claro’ o que não é e não quer ser o original. A passagem da polissemia à monossemia é um modo de clarificação” (Berman, 2013, p. 71).

Outros desvios resultantes da racionalização são, segundo Berman (2013), o alongamento das sentenças que horizontaliza o texto fonte. Segundo o autor, “um acréscimo que não acrescenta nada” (Berman, 2013, p. 71); o enobrecimento que produz traduções “mais belas” quanto à forma do que o original bem como seu oposto, o empobrecimento formal.

O avesso (e o complemento) do enobrecimento é, no que concerne às passagens do original julgadas “populares”, o recurso cego a uma pseudogíria que vulgariza o texto, ou uma linguagem “falada” que só atesta a confusão entre o oral e o falado. A grosseria degenerada da pseudogíria (ou do pseudorregionalismo) trai tanto a oralidade rural

quanto o estrito código dos falares urbanos.
(BERMAN, 2013, p 74)

O empobrecimento que se manifesta, segundo Berman (2013) tanto no plano qualitativo quanto no quantitativo, associado à substituição de termos no texto fonte por outro no texto alvo sem se preocupar em reproduzir a dimensão sinestésica ou variabilidade que tinham na cultura fonte. Dessas tendências resulta uma certa homogeneização do que antes era heterogêneo.

Essa homogeneização acabaria por destruir, segundo o autor, os ritmos, as redes significantes subjacentes, o sistematismo, as redes de linguagens vernaculares, as locuções e a superposição das línguas.

A visão de Antoine Berman sobre os desvios da tradução etnocêntrica e hipertextual sugere uma aniquilação gradual do caráter exótico do texto traduzido e sua substituição por uma versão palatável que, em nome de uma manutenção do conteúdo sacrifica a forma ou “a letra “do que o autor escreveu.

Ao defender a dimensão ética da tradução – contrária tanto aos ideais “brancos” quanto aos “cacos” improvisados que desconsideram a singularidade da autoria – Berman (2013) defende também uma maior experimentação poética por parte do tradutor em seu trabalho. O tradutor Bermaniano deve estar consciente de que seu trabalho ao mesmo tempo em que não resgata o sentido ou preserva o conteúdo, também não o autoriza a apagar a forma. Sem uma certa preocupação com a forma, a destruição promovida pelo tradutor é apenas destruição, quando deveria ser uma (re)construção (po)ética que valorizasse a relação do texto alvo com estruturas formais únicas no texto fonte.

2.1.2. Especificidade da Tradução Teatral

A reflexão sobre o processo de tradução de peças teatrais requer certa atenção do tradutor e deve ser considerada para além da relação sugerida pelo senso comum de causa e efeito com relação à sua concretização cênica.

Por se tratar o texto dramático de uma modalidade literária essencialmente mimética que prioriza a ação em detrimento de certos elementos narrativo-descritivos, é comum imaginarmos o trabalho do tradutor de peças de teatro como uma atividade relativamente “simples”, principalmente se comparada à tradução de gêneros literariamente mais “densos”.

Tal concepção, pertencente ao senso comum, deve ser evitada, pois, o texto dramático pode ser lido como obra literária independente e não apenas como base para uma encenação futura que o potencialize, nem como um processo de “transposição” para o palco à medida que lhe sejam “acrescentados” ou “extraídos” significados que o façam “ganhar vida” na forma da representação teatral. Na verdade, devemos pensar nele como uma obra de arte dotada de uma existência própria embora possua relações de interdependência com o *mise-en-scène*.

A relação entre texto dramático e encenação é antes, segundo Patrice Pavis (2008) uma “tensão”, um jogo entre duas instâncias hermenêuticas, enunciado e enunciação e se dá sempre de forma “marginal e paródica no sentido etimológico do termo” (p. 33).

Pavis (2008) sugere a necessidade de um trabalho específico de tradução que prefere chamar de “teatral”, preocupada com a dupla dimensão (literária e cênica) do texto dramático, ao afirmar que não se deve traduzir apenas textos de uma língua para a outra e que “no teatro a tradução passa [também] pelo corpo dos atores e pelo ouvido dos espectadores” (p.124).

O autor situa o tradutor e o texto traduzido na intersecção de dois conjuntos “aos quais pertencem em graus diversos”: o da cultura de partida e o da cultura de chegada. Para ele, o texto (não apenas dramático) traduzido faz parte tanto do “texto e da cultura-fonte” quanto do “texto e da cultura-alvo” e sofre um processo de mediação durante o processo de tradução. No caso específico do texto escrito para ser dito no palco essa mediação passa a estar preocupada também com a dimensão interativa da enunciação mesmo que o tradutor não tenha

contato direto com a encenação passada ou futura do texto que se dispõe a traduzir, a ele cabe a tarefa de interpretá-la de forma real ou virtual durante o processo de tradução.

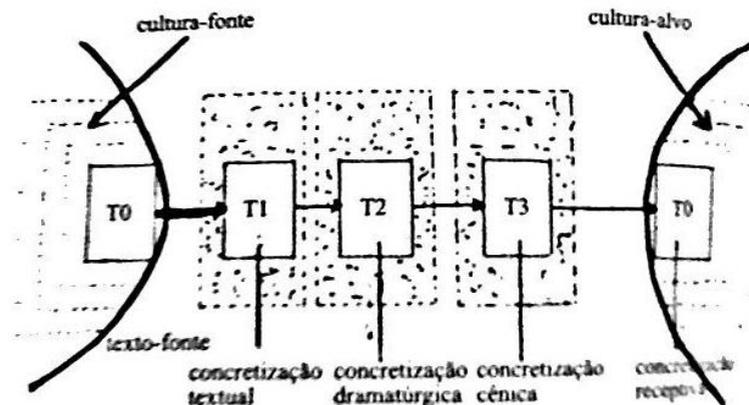
Pavis parece pensar de forma didática o que chama de “tradução teatral” tanto como um fenômeno composto por uma série de concretizações inerentes ao processo de representação teatral quanto como o processo de tradução propriamente dita de um texto dramático de uma cultura para outra. Para ele, o encenador ou o tradutor de uma peça deveriam, ao menos hipoteticamente, dominar as diversas fases ou esquematizações mentais decorrentes do processo de tradução teatral sem perder de vista o jogo entre texto e cena ao invés de simplesmente preencher as “lacunas” deixadas pelo texto (no caso do encenador) ou se preocupar unicamente com a dimensão linguística do texto a ser traduzido (no caso do tradutor).

[O] tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (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? (PAVIS, 2008, p. 127)

Ao sugerir ao tradutor que acumule também a função de dramaturgo, Pavis parece reiterar a ideia de tensão entre o texto escrito e o texto encenado. Para ele, “não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro; confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo”. (PAVIS, 2008, p. 124).

Para ilustrar sua concepção, Pavis organiza um esquema (reproduzido abaixo na figura 1) que representa a tradução teatral como algo que se daria em etapas em uma série de concretizações (textual, dramatúrgica, cênica e receptiva) que parecer dar conta também das diversas estratégias constituintes do fenômeno tradutório (leitura, interpretação, produção de texto, apropriação, ressignificação).

Figura 21 – Esquema das concretizações pavisiano.



Esquema n. 1
A série de esquematizações

Fonte: Pavis (2008).

O esquema de Pavis não pretende limitar a ação do encenador tampouco reduzir o trabalho de tradução de um texto dramático a uma atividade técnica e desligada da reflexão ou da experimentação. Pelo contrário, Pavis parece querer reforçar a ideia de que é justamente o todo cênico, a representação teatral, ou a materialização da tensão entre texto e cena na “cultura-alvo” para um público, que deveria interessar, em última estância, ao tradutor que, portanto, não deveria traduzir uma peça “unicamente para ser lida”.

Tal modalidade de tradução envolveria outras estratégias (processos) de tradução (leituras, reescrituras, apropriações) e mesmo que, por alguma razão uma peça traduzida não fosse levada a público em sua forma cênica propriamente dita (T3 e T4), deveria, segundo Pavis, guardar virtualmente (ainda que na forma de texto escrito – T1) todos os elementos necessários para tomar futuramente parte de uma concretização cênica.

A aceitação do modelo pavisiano, porém, ao contrário do que Pavis pretende com sua visão ampla do processo teatral, pode resultar em uma ideia do trabalho do tradutor como algo pretencioso ou inviável, como afirma Bassnett (1991). Para a autora, Pavis, embora queira valorizar o trabalho do tradutor de teatro, acaba revelando uma visão estereotipada de seu trabalho, alguém que se imagine capaz de conceber o todo teatral em um trabalho parcial de tradução. Ao tornar tão pretencioso o trabalho do tradutor, contraditoriamente Pavis acabaria por revelar-lhe as limitações.

Se esse conceito for aceito, então, como já questionei anteriormente, ao tradutor caberia o impossível, ou seja, tratar um texto escrito que faz parte de um sistema mais complexo de signos, inclusive paralinguísticos e cinésicos, como se fosse um texto literário criado apenas para a página e para ser lido. A tarefa do tradutor torna-se então sobre-humana – dele ou dela se espera que traduza um texto *a priori* incompleto na língua de origem, que contenha um elaborado texto gestual⁵³. (BASSNETT, 1991, p. 100)

Na opinião da autora, o modelo de Pavis supervaloriza o trabalho do tradutor à medida que o obriga a reconstruir a trajetória do dramaturgo e/ou vislumbrar a estética do encenador. Como se ao tradutor coubesse a responsabilidade de conceber a essência do todo na parte.

Talvez seja essa uma interpretação possível da teoria de Pavis, visto que em uma tradição textocêntrica de representação que prevaleceu durante séculos na história do teatro o texto dramático deveria conter em potência o espetáculo e ao tradutor, bem como ao encenador, caberiam desvendar o sentido do texto e preservá-lo em outra língua, mantendo certa “fidelidade” ao autor.

⁵³ If this concept is accepted, then, as I have argued elsewhere, the translator is being asked to do the impossible, that is, to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, including paralinguistic and kinesic signs, as if it were a literary text created for the page and read as such. The task of the translator thus becomes superhuman — he or she is expected to translate a text that *a priori* in the source language is incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text.

Embora Pavis pareça voltar o olhar para um teatro de textos clássicos, geralmente produzidos em épocas ou culturas das quais o encenador e o espectador guardam relativa distância, não há qualquer relação direta com uma visão textocêntrica do espetáculo. Pelo contrário, sua teoria sugere justamente o contrário, a medida que texto e encenação entram como elementos “irmãos” em um processo de representação e não como entes de uma relação causal.

Se, por outro lado, pensarmos na perspectiva do encenador e sua pesquisa textual durante uma montagem, há casos, por exemplo, em que o não se tem acesso ao texto na língua em que foi escrito antes de ser traduzido ou a outras traduções do texto com o qual se quer trabalhar e pode-se, por certo, ficar dependente de um único tradutor, mas é certo também que, em uma perspectiva contemporânea, a tradução por si só não teria esse poder de determinar a encenação, visto que essa também é em certo sentido uma forma de tradução e, portanto, admite transposições, adaptações, apropriações.

Na verdade, Pavis estabelece seu foco sobre uma tradução “para a cena”, pensando o texto dramático em sua dupla dimensão verbal e gestual e acaba por incluir o tradutor desse tipo de texto como corresponsável juntamente com o encenador e os atores pela integridade dessas duas dimensões em sua concretização na forma de espetáculo.

Para Bassnett (1991), porém, a teoria de Patrice Pavis ao colocar sob responsabilidade (exclusiva ou não) do tradutor de peças escritas para o teatro questões inerentes à encenação da qual, na maioria das vezes, ele não toma parte, só consegue corroborar para estabelecer ou reforçar hierarquias entre texto e cena, dramático e não-dramático (ou pós-dramático), cultura de origem e cultura de chegada, autor e tradutor.

E se Stanislavski ou Brecht tivessem considerado que a responsabilidade de decodificar o gesto fosse dos atores, supondo que no processo de tradução essa responsabilidade pudesse ser assumida pelo tradutor sentado à mesa enquanto imagina a dimensão da performance. O bom senso nos diria

que isso não pode ser levado a sério⁵⁴.
(BASSNETT, 1991, p. 100)

De qualquer forma, Pavis, parece acertar ao defender a busca do gesto, da teatralidade, paralelamente à busca da palavra, da ideia, e o intercâmbio de culturas, linguagens e formas intersemióticas como recursos necessários à sua tradução teatral (ou à composição dramatúrgica).

⁵⁴ And whereas Stanislavski or Brecht would have assumed that the responsibility for decoding the gestic text lay with the performers, the assumption in the translation process is that this responsibility can be assumed by the translator sitting at a desk and imagining the performance dimension. Common sense should tell us that this cannot be taken seriously.

2.1.2.1. O Tradutor como Dramaturgo

A questão do trabalho do tradutor-dramaturgo pavisiano, no entanto, não parece estar ligada unicamente a uma concepção de gênero como poderíamos apreender em uma primeira abordagem, mas sim a uma metodologia que pode inclusive ser aplicada à tradução de textos não considerados teatrais. Sabe-se inclusive que a divisão em gêneros literários ou textuais já se encontra bastante relativizada na contemporaneidade.

Em certo sentido pode-se afirmar que qualquer tradução (de textos dramáticos ou não) cujas estratégias ressaltem a tensão entre o texto, com suas características estético-linguísticas (enunciado), e sua recepção ou interpretação em determinado contexto cultural (enunciação) é possível de ser compreendida a partir do modelo de “tradução teatral” pavisiano.

De certa forma, argumentando a favor de sua concepção, Pavis (2008), atribui à certa preocupação com o público, contexto e enunciação o fato de existirem traduções que parecem dizer mais na cultura de chegada do que diziam em sua cultura de origem, justificando que “Shakespeare é mais compreensível em tradução alemã ou francesa do que no original, pois o trabalho de adaptação à situação de enunciação tem sido feito necessariamente pela tradução” (p. 128).

Nesse sentido, Pavis revela-se consciente das implicações políticas do ato tradutório quando se preocupa com as escolhas feitas pelo tradutor diante do/para com o texto/contexto que se propõe traduzir.

O grupo de tradutores “neutros” e dos encenadores “engajados” têm ambos argumentos convincentes pelo que propomos a seguinte síntese: um texto, original ou traduzido, está sempre suficientemente aberto para prestar-se a encenações distintas; porém, a sua reescritura através de uma tradução impõe escolhas – ao mesmo tempo restrições e aberturas – que o tradutor efetua, necessariamente, e que são tanto análises dramatúrgicas quanto opções de encenação. (PAVIS, 2008, p.134)

A exemplo de Pavis, talvez possamos considerar o trabalho do tradutor, suas escolhas e limitações traçando analogias com o trabalho do dramaturgo, ainda que de forma conceitual, visto se tratar a teoria pavisiana de uma visão bastante esquemática da questão da especificidade.

Mendonça (2009) apresenta três concepções diferentes do trabalho do dramaturgo que podem ser apreendidas de três diferentes matrizes culturais. Para o pesquisador português, o mesmo termo pode assumir sentidos distintos nas culturas latina, anglo-saxã e germânica.

No mundo latino, entende-se por dramaturgo o autor de peças teatrais. A erudição latina ligou o campo do conhecimento ao campo da prática da escrita para teatro. O dramaturgo/autor é o conhecedor da forma. A França será, porventura, o melhor exemplo desta visão da dramaturgia, figurada tanto nos autores modernos (muitas vezes ligados à actividade académica ou genericamente eruditos), como na variedade da produção crítica (desde a Renascença) sobre a natureza do poema dramático – vejam-se os documentos do Abade de Aubignac, os *Discours sur les Trois Unités*, a polémica do Cid, ou o prefácio de Cromwell, de Victor Hugo, para citar alguns casos. (MENDONÇA, 2009, p. 2)

Mendonça sugere uma situação bem diferente no mundo anglo-saxónico, onde parecem coexistir a figura do *playwright* (o autor de peças de teatro) e a do *dramaturg*, (aquele que dá apoio especializado ao autor ou ao diretor teatral). Duas funções que, como explica Mendonça, podem ser traduzidas em português por dramaturgo e dramaturgista.

Embora exista um conjunto de profissões, reconhecidas, ligadas à prática dramatúrgica – literary manager, reader, etc. –, pode dizer-se que a prática dramatúrgica no universo anglo-saxónico está balizada pelas seguintes duas grandes noções: a noção de que há um autor, que figura o ‘universo da força criativa’; e a noção de que há um ‘facilitador’ das condições de escrita, alguém cuja erudição e conhecimento da forma escrita permite moldar o ‘universo da força criativa’. Não é meramente uma

questão semântica; é fundamentalmente uma questão política. No universo anglo-saxónico entende-se que a expressão artística é socialmente transversal. Paralelamente, é reconhecida grande especificidade ao texto dramático, pelo que se justifica a existência de um especialista. (MENDONÇA, 2009, p. 2-3)

Mendonça descreve ainda um terceiro modelo, o alemão, segundo ele, ampliado por Lessing (2005) na *Dramaturgia de Hamburgo* que introduziu novos sentidos na língua alemã para o termo dramaturgo. Os vocábulos *dramaturg* e *dramaturgie* passariam, então, a expressar todo o processo de construção do espetáculo, e não mais apenas o texto escrito.

Na *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing refere a necessidade de compreender o fenómeno teatral na sua totalidade. Já se conheciam elaborações teóricas em torno da arte do actor, da cenografia, da dramaturgia. A novidade é a disseminação de um pensamento dramaturgíco, integrador de todos os aspectos do fenómeno teatral. Para mais, a argumentação de Lessing surge enquadrada por uma perspectiva crítica que tem o ensejo de criar uma dramaturgia nacional que dê resposta a um fenómeno novo – o aparecimento de uma média burguesia, desligada da sua própria cultura. É em reacção a este contexto histórico, artístico e social que surgem as linhas programáticas definidas por Lessing para o Teatro Nacional de Hamburgo: libertar o teatro alemão do modelo francês; criar um teatro nacional que seja reflexo dos gostos e do carácter do seu povo; educar e cultivar o público. (MENDONÇA, 2009, p. 3-4)

Rónai (1981) e Milton (1998) descrevem uma serie de metáforas ou comparações directas empregadas ao longo da História por tradutores, críticos e pensadores para se referir à tradução ou ao tradutor e que costumam ser utilizadas pelos Estudos da Tradução na qual Pavis parece estar inscrevendo mais uma: a do tradutor como dramaturgo.

Nesse sentido, as metáforas do “tradutor-dramaturgo”, ou da tradução como um jogo “teatral” em que “entra em cena” um “personagem” que chamamos de autor pode contribuir para pensarmos a tradução como ato complexo de criação por parte do tradutor desde que este leve em consideração em sua “dramaturgia” além das “falas” de seu “personagem” também o “cenário” e os elementos inerentes à “cena”.

Não se trata apenas de utilizarmos uma nova terminologia para responsabilizarmos o tradutor pela “verossimilhança” da tradução ou pela identificação por parte do leitor, mas da possibilidade de reflexão sobre certas hierarquias entre texto e palco, autor e tradutor, ou tradutor e leitor/público, por exemplo, que podem nos ajudar a compreender melhor as ideias propostas pelo modelo pavisiano e aplicá-las em nosso estudo de tradução de uma peça teatral.

Em suma, consideramos o conceito de “tradutor-dramaturgo” proposto por Patrice Pavis (2008) em sua abordagem “específica” da tradução como uma possibilidade de compreensão do ato tradutório que tenta conciliar enunciado e enunciação tendo como ponto de partida o fenômeno teatral, mas não se restringindo ao trabalho com textos dramáticos ou encenações, podendo ser entendido em um sentido mais amplo, abrangendo o fenômeno tradutório em geral.

2.1.2.2. Manipulação e (re) Criação Artística

Ainda sobre a dimensão artística do trabalho do tradutor e a partir da analogia com o trabalho de criação do ator ou do dramaturgo, no sentido amplo proposto por Lessing (2005) e discutido por Mendonça (2009), podemos inscrever ainda inúmeras modalidades de criação ou recriação artísticas que certamente guardam semelhanças com o trabalho do tradutor. Uma dessas modalidades, a do ator-manipulador, animador ou bonequeiro merece certa atenção principalmente no que diz respeito às relações entre criação, manipulação e mediação propostos no âmbito de nosso estudo.

Aslanov (2015), em uma série de ensaios sobre o tema da tradução como manipulação, procura definir a tradução literária com base principalmente na criatividade do tradutor e na sua capacidade de “fingir” ser outra pessoa. Sua técnica de manipulação, sua habilidade para dissimular é que fariam do tradutor um poeta, em condições de “enganar” o leitor.

Tal definição de poeta e tradutor como manipulador ou embusteiro, poderia nos levar a repensar a máxima italiana Traduttori Traditori (Tradutores traidores) ou retomar a República de Platão, que, segundo Aslanov (2015), concebe “a mentira [como] uma atividade constitutiva da atividade poética”. (ASLANOV, 2015, p.11.) ou nos lembraria um poema bastante conhecido de Fernando Pessoa, autor de uma obra exemplar por sua teatralidade intrínseca, considerada dramática em certo sentido.

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, 1995, p. 235)

Podemos compreender o “fingimento” elaborado por Pessoa em seu poema e a concepção de Aslanov (2015) como uma alusão ao potencial criativo do poeta, e por extensão, do tradutor que manipula e descobre formas de se expressar se fazendo passar pelo autor, seu personagem no drama tradutório que compõe.

A tradução de textos dramáticos não foge a essa concepção de manipulação, tampouco se afasta de outros conceitos como os apresentados por Esteves (2014) , para quem o tradutor é tanto um negociador quanto um mediador, alguém que atua, intervém, transforma em ato um texto que não existia – ou existia apenas potencialmente – na cultura-alvo.

Atores-manipuladores, como os tradutores, também desenvolvem uma atividade criativa, já que constroem seus personagens e dão vida a eles. A mediação nesse caso, porém, encontra-se limitada, de certa forma, pois, o ator manipulador em geral não usa seu próprio corpo para atuar, mas sim o corpo de um objeto que pretende animar. É esse objeto, que recebe o nome de boneco ou forma animada, que o ator-manipulador conduz em seu trabalho. Nesse objeto é que vai se construindo sua dramaturgia e é com ele que o ator entra em cena. É ao mesmo tempo, sua máscara, seu personagem, e também ele mesmo.

A falta de um corpo próprio, que pode parecer uma limitação para o ator-manipulador, é justamente o que torna o seu trabalho único e extremamente criativo. Emprestando sua voz, seus movimentos como uma sombra do boneco o bonequeiro contracenava com sua própria criação, algumas vezes sem ser notado, outras fazendo-se notar.

Sempre presente e visível, será a neutralidade do ator-manipulador que irá mostrar ao expectador para onde deve olhar, quem ou o quê é importante na cena, qual o foco principal. Ele exercita uma escuta dupla, em si e no boneco, para não se surpreender no foco de uma cena que não é sua ou que é sua também. E mesmo estando no jogo, envolvido numa espécie de inocência infantil da brincadeira, esse envolvimento deve ser racional e de auto permissão e a atitude neutral deve ser

consciente, para que se estabeleça um exercício também do público em relação ao foco conduzido pelo ator manipulador, sem confundi-lo. (IN BUST TEATRO, 2009, p. 1)

A teoria do tradutor-manipulador de Aslanov (2015), de certa forma, pode ser considerada um complemento da teoria pavisiana e seu tradutor-dramaturgo, uma vez que, ambas têm em comum o fato de apresentarem o tradutor como coautor e performer no contexto de produção de um novo texto na cultura-alvo.

Não se trata, porém, em nenhuma hipótese, de reduzir o trabalho do tradutor apenas à dimensão performática, mas sim de ampliar sua atuação para além do campo meramente técnico.

Mais uma vez devemos lembrar a dimensão ética do processo de tradução enfatizada nos estudos de Berman (2012) que tornam a atividade complexa da tradução literária um exercício contínuo de (re)criação ou reprodução com revisão - como o “REP&REV” proposto nos ensaios de Parks (1995).

3. TRADUZINDO TOPDOG/UNDERDOG

Na terceira parte desse trabalho apresentamos nossa própria tradução da peça *Topdog/Underdog*, de Suzan-Lori Parks. A versão para a língua portuguesa foi realizada em outubro de 2015, elaborada a partir do texto publicado na edição do Theatre Communications Group, de 2002⁵⁵.

Embora se trate de uma tradução literária, procuramos realizá-la seguindo tanto as orientações da teoria pavisiana do “tradutor-dramaturgo”, buscando sempre que possível estabelecer mediações com elementos provenientes do universo teatral, quanto as de Berman (2013) em seu modelo de tradução ética.

O exercício de tradução aqui apresentado possibilitou-nos uma melhor compreensão do contexto de produção da obra e um aprofundamento no campo da discussão identitária, o que, em um segundo momento pode se revelar útil para uma adaptação visando a encenação de um espetáculo. Nesse trabalho, porém, procuramos limitar nossa abordagem sempre que possível ao âmbito linguístico e à tradução literária da peça voltada ao público leitor brasileiro.

O texto foi disposto nas páginas seguintes em duas colunas apresentando de forma simultânea o texto-fonte em inglês e a nossa tradução para possibilitar a leitura comparada e facilitar a compreensão da quarta parte desse trabalho em que apresentamos nossa análise do processo tradutório.

⁵⁵ Em respeito aos direitos autorais, optamos por apresentar na versão final desse capítulo apenas a tradução de trechos de uma das cenas da peça de Suzan-Lori Parks (disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Ia_c-GN1mi4C&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions>. Acesso em: 04 fev 2016.

TOPDOG/UNDERDOG

By Suzan-Lori Parks

THE PLAYERS

LINCOLN, the topdog
 BOOTH, (aka 3-Card), the
 underdog

PLACE

Here

TIME

Now

*I am God in nature;
 I am a weed by the wall.*

– Ralph Waldo Emerson
 From “Circles”, *Essays: First
 Series* (1841)

SCENE ONE

*Thursday evening. A seedily
 furnished rooming house room. A
 bed, a reclining chair, a small
 wooden chair, some other stuff but
 not much else. Booth, a black man
 in his early 30s, practices his 3-
 card monte scam on the classic
 setup: 3 playing cards and the
 cardboard playing board atop 2
 mismatched milk crates. His
 moves and accompanying patter
 are, for the most part, studied and
 awkward.*

TOPDOG/UNDERDOGDe Suzan-Lori Parks
(Tradução de Braz Pinto Junior)**PERSONAGENS**

LINCOLN, o favorito
 BOOTH (vulgo “Monte-de-3”), o
 azarão

ONDE

Aqui

QUANDO

Agora

*Na natureza sou Deus;
 Uma erva junto ao muro.*

– Ralph Waldo Emerson
 “Circles”, *Essays: First Series*
 (1841)

CENA 1

*Noite de quinta-feira. Um quarto
 barato. Uma cama, uma poltrona
 reclinável, uma cadeira comum de
 madeira, algum outro objeto, não
 mais que isso. Booth, um homem
 negro em seus 30 anos, está
 praticando o jogo conhecido como
 Monte de 3 Cartas na sua
 configuração clássica: três cartas
 de baralho e um tabuleiro de
 papelão improvisado sobre dois
 caixotes de plástico de tamanhos
 diferentes. Seus gestos e seu*

falatório são, a maior parte, artificiais e desajeitados.

BOOTH

Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser, yeah, theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner.

(Rest)

Watch me close watch me close now: 3-Card-throws-thuh-cards-lightning-fast. 3-Card-thats-me-and-Ima-last. Watch-me-throw-cause-here-I-go. One-good-pickll-get-you-in, 2-good-picks-and-you-gone-win. See-thuh-red-card-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card?

(Rest)

Don't touch my cards, man, just point to thuh one you want. You-pick-that-card-you-pick-a-loser, yeah, that-cards-a-loser. You-pick-that-card-thats-thuh-other-loser. You-pick-that-card-you-pick-a-winner. Follow that card. You gotta chase that card. You-pick-thuh-dark-deuce-thats-a-loser-other-dark-deuces-thuh-other-loser, red-deuce, thuh-deuce-of-heartsll-win-it-all. Follow thuh red card.

(Rest)

BOOTH

Chega mais pode olhar pode olhar chega mais: vermelha-é-a-carta-de-olho-nessa-carta. Vermelha-é-a-sorte-e-a-sorte-é-vermelha.

Virando-a-vermelha-a-sorte-tá-na-mão. Virando-a-carta-preta-você-vira-um-azarão. Olha-aí-o-azarão, olha-a-preta, meu irmão, e-aqui-mais-uma-preta-que-azar-na-tua-mão. Vermelha-é-a-sorte-irmão.

(Pausa)

Chega mais pode olhar pode olhar chega mais: O-Monte-mexe-as-cartas-o-monte-dá-as-cartas-o-monte-de-cartas-rápido. O-velho-Monte-de-3-cartas. Se-liga-aí-na-minha-irmão. Vermelha-na-mão-e-você-tá-dentro, vermelha-de-novo-e-recebe-o-pagamento. Vermelha-é-a-carta-vermelha-é-a-sorte-irmão.

(Pausa)

Não toque nas cartas, não parceiro, tem só que apontar com o dedo primeiro. Virando-essa, essa-não! Essa-carta-dá-azar, essa-é-a-carta-do-azar-irmão. Mas-se-vira-essa, não, essa-é-a-sorte-na-tua-mão. Se liga nessa carta, então. Um dois-de-paus-é-azar-dois-dois-de-paus-é-um-azarão, o-dois-vermelho, o-dois-de-copas-isso-sim-é-que-é-sorte. Preto é morte, irmão.

(Pausa)

Hora de mostrar as cartas: duas pretas mas só uma de copas.

Ima show you thuh cards: 2 black cards but only one heart. Now watch me now. Who-sees-thuh-red-card-who-knows-where-its-at? Go on, man, point to thuh card. Put yr money down cause you aint no clown. No? Ah you had thuh card, but you didn't have thuh heart.

(Rest)

You wanna bet? 500 dollars? Shoot. You musta been watching 3-Card real close. Ok. Lay the cash in my hand cause 3-Cards thuh man. Thank you, mister. This card you say?

(Rest)

Wrong! Sucker! Fool! Asshole! Bastard! I bet yr daddy heard how stupid you was and drank himself to death just cause he didnt wanna have nothing to do witchu! I bet yr mama seen you when you was born and she wished she was dead, sucker! Ha Ha Ha! And 3-Card, once again, wins all thuh money!!

(Rest)

What? Cops looking my way? Fold up thuh game, and walk away. Sneak outta sight. Set up on another corner.

(Rest)

Yeah.

(Rest)

Heaving won the imaginary loot and dodged the imaginary cops, Booth sets up his equipment and starts practicing his scam all over

Agora chega mais, irmão. Olho na sorte. É a hora, sem medo, é só apontar primeiro com o dedo. Dinheiro na mesa é esperteza. Não? A carta é essa? essa não! Preto é morte, irmão.

(Pausa)

Vamos apostar? 500 pratas? É chute ou palpíte? Chega mais, segue o monte, presta atenção. Dinheiro aqui, coisa rara, porque o Monte-de-3 é o cara. Valeu, meu irmão. A carta é essa?

(Pausa)

Essa não! Idiota! Filho da mãe! Desgraçado! Seu velho com certeza percebeu a esperteza do filho e se matou, morreu de tanto beber, de desgosto! E a velha sua mãe depois que viu que você tinha nascido, preferiu ter morrido, mas já era tarde! Há, Há, Há! O Monte-de-3 ataca novamente, e fica com toda a grana!!

(Pausa)

O que? Os homens tão na área? Tá na hora de levantar acampamento e dar o fora. Simbora daqui agora mesmo.

(Pausa)

Yes.

(Pausa)

Após aplicar seu golpe imaginário e escapar dos policiais imaginários, Booth recompõe sua banca e recomeça a praticar sua trapaça da mesma forma que antes. Em silêncio Lincoln chega.

again. Lincoln comes in quietly. He is a black man in his later 30s. He is dressed in an antique frock coat and wears a top hat and fake beard, that is, he is dressed to look like Abraham Lincoln. He surreptitiously walks into the room to stand right behind Booth, who, engrossed in his cards, does not notice Lincoln right away.

BOOTH

Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser-yeah-theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner. Don't touch my card, man, don't – (Rest)

Dont do that shit! Dont do that shit! Dont do that shit!

Booth, sensing someone behind him, whirls around, pulling a gun from his pants. While the presence of Lincoln doesnt surprise him, the Lincoln costume does.

BOOTH

And woah, man, dont ever be doing that shit! Who thuh fuck you think you is coming in my shit all spooked out and shit. You pull that one more time I'll shoot you!

É um homem negro com cerca de 35 anos. Veste-se com uma sobrecasaca de estilo antigo, cartola e barbas postiças, está vestido como uma imitação de Abraham Lincoln. Sorrateiramente caminha pelo quarto e se coloca atrás de Booth, o qual, absorto pelo carteadado, não o percebe de imediato.

BOOTH

Chega mais pode olhar pode olhar chega mais: vermelha-é-a-carta-de-olho-nessa-carta. Vermelha-é-a-sorte-e-a-sorte-é-vermelha.

Virando-a-vermelha-a-sorte-tá-na-mão. Virando-a-carta-preta-você-vira-um-azarão. Olha-af-o-azarão, olha-a-preta, meu irmão, e-aqui-mais-uma-preta-que-azar-na-tua-mão. Vermelha-é-a-sorte-irmão. Não toque nas cartas, não, – (Pausa)

Isso vai dar merda! Isso vai dar merda!

Booth, sentindo a presença de alguém, dá meia-volta enquanto puxa uma arma de seu bolso. Embora a presença de Lincoln não o surpreenda, a roupa que está usando o espanta.

BOOTH

Essa não, velho, nunca mais faça isso! Que diabos você pensa que tá fazendo com essa merda querendo assustar os outros? Merda, quase me borrei todo. Da próxima você

leva um tiro!

LINCOLN

I only had a minute to make the bus.

LINCOLN

Mais um minuto e o ônibus já era.

BOOTH

Bullshit.

BOOTH

Você tá é de sacanagem.

LINCOLN

Not completely. I mean, its either bull or shit, but not complete lie so it aint a bullshit, right?

LINCOLN

Sacanagem coisa nenhuma, é a mais pura verdade, mas tinha quer ver a sua cara... sacanagem!

(Rest)

Put yr gun away.

(Pausa)

Larga logo essa arma.

BOOTH

Take off the damn hat at least.

BOOTH

Nem pra tirar essa droga de cartola.

Lincoln takes off the stovepipe hat. Booth puts his gun away.

Lincoln tira a cartola. Booth recolhe a arma.

LINCOLN

Its cold out there. This thing kept my head warm.

LINCOLN

Tá frio lá fora. Essa coisa deixa minha cabeça aquecida.

BOOTH

I dont like you wearing that bullshit, that shit that bull that disguise that getup that motherdisfucking disguise anywhere in the daddy-dick-sticking vicinity of my humble abode.

BOOTH

Não tem graça, você com essa desgraça, essa cartola, essa fantasia ridícula, maldito figurino de palhaço nas imediações da minha humilde morada.

Lincoln takes off the beard.

Lincoln arranca a barba postiça.

LINCOLN

Better?

LINCOLN

Melhorou?

BOOTH

Take off the damn coat too. Damn, man. Bad enough you got to wear that shit all day you come up in here wearing it. What my women gonna say?

LICOLN.

What women?

BOOTH

I got a date with Grace tomorrow. Shes in love with me again but she dont know it yet. Aint no man can love her the way I can. She sees you in that getup its gonna reflect bad on me. She coulda seen you coming down the street, Shit. Could be standing outside right now taking her ring off and throwing it on de sidewalk.

Booth takes a peek out the window.

BOOTH

I got her this ring today. Diamond. Well, diamond-esque, but it looks just as good as the real thing. Asked her what size she wore. She say 7 so I go boost a size 6 and a half, right? Show it to her and she loves it and I shove it on her finger and its a tight fit right, so she cant just take it off on a whim, like she did the last one I gave her. Smooth, right?

Booth takes another peek out the

BOOTH

Tira esse casaco velho também, velho. É sério. Já não chega ter que usar essa porcaria o dia inteiro. O que é que as minas vão dizer?

LINCOLN

As minas?!

BOOTH

Amanhã tenho um encontro com a Grace. Ela tá na minha outra vez, só não sabe ainda. Eu sou o homem dela e mais ninguém. O que é que ela vai pensar se pegar você vestido desse jeito? Se visse você descendo a rua, ia dar merda com certeza. Ela podia até arrancar o anel e jogar na sarjeta.

Booth espia pela janela.

BOOTH

Consegui pra ela esse anel. Diamante. Quer dizer, biju-diamante, mas é quase igual ao de verdade. Perguntei qual o tamanho do dedo dela. Número 7, então eu descolei esse 6, 6 e meio, sem folga. Eu mostro isso pra ela, ela se derrete toda, boto logo no dedo dela e ela não vai mais me dispensar por qualquer motivo, que nem ela fez com o outro que eu dei pra ela. Perfeito. Tem que ter jeito com elas!

Booth dá outra espiada pela

window.

LINCOLN
She out there?

BOOTH
Nope. Coast is clear.

LINCOLN
You boosted a ring?

BOOTH
Yeah. I thought about spending my inheritance on it but – take off that damn coat, man, you make me nervous standing there looking like a spook, and that damn face paint, take it off. You should take all of it off at work and leave it there.

LINCOLN
I dont bring it home someone might steal it.

BOOTH
At least *take it off* there, then.

LINCOLN
Yeah.
(*Rest*)

Lincoln takes off the frock coat and applies cold cream, removing the whiteface.

janela.

LINCOLN
Ela tá lá fora?

BOOTH
Nada. A barra tá limpa.

LINCOLN
Então, você descolou um anel?

BOOTH
É isso aí. Eu até pensei em gastar minha herança pra comprar um, mas – tira esse casaco velho, velho, tá me deixando irritado, me encarando como se fosse uma assombração, e essa pintura ridícula, arranca isso da cara. Devia ter deixado toda essa porcaria lá no seu trabalho.

LINCOLN
Se eu não trago pra casa, alguém pode roubar.

BOOTH
Então pelo menos tira essa droga da cara antes de vir pra casa.

LINCOLN
Tá.
(*Pausa*)

Lincoln tira o sobretudo e começa a remover a maquiagem.

LINCOLN

I was riding the bus. Really I only had a minute to make my bus and I was sitting in the arcade thinking, should I change into my street clothes or should I make the bus? Nobody was in there today anyway. Middle of the week middle of winter. Not like on weekends. Weekends the place is packed. So Im riding the bus home. And this kid asked me for my autograph. I pretended I didnt hear him at first. I'd had a long day. But he kept asking. Theyd just done Lincoln in history class and he knew all about him, he'd been to the arcade but, I dunno, for some reason he was tripping cause there was Honest Abe right beside him on the bus. I wanted to tell him to go fuck hisself. But then I got a look at him. A little rich kid. Born on easy street, you know the type. So I waited until I could tell he really wanted it, the autograph, and I told him he could have it for 10 bucks. I was gonna say 5, cause of the Lincoln connection but something in me ask for 10.

BOOTH

But he didnt have a 10. All he had was a penny. So you took the penny.

LINCOLN

Eu ando de ônibus. Eu só tinha mesmo um minuto ou ia perder a condução e eu estava sentado lá no parque de diversões pensando, será que eu troco de roupa ou pego o busão assim mesmo? Não apareceu ninguém por lá hoje. No meio da semana, no meio do inverno. Nem se compara ao fim-de-semana. Fim-de-semana é tudo lotado. E eu voltando pra casa de busão. E um pirralho me pede um autógrafo. Até tentei fingir que não era comigo. Um dia daqueles no trabalho. Mas ele pediu outra vez. Tinha ouvido falar de Abraham Lincoln na aula de História e sabia tudo sobre ele, já tinha estado no parque, mas, sei lá, por alguma razão parecia emocionado de topar com o honesto Abe no ônibus do seu lado. Eu quis mandar o garoto à merda. Mas aí, dei uma boa olhada pra ele. Pobre menino rico. Nascido numa rua tranquila, você sabe o tipo. Então, ao invés de simplesmente dar pra ele o que ele queria, eu resolvi que ele podia ter o autógrafo por 10 pratas. Eu quase que disse 5, porque o Lincoln é o cara da nota de 5, mas alguma coisa em mim me fez pensar em 10 pratas.

BOOTH

Mas ele não tinha 10. Tudo que ele tinha era alguns centavos. Então, você aceitou os centavos.

LINCOLN

All he had was 20. So I took the 20 and told him meet me on the bus tomorrow and Honest Abe would bring him the change.

BOOTH

Shit.

LINCOLN

Shit is right.

(Rest)

BOOTH

Whadt you do with thuh 20?

LINCOLN

Bought drinks at Luckys. A round for everybody. They got a kick out of the getup.

BOOTH

You shoulda called me down.

LINCOLN

Next time, bro.

(Rest)

You making bookshelves? With the milk crates, you making bookshelves?

BOOTH

Yeah, big bro, Im making bookshelves.

LINCOLN

Tudo que ele tinha era uma nota de 20. Então, eu aceitei os 20 e disse pra ele me encontrar de novo amanhã no ônibus que Abe, o honesto, vai devolver o troco.

BOOTH

Merda.

LINCOLN

Bota merda nisso.

(Pausa)

BOOTH

O que você fez com os 20?

LINCOLN

Paguei uma rodada pra galera, no bar do Sortudo. O figurino foi um sucesso.

BOOTH

E nem pra me chamar, pra ir nessa com você.

LINCOLN

Da próxima, irmão.

(Pausa)

Tô vendo que você está fazendo aquelas prateleiras. Com esses caixotes?

BOOTH

É, é isso, velho, “aquelas” prateleiras.

LINCOLN

Whats the cardboard part for?

LINCOLN

E pra que o papelão?

BOOTH

Versatility.

BOOTH

É multifuncional.

LINCOLN

Oh.

LICOLN.

Como assim?

BOOTH

I was thinking we dont got no bookselves we got no dining room table so Im making a sorta modular unit you put the books in the bottom and the table top on top. We can eat and store our books. We could put the photo album in there.

BOOTH

Tava pensando, a gente não tem prateleira, não tem mesa de jantar. Tô fazendo uma espécie de móvel modular, dá pra pôr os livros aqui em baixo e ainda usar a mesa na parte de cima. A gente podia comer e organizar os livros ao mesmo tempo. De repente um álbum de fotos aqui quem sabe.

Booth gets the raggedy family photo album and puts in it the milk crate.

Booth pega o esfarrapado álbum de fotos de família e coloca no caixote.

BOOTH

Youd sit there, I'd sit on the edge of the bed. Gathered around the dinner table. Like old times.

BOOTH

Você podia sentar aí, eu na beirada da cama. Reunidos em volta da mesa de jantar. Como nos velhos tempos.

LINCOLN

We just gotta get some books but thats great, Booth, thats real great.

LINCOLN

Só temos que descolar alguns livros, mas não é má ideia, Booth, não mesmo.

BOOTH

Dont be calling me Booth no more, K?

BOOTH

Não me chame mais de Booth, ok?

LINCOLN

You changing yr name?

LINCOLN

Você tá mudando de nome agora?

BOOTH

Maybe.

BOOTH

Quem sabe?

LINCOLN

BOOTH

LINCOLN

BOOTH

LINCOLN

What to?

LINCOLN

E qual vai ser?

BOOTH

Im not ready to reveal it yet.

BOOTH

Não tô afim de divulgar ainda.

LINCOLN

You already decides on something?

LINCOLN

Já decidiu como vai ser?

BOOTH

Maybe.

BOOTH

Talvez.

LINCOLN

You gonna call yrself something african? That be cool. Only pick something thats easy to spell and pronounce, man, cause you know, some of them african names, I mean, ok, Im down with the power to the people thing, but, no ones gonna hire you if they cant say yr name. And some of them fellas who got they african names, no one can say they names and they cant say they names neither. I mean, you dont want yr new handle to obstruct yr employment possibilities.

LINCOLN

Vai mudar pra alguma coisa no bom estilo do gueto? Pode até ser legal. Mas vê se escolhe alguma coisa fácil de pronunciar, velho, você sabe, alguns desses nomes africanos, sabe como é, tudo bem com essa história de minoria e poder para o povo, mas, ninguém contrata você se não conseguir dizer o seu nome. E se neguinho não consegue dizer nem o próprio nome, imagina os outros. Quer dizer, você não vai querer que a sua nova identidade obstrua suas possibilidades de encontrar trabalho.

BOOTH

BOOTH

LINCOLN

LINCOLN

BOOTH

You bring dinner?

BOOTH

Trouxe o jantar?

LINCOLN

“Shango” would be a good name. The name of the thunder god. If you aint decided already Im just throwing it in the pot. I brought chinese.

LINCOLN

Xangô poderia ser um bom nome. O nome do deus do trovão. Enquanto você se decide, o jeito é botar isso na panela. Comida chinesa.

BOOTH

Lets try the table out.

BOOTH

A mesa a gente já tem.

LINCOLN

Cool.

LINCOLN

É isso aí.

They both sit at the new table. The food is far away near the door.

Os dois sentam-se à mesa. A comida está ao fundo próxima à porta.

LINCOLN

BOOTH

LINCOLN

BOOTH

LINCOLN

I buy it you set it up. Thats the deal, right?

LINCOLN

Eu compro e você prepara. Esse é o combinado, certo?

BOOTH

You like this place?

BOOTH

Que acha do meu espaço?

LINCOLN

Ssallright.

LINCOLN

Sei lá.

BOOTH

But a little cramped sometimes, right?

BOOTH

Um pouco apertado às vezes, não acha?

LINCOLN

LINCOLN

You dont hear me complain. Although that recliner sometimes Booth, man – no Booth, right – man, Im too old to be sleeping in that chair.

BOOTH

Its my place. You dont got a place. Cookie, she threw you out. And you cant seem to get another woman. Yr lucky I let you stay.

LINCOLN

Every Friday you say *mi casa es su casa*.

BOOTH

Every Friday you come home with yr paycheck. Today is Thursday and I tell you brother, its a long way from Friday to Friday. All kinds of things can happen. All kinds of bad feelings can surface and erupt while yr little brother waits for you to bring in yr share.

(Rest)

I got my Thursday had on, Link. Go get the food.

Lincoln doesnt budge.

LINCOLN

You dont got no running water in

Você ainda não me ouviu reclamando. Se bem que essa cadeira às vezes Booth – não, Booth não, certo – velho, já passei da idade de dormir numa cadeira.

BOOTH

Pois saiba que esse é o meu espaço. E você que nem conseguiu descolar um ainda. A mina te jogou no olho da rua. E tão cedo você não descola outra mulher. Tem sorte de eu te deixar ficar por aqui.

LINCOLN

Que houve com o *mi casa su casa* da sexta passada?

BOOTH

Toda sexta você chega em casa com um cheque. Hoje é apenas quinta-feira, irmão, e eu vou te dizer: tem um longo caminho entre uma sexta-feira e a outra. Todo tipo de coisa pode acontecer. Sentimentos ruins podem vir à tona ou entrar em erupção, enquanto o seu irmão mais novo espera pela sua ajuda financeira.

(Pausa)

Ainda tô com a cabeça de quinta, Link. Anda logo com essa comida.

Lincoln não se mexe.

LICOLN.

Você não tem nem água corrente

here, man.

aqui, velho.

BOOTH
So?

BOOTH
E daí?

LINCOLN
You dont got no toilet you dont
got no sink.

LINCOLN
Nem banheiro e nenhuma pia.

BOOTH
Bathrooms down the hall.

BOOTH
O banheiro é lá embaixo no
saguão.

LINCOLN
You living in thuh Third World,
fool! Hey, I'll get thuh food.

LINCOLN
Você tá vivendo que nem
cachorro, no Terceiro Mundo. Eu
pego a comida.

*Lincoln goes to get the food. He
sees a stray card on the floor and
examines it without touching it. He
brings the food over, putting it
nicely on the table.*

*Lincoln vai buscar a comida. Ele
vê uma carta caída no chão e a
examina sem tocar nela. Ele traz a
comida e põe com cuidado na
mesa.*

LINCOLN
You been playing cards?

LINCOLN
Você anda jogando cartas?

BOOTH
Yeah.

BOOTH
É. Ando.

LINCOLN
Solitaire?

LINCOLN
Paciência?

BOOTH
Thats right. Im getting pretty good
at it.

BOOTH
É, é isso. Tô ficando bom nisso.

LINCOLN
Thats soup and thats sauce. I got
you the meat and I got me the

LINCOLN
É sopa, velho, toma aí o molho. O
seu é de carne e o meu é de

skrimps.

camarão.

BOOTH

I wanted the skrimps.

BOOTH

O de camarão era o meu.

LINCOLN

You said you wanted the meat.
This morning when I left you said
you wanted the meat.

(Rest)

Here man, take the skrimps. No
sweat.

LINCOLN

Você disse que queria carne. Hoje
de manhã quando eu tava saindo,
você disse que queria o de carne.

(Pausa)

Velho, toma aí, camarão. Não
precisa chorar.

*They eat. Chinese food from
styrofoam containers, cans of
soda, fortune cookies. Lincoln eats
slowly and carefully, Booth eats
ravenously.*

*Eles comem. Comida chinesa em
embalagens de isopor, latas de
refrigerante, biscoitos da sorte.
Lincoln come devagar e com
cuidado, Booth traga a comida
vorazmente.*

LINCOLN

Yr getting good at solitaire?

LINCOLN

E a paciência? Já pegou o jeito?

BOOTH

Yeah. How about we play a hand
after eating?

BOOTH

Você sabe, paciência é comigo
mesmo. Que tal uma partida
depois do jantar?

LINCOLN

Solitaire?

LINCOLN

De paciência?

BOOTH

Poker or rummy or something.

BOOTH

Poker ou Canastra ou sei lá.

LINCOLN

You know I dont touch thuh
cards, man.

LINCOLN

Você sabe que eu não toco nas
cartas, velho.

BOOTH

Just for fun.

BOOTH

Só de brincadeira.

LINCOLN

I dont touch thuh cards.

LINCOLN

Não toco nas cartas.

BOOTH

How about for money?

BOOTH

Nem se for valendo algum?

LINCOLN

You dont got no money. All the money you got I bring in here.

LINCOLN

Dinheiro você não tem. Toda a grana dessa casa sou eu que consigo.

BOOTH

I got my inheritance.

BOOTH

Eu tenho a minha herança.

LINCOLN

Thats like saying you dont got no money because you aint never gonna do nothing with it so its like you dont got it.

LINCOLN

O que é a mesma coisa que dizer que não tem nada já que nunca faz nada com ela. É a mesma coisa que não ter.

BOOTH

At least I still got mines. You blew yrs.

BOOTH

Pelo menos eu não torrei a minha, como alguém que eu conheço.

LINCOLN

BOOTH

LINCOLN

BOOTH

LINCOLN

You like the skrimps?

LINCOLN

Gostou do camarão?

BOOTH

Ssallright.

BOOTH

Sei lá.

LINCOLN

Whats yr fortune?

LINCOLN

Que foi que você tirou?

BOOTH

BOOTH

“Waste not want not.” Whats yrs?

“Quem não desperdiça, não cobiça”. E a sua?

LINCOLN

“Your luck will change!”

LINCOLN

“Às vezes quem ganha é o azarão”!

Booth finishes eating. He turns his back to Lincoln and fiddles around with the cards, keeping them on the bed, just out of Lincolns sight. He mutters the 3-card patter under his breath. His moves are still clumsy. Every once and a while he darts a look over at Lincoln who does his best to ignore Booth.

Booth termina a refeição. Vira as costas para Lincoln e volta a perder tempo com as cartas, mantendo-as sobre a cama, fora do alcance da visão do irmão. Cochicha o discurso do Monte-de-3. Seus gestos são ainda desajeitados. De vez em quando dirige o olhar para Lincoln que faz o possível para ignorá-lo.

BOOTH

(((Watch me close watch me close now: who-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is-thuh-winner. Pick-thuh-red-card-you-pick-uh-winner. Pick-uh-black-card-and-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-loser, yeah, theres-thuh-black-card, theres-thuh-other-loser-and-theres-thuh-red-card, thuh-winner! Cop C, Stick, Cop C! Go on –)))

BOOTH

(((Chega mais pode olhar pode olhar chega mais: vermelha-é-a-carta-de-olho-nessa-carta. Vermelha-é-a-sorte-e-a-sorte-é-vermelha. Virando-a-vermelha-a-sorte-tá-na-mão. Virando-a-carta-preta-você-vira-um-azarão. Olha-aí-o-azarão, olha-a-preta, meu irmão, e-aqui-mais-uma-preta-que-azar-na-tua-mão. Vermelha-é-a-sorte-irmão! Polícia, parceiro, polícia! Vaza –)))

LINCOLN

((Shit.))

LINCOLN

((Merda.))

BOOTH

(((((((One-good-pickll-get-you-in, 2-good-picks-and-you-gone-win.

BOOTH

(((((((Vermelha-na-mão-e-você-tá-dentro, vermelha-de-novo-e-

Dont touch my cards, man, just point to thuh one you want. You-pick-that-card-you-pick-uh-loser, yeah, thats-cards-uh-loser. You-pick-that-card-thats-thuh-other-loser. You-pick-that-card-you-pick-uh-winner. Follow-that-card. You-gotta-chase-that-card!))))))

LINCOLN

You wanna hustle 3-card monte, you gotta do it right, you gotta break it down. Practice it in smaller bits. Yr trying to do the whole thing at once thats why you keep fucking it up.

BOOTH

Show me.

LINCOLN

No. Im just saying you wanna do it you gotta do it right and if you gonna do it right you gotta work on it in smaller bits, thatsall.

BOOTH

You and me could team up and do it together. We'd clean up, Link.

LINCOLN

I'll clean up – bro.

Lincoln cleans up. As he clears the food, Booth goes back to using the "table" for its original purpose.

BOOTH

recebe-o-pagamento. Não toque nas cartas, não, parceiro, tem só que apontar com o dedo primeiro. Virando-essa, essa-não! Essa-carta-dá-azar, essa-é-a-carta-do-azar-irmão. Mas-se-vira-essa, não, essa-é-a-sorte-na-tua-mão. Se liga nessa carta, então!))))))

LINCOLN

Se você quer mexer com esse negócio de monte de 3 cartas tem que fazer isso direito. Treina isso por partes. Você tá tentando fazer tudo de uma vez só, por isso tá se atrapalhando.

BOOTH

É, por que não me mostra?

LINCOLN

Não. Só tô dizendo que você tem que fazer do jeito certo e, se quiser se dar bem com isso, tem que ser um pouco de cada vez. Só isso.

BOOTH

Você e eu. A gente podia formar um time e trabalhar juntos. A gente ia limpar geral, Link.

LINCOLN

Já tô limpando agora mesmo, irmão.

Lincoln recolhe a comida. Enquanto isso Booth volta a usar a mesa para o propósito original.

BOOTH

My new names 3-Card. 3-Card, got it? You wanted to know it so now you know it. 3-Card monte by 3-Card. Call me 3-Card from here on out.

LINCOLN
“3-Card.” Shit.

BOOTH
Im getting everybody to call me 3-Card. Grace likes 3-Card better than Booth. She says 3-Card got something to it. Anybody not calling me 3-Card gets a bullet.

LINCOLN
Yr to mutch, man.

BOOTH
Im making a point.

LINCOLN
Point made, 3-Card. Point made.

Lincoln picks up his guitar. Plays at it.

BOOTH
Oh, come on, man, we could make money you and me. Throwing down the cards. 3-Card and Link: Look out! We could clean up you and me. You would throw the cards and I'd be yr Stickman. The one on the crowd who looks like

Meu nome agora é Monte. Monte-de-3-Cartas, sacou? Vê se não esquece. Agora você já sabe. O monte de 3 do Monte. Vê se me chama de agora em diante de Monte.

LINCOLN
“Monte-de-merda.”

BOOTH
Todo mundo vai me chamar de Monte. A Grace gosta mais de Monte do que de Booth. Ela disse que Monte tem um algo mais. Qualquer um que não me chamar de Monte vai levar um pipoco.

LINCOLN
Um montão-de-merda, cara.

BOOTH
Se liga, velho, Monte.

LINCOLN
Monte, monte, merda! Tô ligado.

Lincoln pega um violão. Começa a tocar.

BOOTH
Oh, qual é, meu irmão, a gente pode ganhar dinheiro, você e eu. No lance das cartas. Monte e Link: olha só! Limpando geral os otários, você e eu. Você é o dono da banca e eu sou o seu braço-direito. Alguém no meio da

just an innocent passerby, who looks like just another player, like just another customer, but who gots intimate connections with you, the Dealer, the one throwing the cards, the main man. I'd be the one who brings in the crowd, I'd be the one who makes them want to put they money down, you do yr moves and I do mines. You turn yr head and I turn the card –

LINCOLN

It aint as easy as all that. Theres –

BOOTH

We could be a team, man. Rake in the money! Sure thered be some cats out there with fast eyes, some brothers and sisters who would watch real close and pick the right card, and so thered be some days when we would lose money, but most of the days we would come out on top! Pockets bulging, plenty of cash! And the ladies would be thrilling! You could afford to get laid! Grace would be all over me again.

LINCOLN

I thought you said she was all over you.

BOOTH

She is she is. Im seeing her

multidão que parece mais um cidadão inocente, um jogador qualquer, só mais um freguês, mas que está intimamente conectado com você, o empresário, o sujeito que dá as cartas, o cara. Eu sou aquele que surge do meio da multidão, aquele que faz a galera soltar a grana, o chamariz, você dá seus pulos e eu dou os meus. Você olha pro lado enquanto eu viro a carta –

LINCOLN

Não é tão fácil assim. Tem umas coisas –

BOOTH

A gente pode ser um time, irmão. Dinheiro a dar com pau! Vai sempre ter algum gatilho mais rápido que o nosso, neguinho ligeiro que acaba escolhendo a carta certa, e então de repente a gente pode até perder algum, algum dia, mas, na maior parte do tempo, a gente vai estar no topo! Os bolsos recheados, de tanta grana! E as minas vão ficar doidinhas! Você podia até se dar ao luxo de ter uma mulher só sua. A Grace ia dar mole pra mim de novo.

LINCOLN

Eu pensei que ela já tava te dando mole.

BOOTH

Ela tá ela tá. Amanhã ela vai dar

tomorrow but today we gotta
solidify the shit twixt you and me.
Big brother Link and little brother
Booth –

mais mole ainda, mas hoje nós
vamos fechar logo a droga do
acordo, você e eu: mano Link e
mano Booth –

LINCOLN
3-Card.

LINCOLN
Monte.

BOOTH
Yeah. Scheming and dreaming. No
one throws the cards like you,
Link. And with yr moves and my
magic, and we get Grace and a girl
for you to round out the posse.
We'd be golden, bro! Am I right?

BOOTH
É isso. O esquema é seguinte:
ninguém dá cartas que nem você,
Link. E com os seus movimentos e
a minha mágica, e tem a Grace, e
gente descola uma garota pra você
pra completar a quadrilha. A gente
vai ser gente grande, irmão!
Valeu?

LINCOLN
LINCOLN

LINCOLN
LINCOLN

BOOTH
Am I right?

BOOTH
Valeu?

LINCOLN
I dont touch thuh cards, 3-Card. I
dont touch thuh cards no more.

LINCOLN
Eu não toco nas cartas, Monte.
Não toco nas cartas nunca mais.

LINCOLN
BOOTH
LINCOLN
BOOTH

LINCOLN
BOOTH
LINCOLN
BOOTH

BOOTH
You know what Mom told me
when she was packing to leave?
You was at school motherfucker
you was at school. You got up that

BOOTH
Sabe o que foi que a Mamãe me
disse quando ela tava arrumando
as coisas dela para ir embora?
Você tava na escola, naquela

morning and sat down in yr regular place and read the cereal box while Dad read the sports section and Mom brought you yr dick toast and then you got on the damn school bus cause you didnt have the sense to do nothing else you was so into yr own shit that you didnt have the sense to feel nothing else going on. I had the sense to go back cause I was feeling something going on, I was feeling something changing. So I –

LINCOLN

Cut school that day like you did almost every day –

BOOTH

She was putting her stuff in bags. She had all them nice suitcases but was putting her stuff in bags.

(Rest)

Packing up her shit. She told me look out for you. I told her I was the little brother and the big brother should look out after the little brother. She just said it again. That I should look out for you. Yeah. So who gonna look out for me. Not like you care. Here I am interested in an economic opportunity, willing to work hard, willing to take risks and all you can say you shiteating

droga de escola. Você acordou naquela manhã, se sentou no seu lugar de sempre e ficou lendo a maldita caixa de cereais enquanto o velho lia a droga da seção de esportes na droga do jornal e a mamãe preparava a porcaria do seu lanche e, então, você entrou naquele maldito ônibus escolar porque você não era capaz de perceber nada além do seu próprio rabo, era incapaz de perceber qualquer coisa diferente que estivesse acontecendo. Eu tive a ideia de voltar pra casa, eu senti que alguma coisa tava acontecendo, alguma coisa ia mudar. Então eu –

LINCOLN

Matou aula também naquele dia, como sempre fazia –

BOOTH

Ela tava enfiando tudo que era dela naquelas sacolas. Tinha todas aquelas maletas caras, mas botou as coisas dela naquelas sacolas.

(Pausa)

Empacotando toda aquela merda. Ela me pediu pra tomar conta de você. Eu disse pra ela que eu é que era o irmão mais novo e que o irmão mais velho é que tem que tomar conta do irmão mais novo. Ela continuou falando. Que eu devia tomar conta de você. Isso mesmo. E quem é que ia tomar conta de mim? Você nunca deu a mínima. Eu aqui interessado em

motherfucking pathetic limp dick
uncle tom, all you can tell me is
how dont do no more what I be
wanting to do. Here I am trying to
earn a living and you standing in
my way. YOU STANDING IN
MY WAY, LINK!

uma oportunidade econômica,
disposto a trabalhar duro, a
assumir riscos e tudo que você
consegue dizer, seu Pai Tomás,
comedor de merda, filho da mãe,
tudo que você consegue dizer é
como não pode mais isso, não
pode mais aquilo. Eu aqui tentado
ganhar a vida e você boicotando
meu empreendimento. LINK
BOICOTANDO MEUS
NEGÓCIOS

LINCOLN
Im sorry.

LINCOLN
Sinto muito.

BOOTH
Yeah, you sorry all right.

BOOTH
É mesmo? Você sente muito.

LINCOLN
I cant be hustling no more, bro.

LINCOLN
Eu não posso mais trapacear,
irmão.

BOOTH
What you do all day aint no
hustle?

BOOTH
E o que você faz o dia todo não é
trapacear?

LINCOLN
Its honest work.

LINCOLN
É trabalho honesto.

BOOTH
Dressing up like some crackerass
white man, some dead president
and letting people shoot at you
sounds like a hustle to me.

BOOTH
Vestir-se como um branquelo
zumbi idiota, a droga de um
presidente que já bateu as botas há
um tempão, e deixar neguinho
atirar em você pra mim é a mesma
coisa que trapacear.

LINCOLN

People know the real deal. When people know the real deal it aint a hustle.

BOOTH

We do the card game people will know the real deal. Sometimes we will win sometimes they will win. They fast they win, we faster we win.

LINCOLN

I aint going back to that, bro. I aint going back.

BOOTH

You play Honest Abe. You aint going back but you going all the way back. Back to way back then when folks was slaves and shit.

LINCOLN

Dont push me.

BOOTH

LINCOLN

BOOTH

You gonna have to leave.

LINCOLN

I'll be gone tomorrow.

BOOTH

Good. Cause this was only supposed to be a temporary arrangement.

LINCOLN

As pessoas conhecem as regras. Quando se conhece as regras não é trapaça.

BOOTH

A gente dá as cartas, as pessoas vão conhecer as regras. Às vezes a gente vai ganhar, às vezes eles vão ganhar. Se eles são rápidos, a gente é ainda mais. A gente vai ganhar.

LINCOLN

Não vou voltar pra isso, irmão. Não quero mais voltar.

BOOTH

Você e seu amigo Abe, o honesto. Não quer mais voltar a trapacear, mas acaba voltando do mesmo jeito. Volta pra quando o seu povo era escravo e vivia na merda.

LINCOLN

Não me empurre.

BOOTH

LINCOLN

BOOTH

Você vai ter que sair dessa.

LINCOLN

Tô saindo fora amanhã.

BOOTH

Bom. Porque isso era pra ser só um bico.

LINCOLN

I will be gone tomorrow.

LINCOLN

Tô saindo amanhã.

BOOTH

Good.

BOOTH

Bom.

Booth sits on his bed. Lincoln, sitting in his easy chair with his guitar, plays and sings.

Booth senta em sua cama. Lincoln em sua cadeira pega um violão e toca uma canção.

LINCOLN

My dear mother left me, my
fathers gone away
My dear mother left me and my
fathers gone away
Aint got no money, I aint got no
place to stay.

LINCOLN

Mamãe foi-se embora, papai se foi
também
Mamãe foi-se embora, papai se foi
também
Perdido sem grana, sem lugar pra
ficar fiqueii.

My best girl, she threw me out into
the street
My favorite horse, they ground
him into meat
Im feeling cold from my head
down to my feet.

Nem minha mulher, não quer mais
saber de mim
Meu pangaré azarão virou pão
com gergelim
Sem cobertor não dá pé! Dessa vez
será meu fim.

My luck was bad but now it turned
to worse
My luck was bad but now it turned
to worse
Dont call me up no doctor, just
call me up a hearse.

Minha sina e só tédio, desilusão e
desgraça
Minha sina e só tédio, desilusão e
desgraça
Não tenho remédio, doutor, minha
medicina é a cachaça.

BOOTH

You just made that up?

BOOTH

Foi você que fez essa?

LINCOLN

I had it in my head for a few days.

LINCOLN

Eu andava com isso na mente, já

há alguns dias.

BOOTH
Sounds good.

BOOTH
Parece boa.

LINCOLN
Thanks.
(*Rest*)
Daddy told me once why we got
the names we do.

LINCOLN
Valeu.
(*Pausa*)
O velho me contou uma vez por
que nós temos esses nomes que
nós temos. Do presidente e do
assassino dele.

BOOTH
Yeah?

BOOTH
Não me diga.

LINCOLN
Yeah.
(*Rest*)
He was drunk when he told me, or
maybe I was drunk when he told
me. Anyway he told me, may not
be true, but he told me. Why he
named us both. Lincoln and
Booth.

LINCOLN
É.
(*Pausa*)
Ele tinha tomado umas e me
contou, ou sei lá, eu também já
tinha tomado todas. Dá na mesma,
pode nem ser verdade, mas ele me
contou. O porquê dos nossos
nomes: Lincoln e Booth.

BOOTH
How come. How come, man?

BOOTH
Fala logo. Por que diabos?

LINCOLN
It was his idea of a joke.

LINCOLN
Foi só um jeito que ele arranjou
pra curtir com a nossa cara.

*Both men relax back as the lights
fade.*

*Os dois homens tentam relaxar
enquanto a luz se apaga.*

[...]

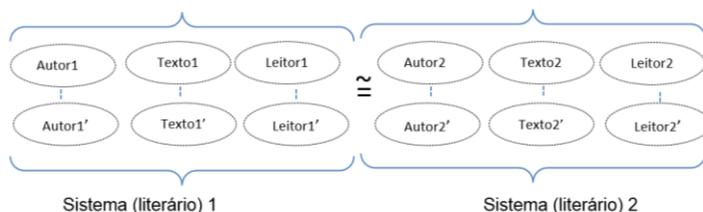
[...]

4. ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Nessa parte de nosso trabalho pretendemos descrever algumas etapas de nosso processo de tradução, especificidades e inquietações surgidas durante o processo.

Procuramos definir um modelo de análise com o qual pudéssemos trabalhar e a partir do qual fosse possível identificar etapas e especificidades do processo. Um dos modelos analisados, o de Lambert (2011) pareceu satisfatório por possibilitar uma descrição mais objetiva do processo e do produto final, uma vez que se baseia na terminologia e na metodologia de Even-Zohar (1978) e Toury (1980), sob a denominação de hipótese do polissistema. O esquema procura ilustrar dois sistemas literários abertos que se intercomunicam de forma complexa com outros sistemas (não apenas literários, mas também sociais, religiosos, linguísticos).

Figura 22: Esquema hipotético para descrever traduções



Legenda:

TEXTO 1: texto-fonte;

TEXTO2: texto-alvo;

AUTOR 1 e LEITOR 1 pertencem ao sistema do texto-fonte;

AUTOR 1 deve ser situado entre os autores do sistema-fonte;

TEXTO 1' e LEITOR 1' devem estar situados no sistema-fonte;

SISTEMA 1 refere-se ao sistema do texto-fonte, do autor-fonte e do leitor-fonte (esse sistema não é necessariamente um sistema estritamente literário, já que os sistemas literários não podem ser isolados dos sistemas, social, religioso, etc.);

AUTOR 2, TEXTO 2, LEITOR 2 etc. devem ser situados no sistema-alvo;

todos os elementos desse esquema de comunicação são complexos e dinâmicos.

O símbolo \approx indica que o elo entre a comunicação-fonte e a comunicação-alvo não pode ser realmente previsto; trata-se de uma relação aberta, cuja natureza exata dependerá das prioridades do comportamento do tradutor – que,

por sua vez, tem que ser visto em função das normas dominantes do sistema-alvo. (LAMBERT, 2011, p. 199)

O modelo de Lambert (2011) procura ser o mais amplo possível concebendo a tradução e sua análise como fenômenos complementares. O autor define ainda o fenômeno tradutório como o “resultado de relações específicas entre os parâmetros mencionados no esquema (...)”: texto-fonte (T1), texto-alvo (T2), autor-fonte (A1), autor-alvo (A2), leitor-fonte (R1) e leitor-alvo (R2). Nesse sentido, caberia ao estudioso da tradução “estabelecer quais relações são as mais importantes” (Lambert, 2011, p 200).

Entre as prioridades a serem observadas, destacam-se principalmente as traduções orientadas ao sistema-alvo (ou ‘aceitáveis’) e as traduções orientadas ao sistema fonte (ou ‘adequadas’) (LAMBERT, 2011, p. 200).

Tal abordagem metodológica, ainda segundo o autor, permite ao estudioso de tradução identificar problemas específicos como natureza, linguagem e história dos processos tradutórios de forma objetiva sem que precise se preocupar com noções tradicionais como “fidelidade” e “qualidade”, “(...) as quais essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas.” (Lambert, 2001, p.201)

Destaca-se, nessa concepção de descrição da tradução uma ênfase às relações de equivalência consideradas entre os dois esquemas de comunicação, o que, em tese, possibilitaria a descrição de determinados parâmetros como orientados para o sistema-alvo (aceitáveis) ou para o sistema-fonte (adequados). Orientados, porém, não limitantes, já que “nenhuma atividade tradutória é completamente coerente em relação ao dilema ‘aceitável’ versus ‘adequado’ (Lambert, 2011, p. 202).

Ao pensar nas relações binárias tradicionalmente estabelecidas entre T1 e T2 os estudiosos não devem deixar de levar em conta a complexidade do princípio da equivalência, considerando que nenhuma tradução está totalmente submetida a um único modelo ou texto ou sistema-fonte, mas dialoga também com modelos provenientes do sistema-alvo e de outros sistemas.

O tradutor traduz palavras, frases, parágrafos, metáforas, sequências narrativas? Ele dificilmente

será capaz de traduzir todos esses níveis textuais na mesma proporção e com o mesmo grau de sutileza. Muito provavelmente, ele terá sacrificado níveis textuais específicos (por exemplo, o léxico) por outros níveis (por exemplo, a literariedade). (LAMBERT, 2011, p. 207)

Consideramos o esquema proposto pelo autor como uma metodologia viável para nossa análise do processo de tradução – tanto em nível micro quanto macroestrutural – e, em certa medida, procuramos adotá-lo como referência para nosso trabalho. No caso específico da tradução de peças de teatro, porém, buscamos estabelecer um diálogo também com as ideias de Pavis (2008), já apresentadas no capítulo 2 desse trabalho, cuja análise compreende, além de uma abordagem sistêmica similar, também um estudo da especificidade da tradução para o palco.

No decorrer desse capítulo elaboramos uma abordagem sistêmica de nosso processo de tradução levando em conta alguns elementos e métodos que utilizamos para embasar nosso trabalho, como textos e paratextos mediadores utilizados como modelos formais durante nosso trabalho.

4.1. TEXTOS MEDIADORES

Numa primeira abordagem do processo tradutório de *Topdog/Underdog*, consideramos necessário descrever alguns textos e autores que serviram como referência ou diálogo durante a elaboração da tradução.

Alguns desses textos – que em nosso trabalho chamamos “mediadores” – oriundos tanto da cultura-fonte quanto da cultura-alvo são textos dramáticos com os quais tivemos contato no decorrer de nosso trabalho, outros são provenientes de outras artes como literatura, cinema, televisão, artes visuais.

4.1.1. Mediadores na cultura-fonte

As primeiras relações que tentamos estabelecer com textos e autores da cultura-fonte que pudessem servir de modelo ou interlocutores de nosso processo de tradução da peça *Topdog/Underdog* surgiram durante nossa pesquisa das diversas encenações e traduções da peça de Suzan-Lori Parks – descritas anteriormente no capítulo 1 desse trabalho.

Nessa fase de nosso trabalho, tivemos a oportunidade de entrar em contato com tradutores e companhias responsáveis por montagens da peça e, por vezes, acessar registros fotográficos ou audiovisuais das encenações da peça desde 2001.

Outras referências, porém, fizeram parte do conjunto de obras escolhidas para nortear nosso processo tradutório. Livros, filmes, peças de teatro com as quais nos deparamos e que serviram de alguma forma como interlocutores durante a elaboração de nossa versão da peça em língua portuguesa.

Duas das primeiras referências que utilizamos para ampliar nosso conhecimento sobre a autora, além de artigos e entrevistas já citados também no capítulo 1, foram os filmes produzidos a partir da obra da autora.

4.1.1.1 Filmes

Em 1996, no mesmo ano em que escreveu a peça *Venus* sobre a performer africana Saartje Baartman, Parks escreveu o roteiro para o

filme de Spike Lee *Garota 6*. O filme disponível em DVD produzido e distribuído pela Fox Searchlight Pictures nos mostra o cotidiano de uma profissional do Disk-Sexo, interpretada pela atriz Theresa Randle, que acaba se especializando em performances sensuais pelo telefone e se torna a garota preferida da agência onde trabalha. Assim como Baartman e os irmãos Lincoln e Booth de *Topdog/Underdog*, a protagonista de *Garota 6* também é uma mulher negra e também vive para o espetáculo.

Outro filme produzido a partir de um roteiro de Parks que tomamos conhecimento durante a pesquisa é o drama *Aos olhos de Deus*, baseado na obra de Zora Neale Hurston protagonizado por Hally Berry. A trama se passa nos anos 20 e aborda o tema do preconceito racial e contra a mulher em uma sociedade agrária na primeira cidade fundada por afro-americanos nos Estados Unidos, Eatonville, na Flórida.

Um terceiro filme, dessa vez um documentário sobre a peça *Topdog/Underdog* intitulado *Topdog Diaries* (2013), do diretor Oren Jacoby possibilitou-nos uma visão inicial da importância da obra e da autora no contexto teatral contemporâneo nos Estados Unidos.

4.1.1.2. Textos dramáticos

Além de outras peças escritas por Suzan-Lori Parks, citadas no capítulo 1, como *The America Play* (1993) e *Venus* (1996), procuramos referências em outros autores com os quais a autora estabelece diálogos em sua obra. Em nossa pesquisa tomamos contato com peças teatrais clássicas e contemporâneas como, por exemplo, *Our American Cousin*, do dramaturgo inglês Tom Taylor, a peça que Abraham Lincoln viu na noite de seu assassinato em 1865 e que serviu de base para *The America Play* e *The colored Museum* de George C. Wolfe, responsável por dirigir as primeiras montagens de *Topdog/Underdog*.

O contato com textos dramáticos que, de certa forma, fizeram parte do contexto de escrita de *Topdog/Underdog* serviu mais como um exercício de “imersão” no universo da autora e nos permitiu determinar nossa própria visão da poética de Parks, suas escolhas, sua linguagem e relações com outros dramaturgos.

4.1.1.3. Outras mediações

Procuramos relacionar a obra de Suzan-Lori Parks com a produção musical e audiovisual norte-americanas na contemporaneidade. O blues e o rap foram as principais evocações durante o nosso processo de tradução. Tivemos acesso à trilha sonora da montagem de George C. Wolfe, o que como apresentaremos no subcapítulo 4.4, serviu de contraponto inclusive para criarmos nossa própria versão da “Canção de Lincoln”.

Na televisão uma das principais referências que utilizamos foi a série *Todo Mundo Odeia o Chris* [Everybody Hates Chris], produzida entre 2005 e 2009 e veiculada nos canais The CW Television Network, United Paramount Network e Nick at Nite. No Brasil a série é exibida atualmente na TV aberta pela Rede Record e no canal pago Turner Broadcasting System (TBS).

4.1.2. Mediadores na cultural-alvo

Durante o processo de tradução de *Topdog/Underdog* buscamos nos apropriar de alguns artefatos culturais produzidos no Brasil que pudessemos utilizar como modelo seja com relação à adequação da linguagem dos jogos de azar ou das ruas, seja com relação ao tema da disputa entre irmãos, ou ainda com relação à composição poética e suas nuances interpretativas.

Selecionamos alguns modelos entre filmes, séries, peças de teatro e livros com os quais tivemos mais contato, apenas para delimitarmos nossa análise, embora, por se tratar de um sistema complexo (polissistema), inúmeras outras obras além dessas possam ter contribuído para o processo tradutório.

4.1.2.1. Filmes e séries

Na cultura alvo, nosso primeiro modelo de texto mediador foi a série televisiva *Todo Mundo odeia o Chris* ou mais especificamente versão brasileira dublada da série feita pela extinta Vídeo Interamericana Ltda. (VTI Rio) (primeira e segunda temporadas) e pelo estúdio Sérgio Moreno (terceira e quarta temporadas). A versão brasileira da série apresenta uma linguagem bastante atual, típica da TV brasileira que utilizamos como referência para a tradução de algumas

expressões do texto de Suzan-Lori Parks, conforme demonstramos no subcapítulo 4.3. desse trabalho.

O longa metragem ficcional *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meireles e o documentário baseado na repercussão do trabalho dos atores que trabalharam no filme, intitulado *Cidade de Deus dez anos depois* (2012), dos diretores cavi Borges e Luciano Vidigal também serviram como interlocutores no nosso processo por apresentarem uma linguagem situada no limite entre a realidade e a ficção, atribuída a personagens “reais” moradores da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, que embora não possa ser considerada equivalente à linguagem de Parks, está incluída em um contexto social que, em certo sentido, se assemelha ao contexto dos personagens Lincoln e Booth na peça de Parks.

4.1.2.2. Textos Dramáticos e encenações

A peça teatral *Dois Perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, pelo autor Plínio Marcos, inspirada no conto *O Terror de Roma* do escritor italiano Alberto Moravia foi um dos textos mediadores utilizados em nosso trabalho. A peça de 1966, a exemplo de *Topdog/Underdog* também faz um recorte na vida dos dois personagens Paco e Tonho. Trabalhadores braçais durante o dia, ambos dividem quarto em uma pensão barata. As cenas sempre ambientadas no quarto e sempre se passando a noite, apresentam um tom bastante similar às cenas da peça de Parks. O conflito gira em torno da inveja e do desejo que Tonho nutre por Paco e da falta de perspectiva de ambos diante de uma existência marginal. O símbolo maior desse conflito é um sapato roubado por Tonho, mas que não serve em seu pé, humilhado por Paco que o havia chamado de homossexual e que tem um sapato mais “bonito” que o seu, Tonho resolve se vingar do parceiro, matando-o com um tiro na cabeça para ficar com seus pertences.

TONHO

(Nervoso) – Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (Chorando) Minha vida é uma merda, eu já não agüento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida. Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir

nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! (Esconde a cabeça entre as mãos e chora nervosamente.)

PACO

Ai, ai, como a Tonha Bichona está nervosinha.

TONHO

Por favor, Paco. Chega! Chega!

PACO

Chega, uma ova! Não tenho que aturar sua choradeira! Pára de chorar, anda! (Tonho se contém. Está lívido. Olha fixamente para Paco.)

PACO

Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhção. Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão. Para que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira. (Pausa)

TONHO

Você tem razão. (pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.) Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser, é. (Continua olhando a arma.) (Pausa)

PACO

Esse revólver não tem bala.

TONHO

Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. (Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de colocá-la no tambor.) Como vê, Paco, agora não falta nada. (Paco está sentado na cama, meio assustado.) (Pausa)

PACO
Que vai fazer?

TONHO
Estou pensando.

PACO
Você vai se matar? (Pausa)

PACO
Você vai se matar? (Pausa)

PACO
Vai acabar com você mesmo?

TONHO
(Bem pausado) – Vou acabar com você, Paco.

(MARCOS, 2010, p. 130)

Dois outros textos dramáticos, também da década de 1960 serviram de referência para nosso trabalho, são eles *Arena Conta Zumbi* (1964), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e *Arena Conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal. Embora o formato de “musical” típico do período do Teatro de Arena, não possa ser relacionado à linguagem poética de Parks, ao menos no campo temático, os textos são exemplos de um teatro político que desconstrói personagens históricas de forma bastante semelhante ao que ocorre no teatro de Parks.

Recentemente, em outubro de 2015, a encenação de *O topo da montanha*, no teatro da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, com os atores Thaís Araújo e Lázaro Ramos chamou nossa atenção por se tratar de uma montagem feita a partir de um texto que também trabalha com um personagem histórico de forma similar à obra de Suzan-Lori Parks, O espetáculo a partir da dramaturgia da norte-americana Katori Hall, dirigido por Lázaro Ramos com base na tradução de Sílvio Albuquerque, retrata de forma ficcional a última noite de Martin Luther King passada no quarto 306 do Hotel Lorraine, onde ele foi assassinado na noite de 4 de abril de 1968. Em um diálogo intenso

com a camareira do hotel, King se mostra um homem em conflito consigo mesmo e com uma sociedade em transformação.

O contato, mesmo que indireto com o texto escrito por Hall em 2009 e a tradução de Sílvio Albuquerque mostra um caminho para uma tradução equilibrada de um texto que aborda questões raciais e de identidade.

4.1.2.3. Música e outras artes

No cenário musical do rap brasileiro encontramos contraponto nas composições ligadas à questão racial e que representam a linguagem do marginalizado. Nesse campo temático a referência mais presente em nosso trabalho foi a composição *Negro Drama*, do grupo Racionais MC's, que se aproxima bastante da linguagem musical da trilha sonora de utilizada na montagem de George C. Wolfe em 2002, por exemplo.

NEGRO DRAMA,
Entre o sucesso, e a lama,
Dinheiro, problemas,
Inveja, luxo, fama,

NEGRO DRAMA,
Cabelo crespo,
E a pele escura,
A ferida a chaga,
A procura da cura,

NEGRO DRAMA,
Tenta ver,
E não vê nada,
A não ser uma estrela,
Longe meio ofuscada,

Sente o Drama,
O preço, a cobrança,
No amor, no ódio,
A insana vingança,

NEGRO DRAMA,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,

Pra não ser mais um Preto Fudido (...)
(ROCK & BROWN , 2002)

Outro trabalho que reflete sobre as questões raciais e que nos ajudou a refletir sobre a adequação de nossa tradução ao contexto brasileiro é o documentário (e livro) *Zumbi somos Nós* produzido pelo grupo de pesquisa e intervenção artística Frente 3 de Fevereiro. O coletivo reúne artistas e estudiosos sensibilizados com a morte do jovem paulistano Flávio Sant'ana, morto pela polícia no dia 3 de fevereiro de 2004, por ter sido confundido com um ladrão na cidade de São Paulo.

Figura 23 – Faixa (intervenção artística) da Frente 3 de Fevereiro durante um jogo de futebol em São Paulo, 2007.



Fonte: Frente 3 de Fevereiro.

A estética do grupo, marcada pela militância e pela apropriação/revisão de conceitos, uma mescla performance e intervenção urbana com música e cenografia, também pode ser comparada em certo sentido com a produção artística de Parks.

4.1.3. Cartazes e Transposição Intersemiótica

O processo de tradução de um texto teatral é uma atividade complexa que envolve múltiplas dimensões e formas de expressão tanto

na cultura alvo quanto na cultura fonte. Durante nossa experiência com a tradução da peça *Topdog/Underdog* optamos por considerar também aspectos e elementos paratextuais como uma possível fonte de diálogo ou instrumento de mediação.

Cartazes e anúncios de montagens da peça nos Estados Unidos e no exterior, por serem formas de tradução visual do espetáculo e do texto da autora, juntamente com fotografias e filmagens de apresentações da peça, podem contribuir para a construção de uma identidade visual, um vislumbre das diversas possibilidades de concretização cênica em cada um dos contextos de montagem da peça.

Cada cena ou imagem escolhida para compor a visualidade de um espetáculo pode refletir, de certa forma, as escolhas tradutórias dos encenadores da peça, além de servir de referencial para outras traduções.

E uma das etapas de nossa pesquisa, procuramos fazer um levantamento de materiais de divulgação de diversas montagens da peça, produzidas por companhias estadunidenses e estrangeiras que pudessem servir como referência ou mediação para nosso próprio processo de construção ou concretização visual durante a elaboração de uma versão da peça para o leitor/público brasileiro.

Entre os cartazes disponibilizados na Internet no período de elaboração desse trabalho, alguns merecem ser considerados, sobretudo pela incorporação de elementos presentes nas encenações e contribuições para a história visual da peça.

O jogo de palavras entre os termos que compõem o título *Topdog/Underdog* sempre esteve presente na composição dos materiais de divulgação da peça, desde sua primeira versão, em 2001, no Public Theatre. Os cartazes da época já apresentavam as palavras “topdog” e “underdog” escritas uma sobre a outra, a segunda, invertida como se espelhasse a primeira, escrita da direita para a esquerda e de cabeça para baixo.

Figura 24 – Cartaz em frente ao Public Theatre, NY, 2001.



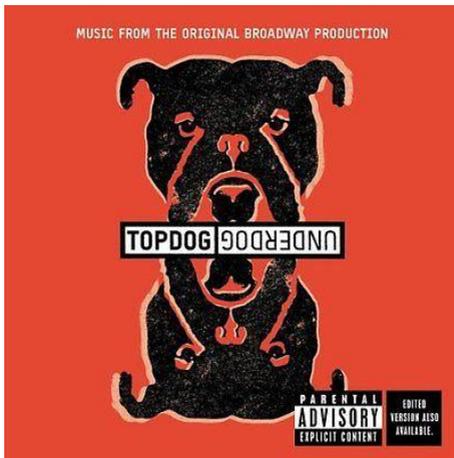
Foto: npr.org

Na produção de 2002, da Broadway, e nas montagens posteriores dirigidas por George C. Wolfe, dois cães figuravam no cartaz e as palavras permaneciam invertidas, colocadas uma ao lado da outra sobre um fundo na cor laranja. Os bulldogs invertidos ilustraram ainda outros artefatos culturais produzidos como desdobramentos dessa montagem como a capa da edição do texto da peça da TCG (2002) e do CD com a trilha sonora do espetáculo, lançados simultaneamente com o espetáculo no Ambassador em 2002.

4.1.3.1. Cartazes com cães

Ao longo dos quinze anos de história das produções da peça, os cães tem feito parte de um bom número de cartazes sempre com algum tipo de referência à identidade visual de 2002. Por vezes os cães são retratados com características diferentes (outras raças ao invés de bulldogs) ou são acrescentados outros elementos como naipes de cartas de baralho ou cores diferenciadas.

Figura 25 – Reprodução do cartaz da montagem de 2002.



Fonte: Capa do CD com a trilha sonora da peça.

As cartas, seus personagens e naipes são retratados em muitos cartazes o que provavelmente reforça a relação entre os cães e as apostas em jogos de azar. A maioria das vezes há predominância das cores vermelha e preta, talvez uma alusão ao jogo Monte de 3 Cartas ou ao fratricídio no desfecho da peça. Em alguns, as palavras do título não se encontram mais invertidas, ou em espelho; em outros, os cães deram lugar a fotografias dos atores; alguns procuram mesclar a imagem de Lincoln e Booth em um mesmo personagem com duas faces, possivelmente numa leitura dos personagens como identidades opostas, porém, complementares ou como duas faces de uma mesma “moeda”.

Em vários deles, porém a configuração invertida das cartas de baralho é o modelo escolhido. A ênfase no papel do jogo na relação conflituosa dos dois irmãos parece ser a opção mais comum, principalmente nos cartazes das companhias nos Estados Unidos.

Figura 26 – Variações seguindo o modelo do cartaz da montagem de 2002.



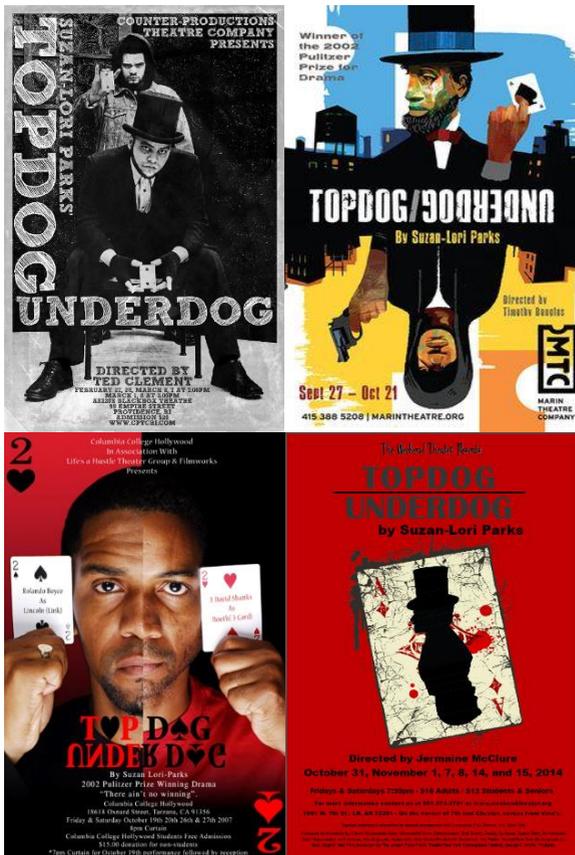
Fonte: Cartazes de montagens em Salt Lake City (2007) e South Pasadena (2011).

A substituição dos cães pelos atores resultou em diversas possibilidades, seja mantendo a configuração invertida dos cães do modelo de 2002, seja inovando com o rosto dos atores lado a lado, ou mesclado formando uma única figura. Alguns cartazes trazem caricaturas ou silhuetas, outros fotos do espetáculo mostrando os atores em cena.

4.1.3.2. Além dos cães

Na contramão desse movimento de resgate do modelo de 2002, algumas companhias apostam em uma identidade visual alternativa, criando seus cartazes a partir de outras leituras do texto ou refletindo estéticas particulares. Sem deixar de se apropriar de elementos simbólicos como as cartas do baralho, os cartazes passam a ser construídos de forma mais minimalista. Nesses cartazes, não há qualquer referência ao cães bulldogs do cartaz de 2002, tampouco aos atores em cena, cartas e objetos como armas, cartolas ou qualquer elemento cênico ganham destaque para simbolizar o conflito.

Figura 27 – Cartazes criativos de montagens nos Estados Unidos.



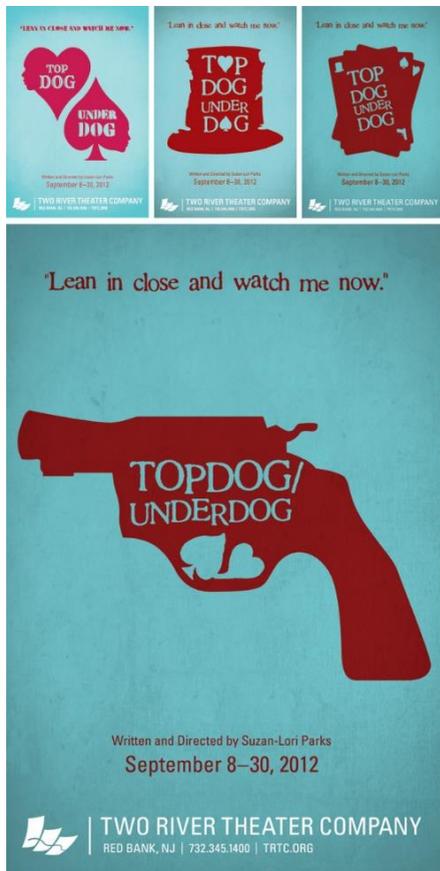
Fonte: Counter-Production Theatre, Marin Theatre Company, Life’ a Hustle Theatre Company e TheWeekend Theatre.

Nesse estilo de cartaz que parece oferecer de antemão poucas informações sobre o espetáculo, podemos identificar uma capacidade relativa de síntese e de construção paródica do espetáculo. A tradução do espetáculo proposta nesses cartazes procura concentrar nos objetos de cena usados pelos personagens toda a carga dramática, resultando em um material de divulgação menos óbvio e mais simbólico que os anteriores.

Desse tipo são alguns dos cartazes de encenações recentes em especial o da montagem da Companhia Two River de Nova Jersey que

trouxe quatro opções diferentes de cartazes para a mesma temporada, representando os irmãos nos naipes do baralho, a cartola de Lincoln, um maço de cartas e a arma usada por Booth para matar o irmão.

Figura 28 – Cartazes da montagem dirigida por Suzan-Lori Parks, 2012.

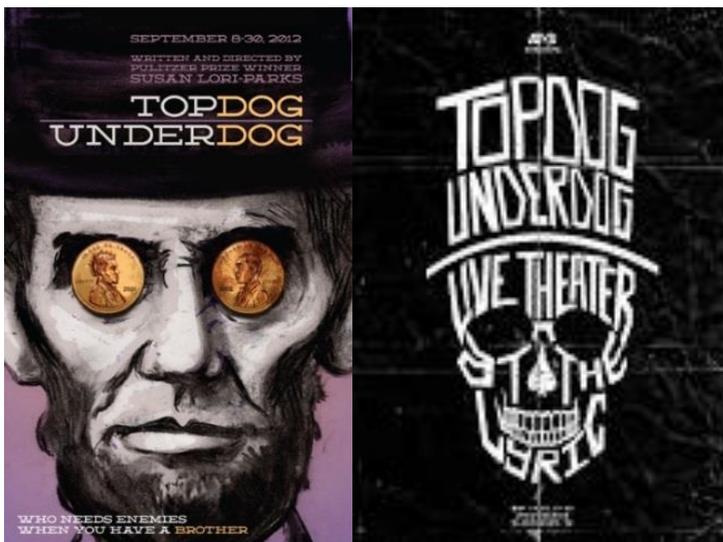


Fonte: Two River Theatre.

4.1.3.2. O cadáver de Abraham Lincoln

Há ainda os cartazes que procuram uma identificação maior com o elemento histórico da peça, fazendo referência mais direta à figura do presidente Abraham Lincoln. Nesse quesito, também um cartaz confeccionado pela companhia Two River traz o rosto do cadáver do Presidente Lincoln com duas moedas sobre os olhos com os lados “cara e coroa” alternados representando os irmãos da peça. Outro cartaz, da montagem no Lyric Theatre apresenta o crânio do presidente formado por letras lembrando ossos com os dizeres: “Topdog/Underdog Live Theater to The Lyric” (Topdog/Underdog ao vivo no teatro Lyric).

Figura 29 – Cartazes inspirados no cadáver do Presidente Lincoln.



Fonte: Two River Theatre e Actors Theatre of Blacksbourg

4.1.3.3. Cartazes estrangeiros

Fora dos Estados Unidos, a identidade visual dos espetáculos em sua maioria parece ter seguido também alguns padrões pré-definidos como, por exemplo, o minimalismo das composições francesa e

canadense, cartazes compostos apenas por letras estilizadas em um fundo branco (França) ou letras sobre a uma fotografia dos atores em cena (Canadá). Esses cartazes parecem sugerir espetáculos mais simples do ponto de vista do cenário, figurino ou dos efeitos de luz e uma maior ênfase no trabalhos dos atores.

Figura 30 – Cartazes minimalistas da França e do Canadá.



Fontes: Théâtre Louis-Jouvet e Obsidian Theatre

Outro padrão bastante recorrente nas produções estrangeiras é o modelo de cartaz com os dois atores em oposição, como os cães do desenho de 2002, ou como as figuras nas cartas de baralho. Na montagem austríaca de 2012, na holandesa de 2011 e na japonesa de 2012, lá estão os rostos dos atores, quase sempre na típica configuração das cartas do baralho.

Algumas cartazes, no entanto, como o da companhia inglesa Juncture Theatre, tentam fugir do modelo simétrico dos opostos e trazem uma composição na qual os rostos dos atores se misturam e parecem formar uma imagem única, uma figura sem rosto. Essa opção por um visualidade difusa contribui em nossa pesquisa para ampliar as

possibilidades de leitura podendo inclusive reforçar a relação entre a peça de Parks e a psicanálise.

Figura 31 – Cartazes de montagens fora dos Estados Unidos.



Fontes: MC Theater, VTP, Juncture Theater e SIS Company

4.1.3.4. Transposição intersemiótica

Clüver (2006) em um estudo sobre a transposição intersemiótica considera as relações entre poemas e obras pictóricas e escreve sobre as particularidades da passagem de uma linguagem a outra. Segundo ele, “a relação de uma ilustração com o seu texto-fonte verbal pode ser tão variada quanto a relação de um poema ekfrásico com a obra visual que ele evoca.” (CLÜVER, 2006, p. 140)

Nosso estudo a partir de cartazes e ilustrações em capas de livros, CDs, ou outros textos paratextuais também pode ser interpretado como uma forma de mediação durante tradução. Com base, por exemplo nos cartazes que representam cães, pudemos pensar em estratégias para a tradução do título da peça, conforme vimos anteriormente.

Uma cena na qual o diálogo com os cartazes da peça contribuiu com nossa tradução é a cena em que Lincoln descreve o encontro com um menino no ônibus, para quem teria vendido um autógrafo, reproduzida no trecho de nossa tradução reproduzido abaixo.

LINCOLN

I was riding the bus. Really I only had a minute to make my bus and I was sitting in the arcade thinking, should I change into my street clothes or should I make the bus? Nobody was in there today anyway. Middle of the week middle of winter. Not like on weekends. Weekends the place is packed. So Im riding the bus home. And this kid asked me for my autograph. I pretended I didnt hear him at first. I'd had a long day. But he kept asking. Theyd just done Lincoln in history class and he knew all about him, he'd been to the arcade but, I dunno, for some reason he was tripping cause there was Honest Abe right beside him on the bus. I wanted to tell him to go fuck hisself. But then I got a look at him. A little rich kid. Born on easy street, you know the

LINCOLN

Eu ando de ônibus. Eu só tinha mesmo um minuto ou ia perder a condução e eu estava sentado lá no parque de diversões pensando, será que eu troco de roupa ou pego o busão assim mesmo? Não apareceu ninguém por lá hoje. No meio da semana, no meio do inverno. Nem se compara ao fim-de-semana. Fim-de-semana é tudo lotado. E eu voltando pra casa de busão. E um pirralho me pede um autógrafo. Até tentei fingir que não era comigo. Um dia daqueles no trabalho. Mas ele pediu outra vez. Tinha ouvido falar de Abraham Lincoln na aula de História e sabia tudo sobre ele, já tinha estado no parque, mas, sei lá, por alguma razão parecia emocionado de topar com o honesto Abe no ônibus do seu lado. Eu quis mandar o garoto à merda.

type. So I waited until I could tell he really wanted it, the autograph, and I told him he could have it for 10 bucks. I was gonna say 5, cause of the Lincoln connection but something in me ask for 10.

BOOTH

But he didnt have a 10. All he had was a penny. So you took the penny.

LINCOLN

All he had was 20. So I took the 20 and told him meet me on the bus tomorrow and Honest Abe would bring him the change.

BOOTH

Shit.

LINCOLN

Shit is right.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 11-13)

Mas aí, dei uma boa olhada pra ele. Pobre menino rico. Nascido numa rua tranquila, você sabe o tipo. Então, ao invés de simplesmente dar pra ele o que ele queria, eu resolvi que ele podia ter o autógrafa por 10 pratas. Eu quase que disse 5, porque o Lincoln é o cara da nota de 5, mas alguma coisa em mim me fez pensar em 10 pratas.

BOOTH

Mas ele não tinha 10. Tudo que ele tinha era alguns centavos. Então, você aceitou os centavos.

LINCOLN

Tudo que ele tinha era uma nota de 20. Então, eu aceitei os 20 e disse pra ele me encontrar de novo amanhã no ônibus que Abe, o honesto, vai devolver o troco.

BOOTH

Merda.

LINCOLN

Bota merda nisso.

Nossas escolhas tradutórias para a cena, embora não pareçam guardar qualquer relação com os cartazes apresentados, foram submetidas ao modelo de transposição intersemiótica proposto por Clüver (2006) para quem o jogo entre verbal e visual pode enriquecer o texto à medida que contribui para revelar-lhe os “subtextos”. A partir da visualidade expressa nos cartazes que representam o cadáver de Lincoln, por exemplo, pudemos vislumbrar a relação morte x moeda, pensando em Lincoln como o rosto da moeda de 1 dólar e da cédula de 5 dólares, mas também introduzindo em nossa tradução referências a rituais de passagem antigos que utilizavam a moeda como ingresso para o mundo pós-morte.

4.2. ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DO TÍTULO DA PEÇA

Nossa primeira preocupação, em uma leitura inicial da peça, ao pensarmos em uma versão em língua portuguesa, foi o tratamento que deveria ser dado ao título *Topdog/Underdog* ou aos termos “topdog” e “underdog” utilizados pela autora para descrever os personagens no início do texto: “*Lincoln, the topdog; Booth (aka ‘3-card’) the underdog*”.

Em nossa opinião, ainda numa primeira leitura da peça, o título, por si mesmo, parecia integrar um sistema bastante complexo que de alguma forma transcendia ao universo dos jogos de apostas e não pretendíamos limitá-lo semanticamente apenas a esse contexto. Em busca de uma tradução coerente para os termos, primeiramente optamos por procurar entrevistas ou considerações da autora sobre o uso do binômio.

[*Topdog/underdog*] é um termo da psicologia para o lado dominante e o submisso, ou algo do gênero. Sei lá. Eu andei lendo um desses livros estúpidos... Desculpe, um livro maravilhoso. Foi há alguns anos, eu anotei isso, pus no meu mural, grande título para uma peça. Honestamente, eu não entendo o que o termo realmente significa. Mas gosto das palavras. Topdog underdog! Soam como dois rapazes pra mim! Eles se alternam constantemente. Eles estão sempre tentando ser a pessoa dominante do lugar. Eles sempre perguntam ‘Quem é o cara? Quem é o cara? Eu sou o cara agora! Não, Eu sou o cara!’⁵⁶ (PARKS apud SHEWEY, 2002, p.2)

⁵⁶ is a psychology term for the dominant side and submissive side, or something. I don't know. I was reading some stupid book . . . I'm sorry, a wonderful book. This was years ago, I wrote it down, put it on my wall, great title for a play. Honestly, I don't understand what the term really means. I just like the words. Topdog underdog! Sounds like two guys to me! They switch constantly. They're always trying to be the dominant person in the room. They always ask, ‘Who the man? Who the man? I'm the man now! No, I'm the man!’

Na verdade, a oposição topdog/underdog parece ter sido utilizada, segundo Shewey (2002), pelo criador da Gestalt-terapia, Fritz Perls, para descrever “a batalha interna entre o justo, exigente perfeccionista e o preguiçoso, resistente e sabotador que os indivíduos neuróticos comumente conduzem em uma tentativa vã de evitar a ansiedade da vida diária⁵⁷(Shewey, 2002, p.2)”.

Os estudos de Perls se encontram traduzidos no Brasil desde a década de 1970 e, por isso, a ideia de procurar os termos utilizados por Parks nessas traduções, em um primeiro momento, pareceu-nos uma opção lógica para nos ajudar na tradução dos termos na peça. Segundo essa proposição, tomando como modelo as traduções do termo na literatura científica no Brasil, o termo “topdog” deveria ser traduzido em nossa versão como “dominador” e “underdog” como “dominado”. Essa fórmula “pronta”, no entanto, nos pareceu um tanto vaga já que outros sentidos poderiam ser atribuídos aos vocábulos. De fato, uma tradução preocupada apenas com o sentido usual dos termos em inglês ou com uma possível equivalência em português, seria mais próxima de “favorito/azarão”. Sentidos condizentes com seu uso cotidiano na língua inglesa falada parecem estar mais próximos da noção de “vencedor” e “perdedor” do que de a relação de “dominação” presente na tradução brasileira da Gestalt-terapia.

O dominador (topdog) pode ser descrito como exigente, punitivo, autoritário e primitivo. Ele manda continuamente, com afirmações do tipo "você deveria", "você precisa" e "porque você não". Estranhamente, todos nós nos identificamos, tão fortemente com nosso dominador (topdog) interno que não questionamos mais sua autoridade. Aceitamo-la como ponto pacífico.

O dominado (underdog) desenvolve uma grande habilidade em fugir das ordens do dominador. Normalmente, com a intenção de concordar apenas parcialmente com o dominador, ele responde: "sim, mas ..." "estou tentando muito, mas da próxima vez farei melhor" e "amanhã". O dominado normalmente se sai melhor do conflito. Em outras

⁵⁷ the internal battle between the righteous, demanding perfectionist and the lazy, resistant saboteur that neurotic individuals commonly conduct in a vain attempt to avoid the anxiety of everyday living.

palavras, dominador e dominado são na verdade dois palhaços representando sua sina e papéis inúteis no palco do self tolerante e mudo. (PERLS, 1977, p. 24-25)

O paradigma tradutório do texto no Brasil tem suas limitações, sobretudo se comparado ao modelo em língua castelhana em que os termos foram submetidos a uma tradução mais próxima da letra – em um sentido bermaniano – “topdog” em uma tradução chilena da obra de Perls foi traduzido como “perro de arriba” e “underdog” como “perro de abajo”.

El perro de arriba generalmente es lleno de virtudes, ejemplar y autoritario; siempre tiene la razón. A veces tiene la razón, pero siempre es impecable. El perro de arriba es un matón y funciona con “Tú debieras” y “Tú no debieras”. (...) El perro de abajo maneja siendo defensivo, apologetico, adulator, haciéndose el bebé llorón, etc. El perro de abajo no tiene fuerza. El perro de abajo trabaja así: “Mañana” 7, “Haré todo lo posible”. “Mira, lo he intentado miles de veces, pero no es culpa mía si no me resulta”. “Lo siento, pero no puedo evitar que se me olvide el día de tu cumpleaños”. “Tengo tan buenas intenciones”. El perro de abajo es hábil y astuto y por lo general saca la mejor parte del perro de arriba porque no es tan primitivo como éste. De modo que el perro de arriba y el perro de abajo luchan por el control. (PERLS, 2012, p. 26-27)

4.2.1. Etmologia do termo

Etmologicamente, a hipótese mais aceita⁵⁸ sobre a origem do termo “Top dog” ou “topdog” na língua inglesa está ligada à atividade

⁵⁸ Outra hipótese procura associar o radical “dog” a um tipo de serra ou ferramenta de corte vertical que precisava ser usada por dois homens ao mesmo tempo. O que operava o *dog* na posição superior, ou seja, ficava do lado de cima da serra, certamente corria menos risco que o outro que tinha de operá-la entrando por baixo da ferramenta.

da luta clandestina entre animais. Segundo Cryer (2002) o termo teria surgido a partir da observação dos cães e de seu comportamento social no qual o indivíduo mais forte se torna o “alfa” e submete os demais a sua vontade. Para ele, o primeiro registro do termo teria sido um poema *doggerel* publicado em diversos jornais dos Estados Unidos em 1859, escrito por um advogado de Maine e poeta chamado David Barker, que reproduzimos abaixo.

The Under Dog In The Fight

*I know that the world, the great big world,
From the peasant up to the king,
Has a different tale from the tale I tell,
And a different song to sing.
But for me - and I care not a single fig
If they say I am wrong or right wrong,
I shall always go for the **weaker** dog,
For the under dog in the fight.
I know that the world, that the great big world,
Will never a moment stop.
To see which dog may be in the fault,
But will shout for the dog on top.
But for me I shall never pause to ask
Which dog may be in the right
For my heart will hear, while it beats at all.*

*For the under dog in the fight.
Perchance what I've said I had better not said,
Or 'there better I had said it incog.
But with my heart and with glass filled up to the
brim
Here's health to the **bottom** dog.*

(CRYER, 2002, p. 216)

Outra possibilidade de tradução considerada em nosso trabalho, ainda segundo uma orientação bermaniana, seria encontrar uma tradução que explicitasse o sentido literal do prefixo “top” (e seu oposto “under”) visando construir um sentido que expressasse a noção de disputa pelo “topo”, ou posição de destaque, presente na imagem da rinha de cães.

Nesse sentido, corroborado pela ilustração dos cartazes e capas de publicações que representam cães, por exemplo, como vimos anteriormente, a tradução literal da gíria “topdog” e seu contraponto, resultariam em alguma coisa como “cachorro de cima/cachorro de baixo” muitopróxima dos “perros” espanhóis, de que nos parece recuperar a etimologia do termo com o qual os apostadores se referiam aos cães que permaneciam “por cima” após uma luta com outro animal, em combates tão violentos que, muitas vezes levavam um dos animais ou ambos à morte.

Por esse viés, uma tradução à letra talvez fosse mais adequada ao clima da peça, considerando que os dois conceitos opostos adquirem status de personagens, materializando-se nos irmãos em eterno conflito, o tempo todo disputando uma posição de destaque, querendo “estar por cima”, incapazes de evitar a ruína do outro, deixando-o “por baixo”. Espécie de ótica perversa na qual apenas um pode ocupar o topo.

As possibilidades de tradução assumiriam, portando, formas mais ou menos literais como “cão acima/cão abaixo”, “cachorro grande/cachorro magro” ou poderíamos sugerir uma locução como “cães de briga” para o título da peça, por exemplo, além, de muitas outras aceitáveis na cultura-alvo.

Em português são inúmeras as expressões que remetem tanto à ideia de topo quanto ao ambiente hostil das rinhãs (não só de cães) como por exemplo “por cima da carne seca”, ou “dar a volta por cima”, “briga de cachorro grande”, “pisar em quem está por baixo” ou “pisar/chutar cachorro morto”, além de construções como “cão que ladra não morde”, “mundo-cão”, “arranca-rabo”, entre outras.

4.2.2 Mediações

Outra opção de tradução, partindo do conceito de equivalência, levando em conta tanto o contexto cultural de partida quanto o de chegada, seria a tradução mediada por artefatos culturais relacionados aos termos presentes o título. Essa estratégia consiste em procurar por traduções dos termos em materiais como livros, revistas ou filmes produzidos originalmente em língua inglesa e traduzidos no Brasil. Uma análise dessas traduções com o contexto de partida poderia apontar um modelo viável de tradução.

Nesse sentido, um levantamento feito em buscadores da Internet entre os dias 20 e 25 de outubro de 2015, sobre títulos de livros e filmes contendo os termos “top dog” e “topdog” resultou em alguns registros:

Entre 1985 e 1987 a Marvel em conjunto com a Star Comics produziu a série de quadrinhos *Top Dog* que não chegou a ser lançada no Brasil e, portanto, não foi traduzida.

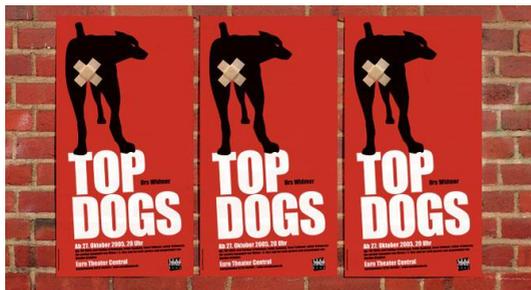
Em 1995, Chuck Norris estreou *Top dog*, um filme produzido pela Live Entertainment Metro-Goldwyn-Mayer United Artists (MGM/UA), que teve o título traduzido no Brasil como “Uma dupla animal”. O filme que misturava ação e comédia apresentava as peripécias de um policial e seu cão.

Top Dogs é o título da peça do autor suíço de língua alemã Urs Widmer escrita em 1997 cuja temática é a competição desleal no mundo empresarial em meio a uma crise econômica no final dos anos 80. A peça teve inúmeras montagens na Alemanha e em outros países da Europa. Na tradução italiana de Stefania Fusaroli e Daniele Vecchiato a peça de Widmer recebeu o título de *Top Dogs: manager alla deriva*.

Underdog (1999) – traduzido no Brasil em 2012 por Ana Resende como *O Azarão* publicado pela editora Bertrand Brasil – também é o título de um dos livros do escritor australiano Markus Zusak⁵⁹ que compõe juntamente com *Fighting Ruben Wolfe* (2000) [Bom de Briga] e *When dogs cry* (2001) [A garota que eu quero] a trilogia *Underdogs* publicada no Estados Unidos em 2011 pela Omnibus Books.

⁵⁹ O autor é mais conhecido pelo seu livro de 2005, *A Menina que roubava livros*, editora Intrínseca, tradução de Vera Ribeiro.

Figura 31 – Cartaz da peça *Top Dogs* de Urs Widmer, outubro de 2005, Euro Theater Central, Bonn, Alemanha.



Fonte: Euro Theater Central.

Uma produção britânica de 2014, do diretor Martin Kemp, também intitulada *Top dog*, ainda não lançada no Brasil, retratava a disputa entre um líder *hooligan* e um *gangster* no ambiente de extrema violência das ruas de Londres.

Korytowski (2015) ao incluir o verbete no seu “dicionário do tradutor” sugere, além da utilização de equivalentes como “pobre-diabo, pobre-coitado, pé-rapado, zé-ninguém, provável perdedor, azarão” (KORYTOWSKI, 2015), ainda a incorporação do termo “underdog” no vocabulário dos leitores. E foi exatamente isso que ocorreu na tradução brasileira do livro *Davi e Golias: a arte de derrotar gigantes*, de Malcom Gladwell – o tradutor, o próprio Korytowski, preferiu manter o termo “underdog”, explicando seu significado no contexto: “(...) E o fato de ser um *underdog* - um azarão, ou alguém em desvantagem, que todos esperam que venha a ser derrotado facilmente - pode mudar as pessoas de formas que costumamos não perceber (...)” (Gladwell, 2014, p. 5-6).

A pesquisa por “underdog” resultou ainda na série de animação produzida entre 1964 e 1967 e que foi veiculada no Brasil com o título de “Vira-Lata” e que virou filme, também de animação, em 2007 com o mesmo nome.

Figura 33 – Cartaz do filme *Top Dog*, de 2014.

Fonte: Rich Water Films.

Nesse viés a tradução de “underdog” como “vira-lata” seria considerada coerente por se adequar a uma “tradição” que remonta expressões associadas a títulos de séries de desenhos animados e filmes que nos fazem lembrar de personagens icônicos como o super cão atropalhado. Seguindo o mesmo princípio e buscando relação com outro personagem de desenhos animados dos anos 60 chegamos ao gato espertalhão Manda Chuva (em inglês Topcat), um *top dog* legítimo, que mora nas ruas e vive arranjando encrenca com a vizinhança e a polícia locais.

Figura 34 – Manda Chuva vs Vira-Lata.



Fonte: Epic Rap Battles of Cartoons.

Além disso, tanto “manda-chuva” (ou mandachuva) quanto “vira-lata” são formas usuais que contribuem com a imagem do mandão, malandro e explorador ou do sem teto sem raça definida características comuns aos irmãos Lincoln e Booth condizentes com o estilo de vida que levam na peça.

4.2.3. Outras traduções da peça

A última estratégia foi verificar em outras traduções da peça, às quais tivéssemos acesso, como o título teria sido traduzido. Três foram as traduções que pudemos utilizar em nosso trabalho, a tradução italiana de Jessica Cenciarelli, realizada em 2004, a espanhola de Noelia Luque e Francisco Gonzáles, de 2006, e a francesa de Jean-Pierre Richards, de 2007.

O título da peça recebeu tratamento distinto em cada uma das traduções, Cenciarelli (2004) substituiu o binômio *Topdog/Underdog* por um título que tivesse relação com o jogo de cartas praticado ao longo da peça pelos personagens, o monte-de-3-cartas. A peça em italiano recebeu, então, o título de *Tre Carte* (Três Cartas). Luque & Gonzáles(2006) a chamaram *CaballoGanador/CaballoPerdedor*, já Richards (2007) optou por manter o título como no texto fonte.

Tabela 4: Estratégias de Tradução do título *Topdog/Underdog*

Estratégia	Elementos do sistema-fonte	Mediadores	Opção de tradução do título da peça
Partir de entrevistas e depoimentos da autora	Gestalt-terapia	Traduções de livros da Gestalt-terapia	Dominador/Dominado Senhor/Escravo Cão de cima/Cão de baixo (Perro de Arriba/Perro de Abajo)
Partir do uso cotidiano, buscar equivalentes	Jogos de azar e rinhãs de cães	Expressões relacionadas a ambientes de aposta	Favorito/Azarão Barbada/Pangaré Cão vencedor/Cão perdedor Cachorro Grande/Cachorro magro Cães de Briga
Partir da morfologia	Prefixos “top” e “under”	Relações de poder a partir da ideia de contrastes	Cartola/Capacho Cão de cima/Cão de baixo Cachorrão/Cachorrinho
Partir da mediação	Artefatos culturais (impressos e audiovisuais) Outras traduções da obra	Analogia com outras obras com títulos semelhantes anteriormente traduzidas	Manda-chuva/Vira-lata
Partir de outras traduções da peça		Tradução italiana Tradução espanhola Tradução francesa	Três cartas (Tre Carte) Favorito/Azarão (Caballo Ganador/Caballo Perdedor)

			Topdog/Underdog
--	--	--	-----------------

Em nossa tradução, após levarmos em conta todas as possibilidades apresentadas, a não-tradução do título nos pareceu adequada, pois, poderíamos não apenas nos apropriar do título “original”, mundialmente conhecido e identificado com uma produção de qualidade, quanto incorporar os dois termos ao vocabulário de nosso leitor.

Nossa opção por não traduzir o título, apesar das múltiplas possibilidades se deve ao fato de acreditarmos que um estranhamento inicial poderia inclusive favorecer o interesse pela obra da autora e pela nosso trabalho de tradução.

A escolha pode ser justificada não apenas pela necessidade de preservar ou permitir a incorporação dos vocábulos estrangeiros na língua portuguesa, mas também por consideramos um sentido mais amplo para topdog/underdog do que poderíamos atribuir por meio de uma tradução literal ou não dos termos.

4.2.4. Sobre os usos do termo *azarão* (no Brasil e em nosso trabalho)

O termo *azarão*, talvez seja a tradução mais usual de *underdog* em língua portuguesa. “*Azarão*” aparece em várias das obras pesquisadas e utilizadas na mediação de nosso trabalho, como Zusak (1999), por exemplo. No dicionário Aurélio encontramos a seguinte definição para o verbete “*azarão*”.

Azarão. [De *azar*¹.] **S. m.** *Bras.RJ 1.* Cavalo que tendo poucas possibilidades de ganhar não é objeto de muitas apostas; *azar*. **2.** Zebra (...) (FERREIRA, 1999, p. 244)

A ambiguidade entre a primeira e a segunda acepção, “zebra” descritas no dicionário é uma das características que chamaram nossa atenção durante nossa tradução e nos fizeram utilizar o termo também em outros pontos do texto, além da descrição do personagem Booth.

A “zebra” em questão é, segundo o próprio Aurélio, o fenômeno que ocorre quando o cavalo que tinha tudo para perder, vence

a corrida. Nesse caso, a palavra “azarão” assume o significado oposto. É justamente o momento em que o *underdog* se torna o *topdog*.

Em nossa tradução do texto de Parks, utilizamos o termo azarão para nos referir tanto ao sentido do termo “looser” no texto-fonte quanto ao termo “favorite horse” na canção de Lincoln, como veremos no capítulo 4.4. Isso se justifica pelo uso comum no Brasil da palavra azarão também no sentido de “favorito”. O que justificaria inclusive uma tradução do título da peça pelo binômio Azarão/Azarão.

4.3. O VOCABULÁRIO DO MONTE DE 3 CARTAS

Uma das características mais marcantes do texto Suzan-Lori Parks é a utilização de uma linguagem poética particular criada para ambientar os personagens Lincoln e Booth no contexto de disputa constante do jogo de azar conhecido como Monte de três cartas. O jogo é basicamente constituído de um tabuleiro ou mesa improvisada sobre a qual três cartas são dispostas, duas delas são vermelhas, mas apenas uma é preta, o público, então, deve apostar e adivinhar onde está a carta preta

O jogo pode sofrer variações, na peça, por exemplo, Booth utiliza um par de cartas pretas e pede aos apostadores” imaginários” que encontrem o dois de copas, Lincoln, no entanto, prefere dispor de duas cartas vermelhas e pedir à Booth que diga onde está o dois de espadas

Figura 35 – Gravura representando o Monte de 3 Cartas.



Fonte: Daily Telegraph.

A atividade dos jogos de azar ou *gambling* possui um vocabulário próprio que Parks procurou reproduzir em sua peça. Termos como “mark”, “dealer”, “sideman”, entre outros, fazem parte do

universo dos personagens e certamente necessitaram de um cuidado especial durante o processo de tradução que realizamos nesse trabalho.

No caso específico da linguagem dos jogos de azar, decidimos iniciar nosso processo de tradução de *Topdog/Underdog* com algumas leituras sobre o tema que pudessem esclarecer a dinâmica da modalidade conhecida como Monte de três cartas, principalmente por se tratar de um tipo de jogo com o qual, até então, não estávamos familiarizados.

Percebemos uma relação direta entre o jogo Monte de três e alguns jogos de rua praticados no Brasil, como o jogo das três tampinhas ou dos três copos.

O golpe acontece na rua, normalmente em regiões de grande movimento, e tem a aparência e o atrativo de um simples jogo de “azar” onde é supostamente fácil ganhar. No jogo tem uma mesinha (às vezes uma caixa de papelão) com em cima três tampinhas e uma bolinha. As tampinhas são movimentadas continuamente por um dos golpistas e debaixo de uma delas está, ou deveria estar, a bolinha. O jogo consiste em adivinhar debaixo de qual tampinha está a bolinha apostando um determinado valor que, segundo as supostas regras, será perdido ou dobrado dependendo se errar ou acertar. (Monitor das Fraudes, 2015, p.1)

Segundo Parodi (2008), o jogo é na verdade um golpe previamente planejado para que os transeuntes se sintam em condições de apostar, acreditando que existe a possibilidade de descobrir onde a bolinha está escondida.

O golpista que conduz o jogo normalmente é muito hábil e rápido no manuseio das tampinhas e da bolinha e facilmente esconderá bem a mesma, ficará com ela nas mãos sem ser visto ou movimentará no último momento as tampinhas de forma que o apostador perca. O objetivo, porém, é incentivar o jogador a apostar o máximo possível para conseguir tirar dele todo o dinheiro. Por isso, se necessário, podem fazer ele ganhar algumas vezes para incentiva-lo a continuar nas apostas. No fim, mesmo nos poucos casos em que o apostador realmente

consiga acertar, os cúmplices da quadrilha darão um jeito de pegar o dinheiro dele criando uma confusão qualquer (por exemplo gritando “polícia” ou simulando uma briga... etc.) no meio da qual o dinheiro da aposta desaparecerá. Qualquer tentativa de reação ou contestação será abafada afastando a força o “perdedor” da roda e eventualmente usando ameaças de vários tipos e graus. (PARODI, 2008, p. 42)

Toda a arquitetura do golpe parece seguir uma estrutura bastante rígida. O que confirma a necessidade de tantos ensaios e elucubrações performáticas dos personagens em busca da melhor maneira de “dar as cartas” no Monte de três, na peça de Parks. Whilhem (2011) apresenta o Monte de três como uma variação da modalidade conhecida como “jogo da concha”, uma variação do jogo das três tampinhas.

Para Whilhem (2011), o jogo da concha seria a forma mais antiga e mais simples da trapaça que depois foi adaptada para usar o baralho. “Conhecido a séculos na Europa, se não veio para América com os peregrinos, deve ter chegado logo depois.”⁶⁰. (WHILHEM, 2011)

A forma mais comum desse jogo nos Estados Unidos é o monte de três cartas, no qual três cartas de baralho são usadas no lugar das conchas e da ervilha. O jogador vai mostrar três cartas – dois azes pretos e uma rainha de copas, ou a dupla de dois vermelhos e o az de espadas, etc. - e ele vai passá-las de um lado a outro da mesa. Quando o jogador não estiver tentando esconder a localização, um observador cuidadoso poderá encontrar a carta que vale dinheiro, mas quando uma aposta de verdade é feita, um simples movimento do pulso vai trocar as cartas, sem que o apostador perceba. A carta

⁶⁰. Known for centuries in Europe, if it did not come to America with the pilgrims, it certainly arrived soon after.

escolhida é virada e espantado o apostador está agora um pouco mais pobre⁶¹. (WHILHEM, 2011)

Sobre a performatividade do golpe do monte de 3 cartas, fica evidente tanto pela insistência nas falas dos personagens Lincoln e Booth como podemos perceber pelos diálogos, desde a Cena 1 da peça, que se trata de uma grande encenação e que os apostadores jamais devem ganhar de verdade. Lincoln chega a aconselhar o irmão a treinar a fala e o movimento separadamente e alerta que a atividade “não tem nada a ver com sorte”.

O fato mais importante relacionado ao jogo da concha é que não se trata de um jogo propriamente dito. Ele tem um quê de teatro, um espetáculo de mágica apresentado às custas de alguém. Se você vê alguém escolhendo a concha certa, ou se o jogador escolhe a errada, mas você, como um observador consegue sempre escolher a certa, você não está olhando um jogador real. O homem da concha e seu cúmplice estão envolvidos em uma performance para fazer você se sentir seguro o suficiente para apostar. Quando é o seu dinheiro na mesa, você não tem como ganhar. O homem da concha esconde a ervilha na palma da mão logo no início e pode fazê-la aparecer ou não embaixo da concha que ele quiser. O homem da concha e o cúmplice, e talvez um ou dois outros – cujo trabalho é vigiar se a polícia não aparece e se certificar de que você está interessado – vão dividir os ganhos⁶². (WHILHEM, 2011)

⁶¹ The most common form of this game in the United States is three card monte, in which three playing cards are used instead of shells and a pea. The dealer will show three cards—two black aces and the queen of hearts, or two red deuces and the ace of spades, etc.—and he will toss them back and forth across the table. When the dealer is not trying to conceal its location, a careful observer can follow the money card, but when a real bet is placed, a simple flick of the wrist will swap the cards, unnoticed by the player. The selected card is turned over and amazed player is now a little bit poorer.

⁶² The most important fact pertaining to the shell game is that it is not a game. It is a tiny bit of theatre, a magic show presented at your expense. If you see

4.3.1. Figuras no texto

Sobre as figuras que normalmente participam do golpe, Parodi (2008) apresenta e descreve algumas principais como o operador (aquele que conduz o jogo, dá as cartas, recolhe as apostas e supostamente as paga), os apostadores (verdadeiros ou falsos), os capangas do operador (que incitam o público a apostar) e seus olheiros (que vigiam a chegada da polícia ou causam tumulto para desviar a atenção das vítimas).

No texto de Parks, todas essas figuras são descritas por Lincoln e Booth como fazendo parte da quadrilha. Para traduzir as funções, buscamos utilizar equivalentes da linguagem dos jogos de azar na cultura-alvo.

LINCOLN

Thuh customer is actually called the “Mark.” You know why?

LINCOLN

Você sabe por que o cliente é chamado de “pato”?

BOOTH

Cause hes thuh one you got yr eye on. You mark him with yr eye.

BOOTH

Porque é alvo, tá sempre na mira, é quem vai acabar “pagando o pato”.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Five*”, p. 35-36)

No trecho em questão o termo “mark” que se refere à vítima do golpe, poderia ter sido traduzido por “marca” ou “alvo”, alguém marcado para perder no jogo. Consideramos, porém, a tradução do termo por “pato” como uma tradução satisfatória já que o termo e seus complementares puderam ser utilizados em outros trechos da peça.

someone picking the correct shell, or if the player chooses wrong but you, as an observer, can always pick the correct shell, you are not watching a real player. The shell man and the shill are putting on a performance to make you feel confident enough to bet. When it is your money on the line, you can’t possibly win. The shell man palms the pea early on and can make it appear, or not appear, under any shell he wants. The shell man and the shill, and maybe one or two others-whose job it is to watch for the police and to make sure you stay interested-will split the winnings.

LINCOLN

Theres thuh **Dealer**, thuh **Stickman**, thuh **Sides**, thuh **Lookout** and thuh **Mark**. I'll be thuh **Dealer**.

BOOTH

I'll be thuh **Lookout**. Lemmie be thuh **Lookout**, right? I'll keep an eye out for thuh cops. I got my piece in my pants.

(...)

LINCOLN

We dont need nobody standing on the corner watching for cops cause there aint none. Thatll be the **Lookout**.

BOOTH

I'll be thuh **Stickman**, then.

LINCOLN

Stickman knows the game inside out. You aint there yet. But you will be. You wanna learn good, be my **Sideman**. Playing along with the **Dealer**, moving the **Mark** to lay his money down. You wanna learn, right?

BOOTH

I'll be thuh **Side**.

LINCOLN

Tem o **empresário**, o **chamariz**, o **cozinheiro**, o **guardião** e o **pato**. Eu vou ser a **banca**, o **empresário**.

BOOTH

Eu vou ser o **guardião**. Me deixa ser o **guardião**, o **olheiro**, certo? Eu fico de olho nos "polícia". Meu "berro" tá sempre pronto aqui na minha calça.

(...)

LINCOLN

A gente não precisa de ninguém aí pelos cantos vendo se tem polícia já que não tem polícia nenhuma. O berro é que vai ser o **guardião**.

BOOTH

Então eu vou ser o **chamariz**.

LINCOLN

O **chamariz** conhece o jogo por dentro. Você não chegou lá ainda. Mas pode chegar. Você aprende muito mais sendo o **cozinheiro**. Seguindo a receita do **chefe**, preparando a mesa ajudando a rechear o **pato**. Vai aprendendo, certo?

BOOTH

Eu vou ser o **cozinheiro**.

(PARKS, 2002 [b], "Scene Five", p. 39-42)

Optamos por traduzir os termos seguindo um paradigma que se relacionou com um certo contexto que fosse coerente com o termo "pato" e ao mesmo tempo servisse para acrescentar certo humor ao

trecho em questão. Um contexto de “caça ao pato” ou “preparo do pato”, gerando termos correlatos como “chamariz”, “cozinheiro” e “guardião”. Para o termo “Dealer” optamos por ora por “empresário”, ora por “banca”, ambos relacionados com o sentido de administrador. No quadro abaixo apresentamos as possibilidades de tradução encontradas e a tradução escolhida para cada termo.

Tabela 5 – Possibilidades e escolhas de tradução de figuras do jogo Monte de 3 cartas

Termo	Possibilidades de tradução	Traduções escolhidas
Mark	Marca, marco, alvo, vítima, pato, cliente	Pato, cliente
Dealer	Empresário, patrão, administrador, gerente, operador, jogador, chefe, banca, banco, escritório	Empresário, banca, chefe, patrão
Stickman	Crupiê, Chamariz, caçador, apostador, Isca.	Chamariz
Loockout	Olheiro, Vigia, guardião, espião,	Guardião
Sideman	Ajudante, cozinheiro, comparsa, capanga, parceiro	Cozinheiro

4.3.2. Outros jogos

Além dos jogos de azar, o texto de Parks se refere também a outras modalidades de jogos de cartas como por exemplo, o jogo “solitaire” conhecido no Brasil por “paciência”. Em nossa tradução nos apropriamos de outros sentidos do vocábulo e acrescentamos um trocadilho irônico reforçando a falta de paciência do personagem Booth.

LINCOLN
Yr getting good at **solitaire**?

LINCOLN
E a **paciência**? Já pegou o jeito?

BOOTH
Yeah. How about we play a hand
after eating?

BOOTH
Você sabe, **paciência** é comigo
mesmo. Que tal uma partida
depois do jantar?

LINCOLN
Solitaire?

LINCOLN
De **paciência**?

BOOTH
Poker or **rummy** or something.

BOOTH
Poker ou **Canastra** ou sei lá.

LINCOLN
You know I dont touch thuh
cards, man.

LINCOLN
Você sabe que eu não toco nas
cartas, velho.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p.
28-29)

4.3.3. Todo mundo odeia o Monte

Em nossa tradução de termos relacionados aos jogos de azar utilizamos também como texto mediador o episódio “Todo mundo odeia rodoviária” da série “Todo mundo odeia o Chris” (terceira temporada, episódio 11).

Figura 36 – Jogo Monte de 3 Cartas em um episódio da série “Todo mundo odeia o Chris”.



Fonte: Paramount.

Nesse episódio, o personagem Chris Rock é enganado por um jogador de Monte de 3 Cartas na rodoviária enquanto espera pelo ônibus. A linguagem apresentada na série tanto na versão em inglês quanto na dublagem brasileira nos ajudou a compreender a dinâmica desse jogo de trapaça e a possibilitou que construíssemos nossa própria linguagem.

BOOTH

My new names 3-Card. 3-Card, got it? You wanted to know it so now you know it. 3-Card monte by 3-Card. Call me 3-Card from here on out.

BOOTH

Meu nome agora é Monte. Monte-de-3-Cartas, sacou? Vê se não esquece agora você já sabe. O monte de 3 do Monte. Vê se me chama de agora em diante de Monte.

LINCOLN

“3-Card.” Shit.

LINCOLN

“Monte-de-merda.”

BOOTH

Im getting everybody to call me 3-Card. Grace likes 3-Card better than Booth. She says 3-Card got something to it. Anybody not calling me 3-Card gets a bullet.

BOOTH

Todo mundo vai me chamar de Monte. A Grace gosta mais de Monte do que de Booth. Ela disse que Monte tem um algo mais. Qualquer um que não me chamar de Monte vai levar um pipoco.

LINCOLN

Yr to mutch, man.

LINCOLN

Um montão-de-merda, cara.

BOOTH

Im making a point.

BOOTH

Se liga, velho, Monte.

LINCOLN

Point made, 3-Card. Point made.

LINCOLN

Monte, monte, merda! Tô ligado.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 36-37)

Booth insiste em ser tratado pelo apelido de “Monte” por todos que se referirem a ele de agora em diante. No trecho em destaque, procuramos ironizar essa situação acrescentando trocadilhos como

“Monte-de-merda” e “Montão-de-merda”, uma alusão ao papel ridículo do irmão mais jovem que quer superar o mais velho e acha que para isso a simples mudança de nome é suficiente.

O trecho também nos remete ao filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meireles (2002) no qual o personagem Dadinho também muda de nome para se tornar um traficante na favela. A fala “Dadinho o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra!” do personagem marcou época no cinema brasileiro e lembra muito a insistência de Booth em mudar de identidade e se tornar um trapaceiro nos jogos clandestinos.

Em outro trecho de nossa tradução, fica clara a intenção de Lincoln de ridicularizar o irmão por conta da mudança de nome.

LINCOLN

You gonna call yrself something african? That be cool. Only pick something thats easy to spell and pronounce, man, cause you know, some of them african names, I mean, ok, Im down with the power to the people thing, but, no ones gonna hire you if they cant say yr name. And some of them fellas who got they african names, no one can say they names and they cant say they names neither. I mean, you dont want yr new handle to obstruct yr employment possibilities.

LINCOLN

Vai mudar pra alguma coisa no bom estilo do gueto? Pode até ser legal. Mas vê se escolhe alguma coisa fácil de pronunciar, velho, você sabe, alguns desses nomes africanos, sabe como é, tudo bem com essa história de minoria e poder para o povo, mas, ninguém contrata você se não conseguir dizer o seu nome. E se neguinho não consegue dizer nem o próprio nome, imagina os outros. Quer dizer, você não vai querer que a sua nova identidade obstrua suas possibilidades de encontrar trabalho.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 19)

Aqui, como em outros trechos da peça de Parks, o discurso parece transcender para o campo político, Lincoln ao criticar o irmão pela mudança de nome, revela o quanto essa mudança pode prejudicar Booth, caso esse venha a procurar trabalho fora do contexto da criminalidade, por exemplo.

4.4. RELAÇÕES POÉTICAS

Diversos elementos do texto de Suzan-Lori Parks podem servir de ponto de partida para um exercício de tradução mediada por outras obras e traduções provenientes tanto da cultura-fonte como da cultura-alvo. Durante a nossa tradução de *Topdog/Underdog* esforçamo-nos para buscar textos que pudessem contribuir com ideias e possibilidades de tradução que de alguma forma conservassem o caráter poético do texto de Parks, evitando sempre que possível sacrificar imagens, figuras de estilo ou metáforas.

4.4.1. Pregões e bordões

Logo no início de nosso trabalho nos deparamos com o desafio de traduzir os pregões dos personagens, falas ensaiadas em que Lincoln e Booth revelam muito de suas personalidades.

A fala de Booth do início da peça, embora tenha sido escrita para ser dita pelo ator de forma fragmentada, contém um ritmo bastante marcado, típico de uma canção de *RAP* e precisou ser traduzida de forma a evidenciar certas relações do personagem com um mundo onde a cor preta está relacionada ao azar.

BOOTH

Watch me close watch me close
now: who-see-thuh-red-card-
who-see-thuh-red-card? I-see-
thuh-red-card. Thuh-red-card-is-
thuh-winner. Pick-thuh-red-card-
you-pick-uh-winner. Pick-uh-
black-card-you-pick-uh-loser.
Theres-thuh-loser, yeah, theres-
thuh-black-card, theres-thuh-
other-loser-and-theres-thuh-red-
card, thuh-winner.

BOOTH

Chega mais pode olhar pode olhar
chega mais: vermelha-é-a-carta-de-
olho-nessa-carta. Vermelha-é-a-
sorte-e-a-sorte-é-vermelha.
Virando-a-vermelha-a-sorte-tá-na-
mão. Virando-a-carta-preta-você-
vira-um-azarão. Olha-aí-o-azarão,
olha-a-preta, meu irmão, e-aqui-
mais-uma-preta-que-azar-na-tua-
mão. Vermelha-é-a-sorte-irmão.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 1)

Lincoln, por sua vez, elege a cor preta como a cor da sorte em seu jogo e em sua fala ensaiada. Para são as cartas vermelhas que representam a derrota, talvez por serem associadas à morte ou ao sangue. Em nossa tradução procuramos manter uma relação com as “as mãos vermelhas” no sentido de morte para enfatizar essa conotação.

LINCOLN

((Ima show you thuh cards: 2 red cards but only one spade. Dark winner in thuh center and thuh red losers on thuh sides. Pick uh red card you got a loser pick thuh other red card you got a loser pick thuh black card you got a winner. One good pickll get you in, 2 good picks and you gone win. Watch me come on watch me now.))

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Four*”, p. 7-8)

LINCOLN

((Se liga nas cartas parceiro: duas são vermelhas, mas só um dois é de espadas. O duque preto no meio e um dois vermelho de cada lado. Virando uma vermelha, você vira um azarão, carta vermelha não vira, mão vermelha é morte irmão mas se vira a carta preta, tá com a sorte na mão. Um dois preto na mão e você está dentro, dois dois pretos e recebe o pagamento. Pode olhar chega mais chega mais pode olhar.))

Quando o tema da cantilena dos irmãos é autorreferenciado, Booth e Lincoln procuram rimar sua fala para dar destaque a seu apelidos “Monte” e “Link”, respectivamente.

BOOTH

(...)

Watch me close watch me close now: **3-Card-throws-thuh-cards-lightning-fast. 3-Card-thats-me-and-Ima-last.** Watch-me-throw-cause-here-I-go. One-good-pickll-get-you-in, 2-good-picks-and-you-gone-win. See-thuh-red-card-see-thuh-red-card-who-see-thuh-red-card?

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 2)

BOOTH

(...)

Chega mais pode olhar pode olhar chega mais: **O-Monte-mexe-as-cartas-o-monte-dá-as-cartas-o-monte-de-cartas-rápido. O-velho-Monte-de-3-cartas.** Se-liga-aí-na-minha-irmão. Vermelha-na-mão-e-você-tá-dentro, vermelha-de-novo-e-recebe-o-pagamento. Vermelha-é-a-carta-vermelha-é-a-sorte-irmão.

Em nosso trabalho de tradução procuramos construir uma sequencia ritmada e com rimas que correspondesse às estruturas do texto-fonte.

LINCOLN

(...)

((Watch me now as I throw thuh cards watch me real close. Ok, man, you know which card is the deuce of spades? **Was you watching Links lighting fast express? Was you watching Link cause he the best?** So you sure, huh? Point it out first, then place yr bet and Linkll show you yr winner.))

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Four*”, p. 8)

LINCOLN

(...)

((Pode olhar chega mais enquanto **o Link dá as cartas. O Link dá as cartas qual delas é de espadas? O Link liga as cartas o Link dá as cartas rápido tá ligado? Se liga no Link, irmão.** Não toque nas cartas, não parceiro, tem só que apontar com o dedo primeiro. Faça sua aposta, irmão que o Link te mostra a mão.))

Para definir o estilo de cada irmão e suas preferencias ritmicas, optamos por construir trechos na tradução ressaltando as relações dos irmãos com as cores preta e vermelha no texto.

BOOTH

(...)

Don't touch my cards, man, just point to thuh one you want. **You-pick-that-card-you-pick-a-loser, yeah, that-cards-a-loser. You-pick-that-card-thats-thuh-other-loser.** You-pick-that-card-you-pick-a-winner. Follow that card. You gotta chase that card. You-pick-thuh-dark-deuce-thats-a-loser-other-dark-deuces-thuh-other-loser, red-deuce, thuh-deuce-of-heartslI-win-it-all. Follow thuh red card.

BOOTH

(...)

Não toque nas cartas, não parceiro, tem só que apontar com o dedo primeiro. **Virando-essa, essa-não! Essa-carta-dá-azar, essa-é-a-carta-do-azar-irmão.** Mas-se-vira-essa, não, essa-é-a-sorte-na-tua-mão. Se liga nessa carta, então. Um dois-de-paus-é-azar-dois-dois-de-paus-é-um-azarão, o-dois-vermelho, o-dois-de-copas-isso-sim-é-que-é-sorte. **Preto é**

morte, irmão.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 2)

Se para booth o preto é signo de morte e de perda, para Lincoln o preto traz sorte e pode ser sinal de inspiração ou clarevidência. Incluímos portanto, na tradução uma conotação mística na imagem do “duque preto” que guia a mão do jogador. Essa tradução retoma a acepção da palavra inglesa “deuce” e seu vários sentidos (dois, empate, duque e diabo) e a relação sugerida pela auternância entre “black” e “dark” no texto-fonte.

((Who see thuh black card who see thuh black card? You pick thuh red card you pick thuh loser you pick thuh red card you pick thuh loser you pick thuh black card thuh deuce of spades you pick a winner who sees thuh **deuce of spades** thuh one who sees it never fades watch me now as I throw thuh cards. Red losers black winner follow thuh **deuce of spades** chase **thuh black deuce. Dark deuce will get you thuh win.**)))

((Preta é a carta se liga nessa carta. Virando uma vermelha você vira um azarão, carta vermelha não vira, mão vermelha é morte irmão virando o **dois de espadas** você vira um campeão. A carta é o **dois de espadas** se liga no preto, irmão que o preto não te deixa na mão chega mais enquanto o Link dá as cartas, meu velho, vermelho é vermelho e não é preto não. **E que te guie o duque preto, irmão.**)))

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Four*”, p. 6-7)

4.4.2. Med-sin

Na cena em que o personagem Lincoln chega em casa depois de um dia de trabalho trazendo o salário da semana e é interpelado pelo irmão Booth.

LINCOLN.
Taaaaaadaaaaaaaa!

LINCOLN.
Taaaaaadaaaaaaaa!

BOOTH.
Lordamighty, Pa, I smells money!

BOOTH.
Deus do céu, pai, sinto cheiro de

LINCOLN.

Sho nuff, Ma. Poppa done brung
home thuh bacon.

BOOTH.

Bringitherebringitherebringithre.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Two*”, p. 2-3)

dinheiro!

LINCOLN.

Certeza, Mãe. Papai trouxe o
bacon pra casa.

BOOTH.

Trazjáissopracátrazjáissopracá.

A cena, que parece reconstruir de forma cômica o passado dos irmãos, talvez uma lembrança do tempo em que viviam com os pais, apresenta uma linguagem bastante simbólica com expressões que exigiram uma atenção especial durante a tradução. Além das “gírias” “Lordamighty” e “Sho nuff” que correspondem a expressões da linguagem falada para as quais tentamos encontrar equivalentes como “Deus do céu” e “Certeza”; ou encadeamentos como “Bringitherebringitherebringithre” que se tornaria em nossa tradução “Trazjáissopracátrazjáissopracá” outras construções exigiram um cuidado redobrado.

É o caso da construção “med-sin” presente na frase “Get me muh med-sin!”. Ao invés de “medecine”, Parks prefere quebrar a palavra em duas, talvez para contemplar outros sentidos em seu texto poético. Sentidos que remontam a noção de “sin” (pecado) e que, em nossa interpretação, serviriam para desencadear um exercício de mediação com outros autores .

Para esse exercício partimos da interpretação de “med-sin” como uma maneira particular dos irmão de se referirem à bebida alcoólica com certa intimidade e ao mesmo tempo com algo de pecado (“sin”). Essa leitura nos levou a querer mediar nossa tradução com outros dois textos poéticos que aludem a bebidas alcoólicas de forma semelhante ao texto de Parks.

BOOTH.

Put it in my hands, Pa!

LINCOLN.

BOOTH.

Bota aqui na minha mão, Pai!

LINCOLN.

I want ya tuh smells it first, Ma!	Tem que cheirar primeiro, Mãe!
BOOTH. Put it neath my nose then, Pa!	BOOTH. Então bota isso logo no meu nariz, Pai!
LINCOLN. Take yrself a good long whiff of them greenbacks.	LINCOLN. Dê você mesma uma boa fungada nessas verdinhas.
BOOTH. Oh lordamighty Ima faint, Pa! Get me muh med-sin!	BOOTH Oh, Deus do céu, eu acho que vou desmaiar, Pai! Vê ligeiro minha medicina!
<i>(Lincoln quickly pour two large glasses of whiskey.)</i>	<i>(Lincoln rapidamente enche os dois copos de uísque.)</i>
LINCOLN. Dont die on me, Ma!	LINCOLN. Não vai morrer na minha mão, Mãe!
BOOTH. Im fading fast, Pa!	BOOTH. Tá tudo ficando embaçado, Pai!
LINCOLN. Thinka thuh children, Ma! Thinka thuh farm!	LINCOLN. Pense nas crianças, Mãe! Pense na fazenda!
BOOTH. 1-2-3.	BOOTH. É um, é dois, é três.
<i>(Both men gulp down their drinks simultaneously.)</i>	<i>(Os dois engolem de uma só vez a bebida ao mesmo tempo.)</i>
LINCOLN and BOOTH AAAAAAAAAAAAAAAAAAAA AAAH!	LINCOLN e BOOTH. AAAAAAAAAAAAAAAAAAAA AAAH!
<i>(Lots of laughing and slapping on the backs.)</i>	<i>(Muitas risadas e tapinhas nas costas.)</i>
(PARKS, 2002 [b], “Scene Two”, p. 3-6)	

O primeiro texto que utilizamos para dialogar com nossa tradução de *Topdog/Underdog* foi o poema de João Cabral de Melo Neto⁶³ intitulado *Crime na Calle Relator*, que transcrevemos abaixo.

Crime na Calle Relator

“Achas que matei minha avó?
o doutor à noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor pra ela, tranquilize-se

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: Dáme pronto, hijita,
una poquita de **aguardiente**.

Eu tinha só dezesseis anos;
só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de **cachaça**
e arrancarse por bulerías
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;

⁶³ A escolha pelo diálogo com a obra de autores como João Cabral de Melo Neto e Willian Shakespeare se justifica por ter sido esse o tema da dissertação de Mestrado *Alusão e Intertexto: a dinâmica da apropriação em Morte e Vida Severina* (PINTO JUNIOR, 2014). Nesse trabalho traçamos analogias entre os poemas de João Cabral, em especial *Morte e Vida Severina* e *Hamlet*, de Shakespeare, além de intertextualidades com outros autores da literatura em língua inglesa como Joseph Conrad e T.S.Eliot.

comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (cazalla e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma **poção de farmácia**,
medida, como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como **remédio de farmácia**:
hijita, bebi lo bastante,
disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de gracias
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta
e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.
(MELO NETO, 1999, p. 589-590)

No poema o recurso poético empregado pelo autor é similar ao emprego do termo “med-sin” por Parks. João Cabral de Melo Neto se refere à bebida alcóolica, no caso a cachaça de cazalla e anis destacando o sentimento de culpa e amo mesmo tempo de alívio da menina que oferece a bebida proibida como um remédio para a avó moribunda.

O diálogo que estabelecemos com o texto cabralino serviu para estabelecermos uma relação entre “med-sin” no texto-fonte e “remédio” ou “farmácia” no texto-alvo.

BOOTH.

You give her yr number you telling her
that its cool to call if she should so
please, that is, that you aint got no
wife or wife approximation on the
premises.

(Rest)

50 for the phone leaving 134. We put
aside 40 for “**med-sin.**”

BOOTH.

Você deu a ela seu número você está
dizendo a ela que é legal ela te ligar
se ela estiver afim, ou seja, que você
não tem uma esposa ou algo que se
pareça com uma esposa.

(Pausa)

50 para o telefone sobra 134. Tira
ainda 40 para a “**farmácia.**”

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Two*”, p. 22)

Outro texto com o qual estabelecemos uma relação de mediação foi a célebre “cena dos coveiros” do *Hamlet*, de Shakespeare. Nesse texto, também temos a utilização de um termo referente à bebida alcoólica como algo benéfico, da mesma forma que o texto cabralino. O licor ou a cachaça se apresenta no texto shakespeariano como uma benção ou como se fosse servido em uma pia batismal, bom não apenas para o corpo, mas também para a alma do infeliz que o bebe.

Quadro 7 – Trecho da “Cena dos Coveiros” de *Hamlet* (nossa tradução)

GRAVEDIGGER What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright or the carpenter?	COVEIRO Quem é que constrói melhor que o pedreiro, o armador ou o carpinteiro?
2 MAN The gallows-maker, for that frame outlives a thousand tenants.	2º HOMEM O construtor de forcas, porque sua obra resiste a mil inquilinos.
GRAVEDIGGER I like thy wit well, in good faith. The gallows does well. But how does it well? It does well to those that do ill. Now, thou dost ill to say the gallows is built stronger than the church. Argal, the gallows may do well to thee. To't again, come.	COVEIRO Quanta astúcia! A intenção é boa... A forca é uma boa resposta. A forca cai muito bem. Mas cuidado! De boas intenções a forca está cheia. Não debes compará-la com a Igreja. Ou a forca lhe cairá bem. De volta à questão, vamos.
2 MAN Who builds stronger than a mason, a shipwright or a carpenter?	2º HOMEM Quem é que constrói melhor que o pedreiro, o armador ou o carpinteiro?
GRAVEDIGGER Ay, tell me that and unyoke.	COVEIRO Sim, diga logo, sem empacar.
2 MAN Marry, now I can tell.	2º HOMEM Claro, agora vou dizer.
GRAVEDIGGER To't!	COVEIRO Vamos!

2 MAN Mass, I cannot tell.	2º HOMEM Espera, ai vem gente.
<i>Enter HAMLET and HORATIO afar off.</i>	<i>Entram HAMLET e HORACIO distantes.</i>
GRAVEDIGGER Cudgel thy brains no more about it, for you dull ass will not mend his pace with beating. And when you are asked this question next, say a grave-maker. The houses that he makes lasts till doomsday. Go get thee to Johan, fetch me a stoup of liquor . (SHAKESPEARE, 2006, p.329)	COVEIRO Não castigue mais seus miolos, um burro empacado só se trata na pancada. E se te fizerem essa pergunta novamente, diga que é o coveiro. As casas que ele faz duram até o dia do juízo. Agora, vá ao Johan e me traga uma bênção de aguardente .

Ainda como resultado desse exercício de mediação, resolvemos empregar o simbolismo da cachaça com o sentido de extrema unição ou redenção após a morte em outro trecho de nossa tradução do texto de Parks.

Em um determinado momento da peça, Lincoln toca ao violão um blues composto por ele para representar o abandono dos irmãos pelos pais e a desgraça de uma vida sem sorte. O texto da canção em inglês alude à falta de perspectiva e ao fatalismo apresentando os versos abaixo.

My dear mother left me, my fathers gone away	Mamãe foi-se embora, papai se foi também
My dear mother left me and my fathers gone away	Mamãe foi-se embora, papai se foi também
Aint got no money, I aint got no place to stay.	Perdido sem grana, sem lugar pra ficar fiquei.
My best girl, she threw me out into the street	Nem minha mulher, não quer mais saber de mim
My favorite horse, they ground him into meat	Meu pangaré azarão virou pão com gergelim
Im feeling cold from my head down to my feet.	Sem cobertor não dá pé! Dessa vez será meu fim.
My luck was bad but now it turned to worse	Minha sina e só tédio, desilusão e desgraça

My luck was bad but now it turned to worse

Dont call me up no doctor, just call me up a hearse.

Minha sina e só tédio, desilusão e desgraça

Não tenho remédio, doutor, minha medicina é a cachaça.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 48)

No texto de Parks, a resignação é expressa sobretudo no verso final quando chamar o carro funerário (hearse) parece ser a única opção. Em nossa tradução, considerando a mediação shakespeariana e cabralina, optamos por um desfecho que retomasse o sentido de “med-sin” em outros trechos do texto de Parks.

A solução encontrada provavelmente alterou o tom mórbido do “blues” e pode ter acrescentado comicidade à canção de Lincoln, porém, pode ser considerada aceitável, uma vez que a bebida alcoólica (whisky, aguardente, cachaça) tem uma conotação ambígua tanto no texto de Parks quanto nas obras escolhidas para mediar a tradução. Além disso, expressões como “não tenho remédio” e “minha medicina é cachaça” não comprometem a ideia de fatalidade sintetizada por “hearse”, mas apenas atenuam o efeito trágico.

4.4.3. Rimas, repetições, assonâncias e aliterações

O exercício de tradução do “Lincoln’s Blues” demandou ainda um trabalho de composição que levasse em conta, além da transposição do sentido, o respeito ao ritmo e às rimas presentes no texto-fonte. A sequência melancólica do *blues* e a frequência baixa das notas na gravação a que tivemos acesso (WRIGHT, 2002) serviram de base para a transposição. De uma forma geral não foi possível manter o sentido literal do verso como possivelmente aconteceria em uma tradução em prosa.

Nas três estrofes da canção as rimas ou repetições finais e internas foram substituídas, na medida do possível, por correspondentes em português que, ao mesmo tempo respeitassem o compasso 4/4 do blues, e evitassem “quebras” nas sequências musical e de sentido.

Tabela 6 – Rimas e repetições na tradução da “Canção de Lincoln”

Rima ou repetição (texto-fonte)	Correspondente (texto-alvo)
left me – left me	embora – embora
away – away – stay	também – também – fiquei
aint got no – aint got no	sem – sem
street – meat – feet	mim – gergelim – fim
luck – luck – call me up	sina - sina – medicina
bad – bad	tédio – tédio – remédio
worse – worse – hearse	desgraça – desgraça – cachaça

Além disso, foram acrescentadas assonâncias e aliterações ao longo dos versos como uma forma de alusão às pré-existentes no texto fonte.

Tabela 7 – Assonâncias e aliterações na tradução da “Canção de Lincoln”

Assonância ou aliteração (texto-fonte)	Correspondente (texto-alvo)
my - mother	mamãe – embora – também
left me – fathers	foi-se – se foi
place – stay	lugar – ficar
place – stay	ficar – fiquei
horse – him	azarão – pão
feeling – feet	dá – será
head - down	deusa – vez – será
luck – but – turned	sina – só – desgraça
but – turned	desilusão – desgraça
doctor – hearse	remédio – minha – medicina

4.4.4. Outras imagens poéticas

Algumas expressões particularmente simbólicas do texto de Parks, com as quais nos deparamos durante o processo tradutório de *Topdog/Underdog*, merecem destaque em nossa análise. Seja pela complexidade da construção poética, seja pela solução encontrada para traduzir “o intraduzível”, a tradução de trechos poéticos pode ser considerada uma experiência desafiadora em qualquer trabalho de tradução literária.

Escolhas conscientes e embasadas pela teoria, mediadas por outros textos, por exemplo, nem sempre são as melhores, por vezes a

escolha parte de um envolvimento direto com o ato da tradução. Imagem e musicalidade passam a compor o paradigma tradutório tanto quanto soluções racionais.

4.4.4.1 Biscoitos da Sorte

Como exemplo dessas escolhas, citamos um trecho de nossa tradução de um trecho da peça em particular, no qual Lincoln e Booth acabam de abrir seus biscoitos da sorte, Lincoln então pergunta ao irmão qual a mensagem que ele acaba de tirar.

LINCOLN

Whats yr fortune?

LINCOLN

Que foi que você tirou?

BOOTH

“Waste not want not.” Whats yrs?

BOOTH

“Quem não desperdiça, não cobiça”. E a sua?

LINCOLN

“Your luck will change!”

LINCOLN

“Às vezes quem ganha é o azarão”!

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p. 32)

No trecho em questão, as soluções encontradas para traduzir as mensagens dos biscoitos da sorte foram resultado de duas abordagens diferentes do texto-fonte ou da cultura-alvo.

O primeiro caso – uma espécie de provérbio ou sabedoria popular: “Waste not want not”, com uma sonoridade própria que apresenta a repetição da palavra “not”, além da assonância (waste-want) e da aliteração (waste-not-want-not) – parecia sugerir, de certa forma, que encontrássemos uma solução à altura, ou seja, que mantivesse a estrutura proverbial e, ao mesmo tempo apresentasse assonâncias ou aliterações na medida do possível.

Na solução encontrada, optamos por traduzir os verbos na terceira pessoa do singular no presente do indicativo e acrescentar o sujeito “quem”, comum em provérbios na língua portuguesa como, por exemplo: “Quem não chora, não mama” ou “Deus ajuda a quem cedo madruga”. O resultado, da repetição e da assonância foi um provérbio rimado típico da fala brasileira: “Quem não desperdiça, não cobiça”.

Para a tradução da mensagem do segundo biscoito, buscamos relacionar, de certa forma, a fala do personagem Lincoln com o desfecho trágico da peça retomando o sentido ambíguo do termo azarão, já dicutido nesse trabalho (em 4.2.4.) Ao aludirmos ao fato de que “azarão” também pode ser o vencedor inesperado em um jogo ou na disputa entre irmãos, em nossa tradução sugerimos a ideia de que a qualquer momento a sorte pode mudar e quem agora está “por baixo” pode estar “por cima” mais tarde. Ao adicionar o termo “azarão” na frase, tornamos a fala do personagem Lincoln enigmática, uma espécie de antítese, pois, tanto o verbo ganhar quanto o predicativo “azarão” tornam a fala ambígua e contraditória. Em outras palavras, se “azarão” é aquele que perde sempre, como poderia ganhar? Ou ainda, se um “azarão” ganha, talvez ganhar não seja algo bom. E sabemos que no desfecho da peça, nem um dos irmãos pode ser considerado um ganhador no sentido próprio da palavra.

4.4.4.2 Honest Abe

Outro caso específico de nossa tradução como construção de sentido do ponto de vista poético que podemos destacar nessa análise é a solução encontrada para traduzir o apelido atribuído ao presidente Abraham Lincoln na cultura-fonte ao qual procuramos incorporar novas interpretações na cultura-alvo.

Sabe-se que na língua portuguesa a posição do adjetivo com relação ao substantivo altera o sentido da frase. Temos, por exemplo, construções como “homem grande” e “grande homem” assumindo sentidos diferentes decorrentes da ordem em que aparecem na estrutura.

Ao traduzirmos o apelido “Honest Abe”, optamos por alternar as posições em que o adjetivo aparece na frase, além de construir locuções como “Abe, o honesto”. O resultado acrescentou uma certa ironia a alguns trechos da peça.

LINCOLN

All he had was 20. So I took the 20 and told him meet me on the bus tomorrow and **Honest Abe** would bring him the change.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene One*”, p.

LINCOLN

Tudo que ele tinha era uma nota de 20. Então, eu aceitei os 20 e disse pra ele me encontrar de novo amanhã no ônibus que **Abe, o honesto**, vai devolver o troco.

12)

No trecho em questão, a afirmação de que “Abe, o honesto, vai devolver o troco” parece suscitar certa dúvida de que o troco será realmente devolvido, pois, a impressão que se tem é de que se trata de outro personagem e não de Lincoln. “O honesto” é que vai devolver o troco e não o Abe que estava no ônibus.

O mesmo parece acontecer no trecho seguinte em que as pessoas vão até o parque para “matar o honesto Abe”. A ideia que procuramos passar com a anteposição do adjetivo é que se trata de matar a honestidade de Abe, seus valores, e não apenas o homem.

LINCOLN

Not nothing like this. I like the job. This is sit down, you know, easy work. I just gotta sit there all day. Folks come in kill phony **Honest Abe** with the phony pistol. A can sit there and let my mind travel.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Two*”, p. 24)

LINCOLN

Nada igual a isso. Eu gosto desse emprego. Fico sentado, você sabe, trabalho fácil. Só preciso ficar lá sentado o dia todo. O povo vai até lá pra matar o **honesto Abe** com uma pistola de mentira. Eu posso ficar sentado lá e deixar minha mente viajar.

No próximo trecho escolhido para análise, dessa vez uma fala do personagem Booth, a posposição do adjetivo passa a ideia de que atirar no Abe é uma coisa corriqueira. O tiro dessa vez parece ser direcionado mais ao homem do que à sua honestidade.

BOOTH

But there they come day in day out for a chance to shoot **Honest Abe**.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Three*”, p. 34)

BOOTH

Mas eles aparecem por lá todo santo dia pra atirar **no Abe honesto**.

Como uma última possibilidade de tradução para o apelido, optamos também pela posposição já que a estrutura no texto-fonte

exigia uma certa insignificância para o termo honesto evidenciada pelo uso de “a damn” antes do apelido.

LINCOLN

They didnt fire me cause I wasnt no good. They fired me cause they was cutting back. Me getting dismissed didn't have no reflection on my performance. And I was a damn good **Honest Abe** considering.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Six*”, p. 24)

LINCOLN

Eles não me dispensaram porque eu não era bom. Eles me demitiram porque estavam cortando o pessoal. Terem me dispensado não foi reflexo da minha performance. E eu era o favorito, um maldito **Abe honesto** considerável.

Em português as ideias permaneceram encadeadas em adjetivos que acabam neutralizando o sentido positivo de “honesto”. Abe honesto agora é “um” Abe honesto, “um maldito” Abe honesto, “um maldito” Abe honesto “considerável”. A escolha em manter o adjetivo em seguida do substantivo e a indefinição do artigo, em certo sentido, não só ironiza, mas também despersonaliza a figura do *Honest Abe*.

4.4.4.3. Grace e Cookie

As personagens femininas da peça, retratadas nas falas de Lincoln e Booth receberam em nossa tradução um tratamento próprio. Optamos em nossa tradução por adjetivá-las na medida do possível com adjetivos relacionado ao paradigma “alimentar”, mais especificamente às comidas doces, reiterando o significado de *cookie* e o trocadilho de Booth ao se referir à namorada na cena 2: “*I got a rendezvous with Grace. Shit she so sweet she makes my teeth hurt.*”

BOOTH

You rush in here and dont even look around. Could be a fucking A-bomb in the middle of the floor you wouldnt notice. Yr wife, **Cookie** –

Você entra correndo e nem nota as mudanças. Podia ter a porcaria de uma bomba atômica no meio do quarto que você nem perceberia. **A Cookie, teu biscoitinho**, tua mulher –

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Two*”, p. 8)

O resultado foi que até mesmo o adjetivo “amazing” com o qual Lincoln se refere à namorada do irmão em vários trechos da peça, em nossa tradução se transformou em “doce”.

BOOTH

(*Rest*)

Well, uh, you know what shes like. Wild. Goodlooking. **So sweet my teeth hurt.**

(...)

LINCOLN

Amazing Grace.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Three*”, p. 8-9)

BOOTH

(*Pausa*)

Bom, ah, você sabe como ela fica. Selvagem. Graciosa. E **doce demais, às vezes dá dor de dente.**

(...)

LINCOLN

Doce Grace.

4.4.4.4. Conotações raciais

Para não descaracterizar a leitura política da peça de Suzan-Lori Parks, em nossa tradução, procuramos manter também uma relação entre as escolhas estéticas e o contexto racial presente no texto-fonte desde o início de nosso trabalho. Entendemos a obra da autora e a definição dos papéis de Lincoln e Booth ou dos estereótipos do favorito e do azarão como manifestação da crítica da autora às identidades masculinas no mundo competitivo e performático comumente apresentado em suas peças.

Nas relações de poder estabelecidas entre os irmãos, na crítica com relação ao subemprego e à performatividade da figura do herói ou martir branco que morre por uma causa negra, identificamos a presença de uma estrutura política adjacente que compõe toda a dramaturgia de Parks. A crítica à performatividade do homem negro em uma sociedade branca, a ausência de uma “História” que inclua o afrodescendente de

forma mais ativa e as dúvidas sobre uma identidade afirmativa presentes no texto-fonte, foram uma das preocupações contantes durante nosso processo de tradução.

Em alguns momentos da peça, porém, essa discussão que perpassa todo o texto parece aflorar de forma ainda mais contundente nas falas dos personagens. Nesses trechos específicos é que, em nossa tradução, procuramos manter e até mesmo ampliar, quando possível, esse caráter político da dramaturgia de Parks.

Mais uma vez, não se trata de encontrar equivalências para contextos ou expressões próprias da cultura-fonte, mas de encontrar soluções de tradução para termos cuja poética carrega também um sentido político.

Ao contar para o irmão sobre o dia de trabalho no parque de diversões, Lincoln acaba descrevendo um personagem sem nome e sem rosto que costuma ir ao parque para atirar nele, ou no Abe honesto. As falas dirigidas pelos irmãos para o personagem carregam um sentido poético relacionado basicamente com uma acepção do vocábulo “brother” na cultura-fonte, com o sentido de “negro” que na língua portuguesa não encontra equivalência. Resolvemos manter o termo “irmão” em nossa tradução, porém foi necessário acrescentar na fala dos personagens a locução “dos nossos” para que o termo se aproximasse da acepção politizada que tinha no texto de Parks.

BOOTH

Thats deep shit.

(Rest)

Hes **a brother**, right?

BOOTH

Essa merda é profunda.

(Pausa)

Esse cara é **dos nossos**, não é?

LINCOLN

I think so.

LINCOLN

Deve ser.

BOOTH

He know yr **a brother**?

BOOTH

Ele sabe que você também é?

LINCOLN

I dunno.

LINCOLN

Dos nossos?

BOOTH

Hes **a deep black brother**.

BOOTH

Um irmão, um profundo irmão negro, isso é o que ele é.

LINCOLN

Yeah. He makes the day interesting.

LINCOLN

Ele torna o meu dia interessante.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Two*”, p. 29-30)

Se por uma lado, evitamos utilizar apenas o vocábulo “irmão”, por este não possuir uma acepção equivalente à do texto-fonte na língua portuguesa, também não quisemos utilizar simplesmente o termo “negro” sem o efeito de suspense construído pela autora na sequência “brother”, “brother”, “a deep black brother”. A solução encontrada foi a de criar uma nova sequência (“dos nossos”, “dos nossos”, “um irmão”, “um profundo irmão negro”).

A conclusão de Booth e Lincoln de que o trabalho no parque de diversões é degradante demais para ser desempenhado por um ator branco e que, por isso, Lincoln teria conseguido o emprego reflete a perspectiva crítica dos personagens com relação ao universo retratado na peça. Ao se sujeitar a um trabalho honesto, porém degradante, Lincoln estaria se afastando de sua verdadeira vocação, como performer dos jogos de azar, um sujeito bem sucedido que faz o que sabe e o que gosta e não um “boneco” passivo que faz o que os outros mandam.

Em nossa tradução, procuramos ressaltar essa relação dos irmãos com o trabalho em dois momentos nas falas de Lincoln em que o personagem fala de si mesmo e de sua história.

LINCOLN

(...)

Hustling. Shit, I was good. I was great. Hell I was the **be all end all**. I was throwing cards as throwing cards was made for me. Made for me and me alone. I was the best anyone ever seen. Coast to coast. Everybody said so. And I never lost. Not once. Not one time. Not never. Thats how much them cards was mines. I was **the**

LINCOLN

(...)

A merda é que eu era bom no lance das cartas. Eu era **o patrão, o maioral**. Eu mexia as cartas e as cartas mexiam comigo. Eram feitas pra mim e eu pra elas. Feitas pra mim e pra mais ninguém. Tava pra nascer neguinho que me desafiasse. Em todo canto era o que todo mundo dizia. E eu nunca perdi a mão

be all end all. I was that good.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Four*”, p. 3)

nuca perdi uma mão. Nem sequer uma vez. Aquelas cartas eram minhas. Eu era **o patrão, o maioral. E ponto final.**

Nesse caso, optamos por traduzir a expressão “*be all end all*” por pela sequência “o patrão, o maioral”, e “ponto final” devido à sonoridade e não apenas buscando um sentido equivalente em português.

Em outro trecho, Lincoln reflete sobre seu atual emprego como ator no parque de diversões, aqui optamos por utilizar a imagem do boneco de cera com o qual querem substituir Lincoln e a ideia de que ele já esteve em outra situação e teve seus “próprios bonecos”

LINCOLN

– Just spent it.

(*Rest*)

It felt good, spending it. Felt really good. Like back in thuh day when I was really making money. Throwing thuh cards all day and strutting and rutting all night. Didnt have to take no shit from no fool, didnt have to worry about getting fired in favor of some damn **wax dummy**. I was thuh shit and **they was my fools**.

(*Rest*)

Back in thuh day.

(*Rest*)

(*Rest*)

Why you think they left us, man?

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Five*”, p. 24-25)

LINCOLN

– Gastei.

(*Pausa*)

Me senti bem melhor. Maior ostentação, gastar a grana toda de uma vez só. Que nem na época que eu ganhava dinheiro de verdade. Com o lance das cartas, saindo com uma gata nova toda noite. Não tendo que bancar cachorro morto, levar chumbo de um bando de caipiras, sem me preocupar se ia ser trocado pela droga do **boneco de cera**. Eu botava pra quebrar e tinha **meus próprios bonecos**.

(*Pausa*)

Que nem antigamente.

(*Pausa*)

(*Pausa*)

Por que você acha que eles resolveram dar no pé?

Essas escolhas reiteram a discussão identitária dos irmãos com relação às questões de raça e oportunidade e funcionam como retomadas de um outro momento do texto em que Lincoln compara a sua situação e a de outro ator que antes dele também atuava como noperel de Abe Honesto no parque, o qual destacamos a seguir.

LINCOLN

(...)

They said thuh fella before me – he took off the getup one day, hung it up real nice, and never came back. And as they offered me thuh job, saying of course I would have to wear a little makeup and accept less than what they would offer a – **another guy** –

LINCOLN

(...)

Disseram que o cara antes de mim – um dia, pendurou as roupas da melhor forma que conseguiu, e nunca mais voltou nem pra buscar. E quando eles me ofereceram o emprego, disseram claro que eu teria que usar um pouco de maquiagem e aceitar menos do que eles poderiam oferecer para um – **outro cara** –

BOOTH

Go on say it. “White”. Theyd pay you less than theyd pay a white guy.

BOOTH

Va em frente, diga. “Branco”. Eles pagariam menos pra você do que pagavam para um cara branco.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Two*”, p. 14)

Ao se comparar com o ator branco que o antecedia na atração do parque, Lincoln prefere o termo politicamente correto “another guy”, Booth, entretanto, deixa transparecer sua crítica evidenciando se tratar o “outro cara” de um sujeito “branco” e que por isso Lincoln teria que aceitar um salário inferior. Nesse caso a tradução não ofereceu grandes dificuldades, optamos por traduzir por equivalência.

A relação dos irmãos com os pais que os abandonaram na infância e com a herança que eles deixaram, que na peça de Parks, parece ter uma conotação ampla por se tratar de uma ancestralidade e não apenas de meros progenitores, exigiu também uma tradução que

conservasse o sentido amplo dos termos. Como exemplo, podemos citar o trecho em que os irmãos discutem sobre a herança deixada pelos pais.

BOOTH

(...)

She was talking with him one day, her sideman, her Thursday dude, her backdoor man, she needed some money for something, there'd been some kind of problem some kind of mistake had been made some kind of mistake that needed cleaning up and she was asking Mr. Thursday for some money to take care of it. "I aint made of money," he says. He was putting his foot down. And then there she was 2 months later not showing yet, maybe she'd got rid of it maybe she hadn't maybe she'd stuffed it along with all her other things in them plastic bags while he waited outside in thuh car with thuh motor running. She musta know I was gonna walk in on her this time cause she had my payoff – **my inheritance** – she had it all ready for me. 500 dollars in a nylon stocking. Huh.

(PARKS, 2002 [b], "*Scene Six*", p. 54)

BOOTH

(...)

Um dia enquanto eles tavam conversando, ela falou pro cara, o cara dela, que ela precisava de algum pra alguma coisa, algum problema, tipo alguma coisa errada que ela tinha feito que precisava ser apagada e ela tava pedindo pro Sr. Quinta-feira alguma grana pra resolver de vez o problema. "Eu não sou feito de dinheiro" foi o que ele falou. Parecia que ele já tava perdendo o interesse. E ela tava atrasada há 2 meses talvez ela tenha se livrado ou talvez não tivesse nenhum bebê ou talvez ela tivesse enfiado o bebê junto com as coisas dela naqueles sacos plásticos enquanto o cara esperava lá fora com o carro ligado. Ela sabia que eu ia pegar ela no flagra aquela noite por isso preparou uma recompensa – **a minha herança**. 500 pratas em uma meia de nylon. Huh.

A relação com os "pais" ou ancestrais que reitera no texto-fonte o sentido de "irmão" é a mesma que se estabelece com relação à herança, uma relação de pertencimento que procuramos manter em nossa tradução.

O último caso específico que merece ser destacado como exemplo, dessa vez de ampliação de sentido na texto-alvo, do ponto de vista político, é o trecho no qual Booth pede a Lincoln que pose para

uma última foto vestido de Abraham Lincoln antes de ir embora de seu apartamento. O irmão concorda, porém se recusa a rir, por considerar improvável que um homem sério como Abraham Lincoln risse em uma foto. É evidente a conotação política do texto, pois, não rir é um gesto de reconhecimento do papel do presidente norte-americano na História e nas questões delicadas discutidas pelos irmãos.

BOOTH

Yeah. You look great man, really great. Fix yr hat. Get in thuh light. **Smile.**

BOOTH

É. Você manda bem, irmão, manda bem mesmo. Arruma a cartola. **Diga “xis”.**

LINCOLN

Lincoln didnt never smile.

LINCOLN

Lincoln não dizia “xis”.

(PARKS, 2002 [b], “*Scene Six*”, p. 24)

Além da relação com Abraham Lincoln, a inclusão da palavra “xis” pode remeter o leitor ou a audiência à outros personagens da História da luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Dizer “xis”, nesse caso, alude à luta de Malcon X e à alegria de Martin Luther King, mas também, de forma paradoxal, pode revelar que Abraham Lincoln, embora lutasse pela dignidade e o fim da escravidão, talvez não estivesse tão comprometido assim com a questão, com o “xis da questão”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da obra de Suzan-Lori Parks e sua trajetória como autora premiada e consagrada tanto nos Estados Unidos como no exterior justificam a empreitada de traduzir o seu texto mais conhecido para o público brasileiro.

Nosso estudo de tradução comentada da peça *Topdog/Underdog* teve o propósito de elaborar uma reflexão sobre o processo de tradução literária da peça para a língua portuguesa. A reflexão partiu de uma pesquisa sobre a obra da autora, sua trajetória como artista premiada e a repercussão de seu trabalho.

As publicações de *Topdog/Underdog* por duas diferentes editoras (A DPS e a TCG), as encenações em língua inglesa nos Estados Unidos e no exterior e as traduções e encenações produzidas nas línguas neo-latinas fazem parte do conjunto de obras consultadas no decorrer desse trabalho, que juntamente com outros textos mediadores como filmes e séries serviram como interlocutores em nosso processo de tradução. Nessa fase do trabalho atribuímos especial importância aos ensaios produzidos por Parks (1995, 1999), nos quais a autora procura pensar sua estética de diferentes perspectivas. Um desses ensaios nos pareceu de vital importância por dialogar com a teoria de T.S. Eliot sobre tradição e talento individual.

Para embasar nossa pesquisa procuramos identificar alguns conceitos a partir das teorias de Patrice Pavis e Antoine Berman, os quais discutimos em ensaios na segunda parte desse trabalho. A “tradução à letra” de Berman (2013) e sua proposta de uma tradução ética serviu como parâmetro para o trabalho e o “tradutor-dramaturgo” de Pavis (2008) como metáfora inspiradora. Acrescentamos ainda em nossa abordagem do trabalho do tradutor como uma forma de arte as ideias de Mendonça (2012) sobre dramaturgo e dramaturgia e analogias com o trabalho do ator ou do ator-manipulador embasadas nos estudos de Diderot (2000), Aslanov (2015), Rónai (1981, 1987), entre outros.

Em nossa análise da tradução propriamente dita, partimos da metodologia de Lambert (2012) baseada no polissistema de Even-Zohar (1978) e Toury (1980). Descrevemos os principais textos mediadores tanto da cultura-fonte quanto da cultura-alvo e apresentamos as principais estratégias utilizadas durante a tradução da peça para a língua

portuguesa. Relacionamos diversas possibilidades de tradução dos termos que compõem o título da peça e suas múltiplas acepções sem perder de vista a complexidade do conceito de equivalência, optando em seguida pela não tradução do título.

Estabelecemos também um diálogo com a teoria de Clüver (2006) da transposição intersemiótica ao estudarmos a linguagem visual em paratextos (cartazes e publicações) da peça desde 2001.

Sugerimos um vocabulário específico para a tradução de termos provenientes da linguagem dos jogos de azar no qual o termo “pato”, em nossa análise, recebeu especial atenção.

Outra preocupação que tivemos ao longo de todo o processo foi de possibilitar ao leitor de nossa tradução o contato com a riqueza poética da obra de Parks. Para isso foi necessário, por vezes, criar nossa própria versão para trechos em verso, procurando manter ou forjar certa musicalidade e simbolismo também em língua portuguesa. O resultado, nossa tradução, incorporamos no capítulo 3 desse trabalho, dividindo a página com a versão da TCG do texto-fonte.

Entre os inúmeros desdobramentos de nosso trabalho ou projetos que pretendemos realizar, tendo como ponto de partida a pesquisa empreendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), podemos considerar como principais, além da publicação da tradução comentada da peça *Topdog/Underdog* pela EDUFGD e da montagem de do espetáculo a partir da obra da autora, com estreia prevista para o VIII Festival Internacional de Teatro da UFGD (FIT-Dourados), em 2017, a implementação de um projeto de pesquisa que consista da tradução de outras peças de Suzan-Lori Parks no âmbito do Núcleo de Estudos de Dramaturgia e Encenação (NUENCENA/UFGD), o qual coordenamos.

Como parte de nossa atuação como professor assistente, e após a conclusão e defesa desse trabalho, como professor adjunto da UFGD, o NUENCENA prevê o estudo sistematizado de textos e encenações de autores contemporâneos e a tradução é um dos focos principais do projeto criado em 2012. A criação de um projeto amplo de tradução da obra de Parks certamente irá contribuir não apenas com a pesquisa docente, mas também para a formação de novos pesquisadores discentes de graduação e pós-graduação naquela instituição.

Outros desdobramentos de nosso trabalho são a publicação de artigos e ensaios em periódicos especializados em tradução e a oferta ainda em 2016 da disciplina “Tradução Teatral” no programa de Pós-

Graduação em Artes Cênicas da FACALE/UFGD e em outros programas.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Inés Cuenca. "Escena X: Suzan-Lori Parks (1964-)" In: Narbona, M. Dolores, & Ozieblo, Barbara (Org.). **Otros escenarios: la aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano**. Barcelona: Icaria, 2005, p. 335-342.

ALS, Hilton. "The Show-Woman: Suzan-Lori Parks's Idea for the Largest Theatre Collaboration Ever" In: **The New Yorker magazine**. Nova Iorque: The New Yorker, 30 de outubro de 2006, p. 74-81. Disponível em <<http://www.newyorker.com/magazine/2006/10/30/the-show-woman>>. Acesso em: 04 set. 2015.

ASLANOV, Cyril. **A Tradução como Manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BASNETT, Susan. "Translating for the theatre: The case against performability". In: **Erudit**. Montreal, vol. 4, n. 1, 1991. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf> >. Acesso em: 13 nov. 2014.

BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos**. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Trad. Mari-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª. Edição. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BORGES, Cavi & VIDIGAL, Luciano. **Cidade de Deus 10 anos depois** (documentário). Roteiro Luciano Vidigal, Gustavo Melo, Luis Carlos Nascimento. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2012.

BRANTLEY, Bem. "Not to Worry, Mr. Lincoln, It's Just A Con Game" (Theater Review) In: **The New York Times**. Nova Iorque, 8 de abril de 2002. Disponível em <<http://www.nytimes.com/mem/theater/>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

CATHEU, Olivia de. *Topdog/Underdog* (materiais de divulgação) Paris: service de presse athénée théâtre Louis-Jouvet, 2007.

CENCIARELLI, Jessica. **Tre carte**: tradução italiana di *Topdog/Underdog* di Suzan-Lori Parks. Roma: MTP Concessionari Associati, 2004.

CHALAYE, Sylvie. “*Topdog / Underdog* de Suzan-Lori Parks: mise en scène de Philip Boulay Baraque de foire et tours de carte pour duo tragique” In: *Africultures* número 72, 6 de fevereiro de 2008, p. 195-199.

CLÜVER, Claus. “Da transposição intersemiótica” In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

CRYER, Max. *Who Said That First?: The Curious Origins of Common Words and Phrases*. West Sussex: Exisle Publishin Ltd, 2011.

DAVIS, Carol. “*Topdog/Underdog* features a Lincoln versus Booth” In: **San Diego Jewish History Project**. 14 de novembro de 2009. Disponível em <<https://sdjewishworld.wordpress.com/2009/11/14/topdogunderdog-features-a-lincoln-versus-a-booth/>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

DAWKINS, Laura. “Family Acts: History, Memory, and Performance in Suzan-Lori Parks's *The America Play* and *Topdog/ Underdog*” In: **South Atlantic Review**, Vol. 74, No. 3 (Verão de 2009), p. 82-98. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25681396>>. Acesso em: 04 set. 2015.

DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o Comediante**. J. Guinsburg (Trad) in: *Obras II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DUBLINLINKS.COM. **Topdog/Underdog**. Disponível em <<http://www.dublinlinks.com/index.cfm/loc/6-2-3/spid/CF348712-20B2-4BD1-94F6135E9B735FA1/pt/0.htm>>. Acesso em: 20 dez. 15.

ELIOT, T. S. “Tradition and the individual talent” In: **The sacred wood**: essays on poetry and criticism. Londres: Methuen, 1972, p. 47-59

ESTEVEVES, L. M. R. **Atos de Tradução**: éticas, intervenções, mediações. São Paulo: Humanitas, 2014.

FANGER, Iris. “Pulitzer Prize winner shakes off labels “ In: **The Christian Science Monitor**. Boston: CS-Monitor, 12 de abril de 2012, p 19. Disponível em: <<http://www.csmonitor.com/2002/0412/p19s01-alip.html>>. Acesso em: 04 set. 2015.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo Aurélio Séc. XXI**: o dicionário da língua portuguesa. - 3. ed. - Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1999.

FISCHER, Mark. “Topdog/Underdog” (Review) In: **The Guardian**, 27/10/2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/stage/2009/oct/27/topdog-underdog-review>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Frente 3 de Fevereiro, 2007. Disponível em <<http://www.frente3defevereiro.com.br>>. Acesso em: 26 out. 2015.

HALLIBURTON, Rachel. “Comic Tones” In: **Evening Standard**. Londres: Sarah Sands Editor, 2003. Disponível em <<http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/comic-tones-7435986.html>>. Acesso em 05 dez. 2015.

HAVIS, Allan. **American Political Plays**: An Anthology. Chicago: University of Illinois Press, 2001.

IN BUST TEATRO. Como joga o ator-manipulador? In: teatro COM bonecos. Disponível em: <https://teatrocombonecos.wordpress.com/os-escritos-da-pesquisa/como-joga-o-ator-manipulador/> Acesso em: 10 dez. 2015.

JACOBY, Oren. **Topdog Diaries** (documentário). Nova Iorque: Independent Television Service, 2013.

JAMENSON, Frederic. **The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act.** Ithaca: Cornell University Press, 1981.

KLEIMAN, Kelly. “Topdog/Underdog by Suzan-Lori Parks (Review)”. **AISLE SAY.** Chicago, 2003. Disponível em <<http://www.aislesay.com/CHI-TOPDOG.html>>. Acesso em 05 dez. 2015.

KOLIN, Philip C. “Puck’s Magic Mojo: The Achievements of Suzan-Lori Parks” In: _____. **Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works.** Jefferson: McFarland & Company, 2010. P. 7 – 19.

KORYTOWSKI, Ivo. English-Portuguese Translator’s Dictionary (Now a Default Dictionary). Ebook disponível em: <<http://www.amazon.com.br/Korytowskis-English-Portuguese-Translators-Dictionary-Default-ebook/>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

LAMBERT, José. “Sobre a descrição de traduções” In: GUERINI, Andréia, TORRES, Marie-Helene C., COSTA, Walter (Orgs.) **Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. p. 197-212.

LARSON, Jennifer. **The Revisionary Aesthetic of Suzan-Lori Parks: “Hear the Bones Sing, Write it Down”** (Tese não publicada). Chapel Hill: Universidade do Norte da Califórnia, 2008.

LEE, San Hee Teresa. “Unnatural Conceptions: (Per)forming History and Historical Subjectivity in Suzan-Lori Parks *The America Play* and *Topdog/Underdog*” In: **Journal of American Drama and Theatre.** 19.1 Inverno de 2007, p. 5-31.

LEROI, Ali. “Todo Mundo Odeia a Rodoviária” [Everybody Hates the Port Authority] (episódio 11, 3ª temporada da série Todo Mundo odeia o Chris [Everybody Hates Chris]) Los Angeles: Paramount Studios, 2008, (Versão brasileira Artsound).

LESSING, Gotthold Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo.** Editor: Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

MALKIN, Jeanette. “Suzan-Lori Parks and the Empty (W)hole of Memory” In: **Memory-theater and Postmodern Drama**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, p. 155-182.

MARCOS, Plínio. “Dois perdidos numa noite suja”. In: ZANOTTO, Ilka Marinho (org). **Melhor teatro**: Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2010, p. 61-134.

MARIN THEATRE COMPANY. *Topdog/Underdog*: Student Matinee Guide. Mill Valley: MTC, 2012. Disponível em <http://www.marintheatre.org/documents/SMAT_Teachers_Guide_TD_UD_2.pdf>. Acesso em 10 dez. 2015.

MARTIN, Darnell. **Aos Olhos de Deus** [Their eyes were watching God] (filme). Roteiro de Suzan-Lori Parks. Los Angeles: American Broadcasting Company, 2004. (Versão brasileira Wood Vídeo São Paulo).

MEIRELLES, Fernando. **Cidade de Deus** (filme). Roteiro de Bráulio Mantovani e Kátia Lund. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MENDONÇA, Guilherme. “Uma Teoria da Prática em Dramaturgia” In: **IC-Online. Instituto Politécnico de Leiria, Cadernos PAR** número 2, fevereiro de 2009. p. 107-122. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/208/1/art8_mendonca.pdf>. Acesso em 02 set. 2015.

MILTON, John. **Tradução**: Teoria e Prática. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NESTRUCK, J. K. “Topdog/Underdog: Shaw scores with an intriguing, edgy drama” In: **The Globe and Mail**, 8 de agosto de 2011. Disponível em <<http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/>> Acesso em 20 dez. 2015.

OWENS, Craig. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” In: WALLIS, Brian. **Art After Modernism: Rethinking Representation**. Nova Iorque: The Museum of Contemporary Arte, 1994.

PARKS, Suzan-Lori. **The America Play and other works**. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1995.

_____. **Topdog/Underdog**. Nova Iorque: Dramatists Play Service Inc., 2002 [a].

_____. **Topdog/Underdog**. Nova Iorque: Theatre Communications Group Inc., 2002 [b].

_____. **Topdog/Underdog**. Londres: Nick Hern Books, 2003.

_____. “Tradition and the Individual Talent” In: **Theater** (Revista). Número 29, volume 2. New Haven: The Yale School of Drama, 1999, p. 26-33.

_____. **Venus**. Nova Iorque: Dramatists Play Service Inc., 1995.

PARODI, Lorenzo. **Manual das Fraudes**. São Paulo: Brasport, 2008.

PAVIANI, Jayme. “O ensaio como gênero textual” In: **V Simpósio Internacional de Gêneros Textuais**. Universidade de Caxias do Sul. Disponível em < <http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Direção de trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. SP: Perspectiva, 1999.

_____. **O teatro o cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERLS, Frederick S. **Isto é Gestalt**. Trad. George Schlesinger e Maria Júlia Kovacs. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Sueños y Existencia**. Trad. Francisco Huneus. Santiago de Chile: Ed. Cuatro Vientos, 2012.

PESSOA, Fernando. Poesias. 15ª. Edição. Lisboa: Ática, 1995.

PIEPENBURG, Erik. “Playwright Will Stage Her ‘Topdog’ With Brothers in Lead Roles” In: **The New York Times**, 28 de agosto de 2012. Disponível em <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/08/28/playwright-will-stage-her-topdog-with-brothers-in-lead-roles>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

PINTO JUNIOR, Braz. “A poética da ruptura de *Suzan-Lori Parks*: alegorização de figuras em *The America play*” In: **Scripta Uniandrade**, vol. 5, Curitiba: UNIANDRADE, 2007, p. 267-278.

_____. **Alusão e Intertexto**: a dinâmica da apropriação em Morte e Vida Severina. Dourados:EDUFGD, 2014.

RICHARD, Jean-Pierre. **Topdog/Underdog**: traduction française de Topdog/Underdog de Suzan-Lori Parks (Manuscrit). Paris: Maison Antoine Vitez, 2007.

ROCK, Edi & BROWN, Mano. “Negro Drama” In: **Nada como um dia após o outro dia** (CD). São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2002.

ROLLYSON, Carl. **Achievements**: Critical Edition of Dramatic Literature. Enotes.com, 2003. Disponível em <<http://www.enotes.com/topics/suzan-lori-parks/in-depth#in-depth-achievements>>. Acesso em: 21 set. 2015.

RÓNAI, Paulo. **A Tradução Vivida**. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Escola de Tradutores**. 6ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. The Arden Shakespeare. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Thomson Learning, 2006.

SHEWEY, Don. “Suzan-Lori Parks Turns Toward Naturalism” In: **The New York Times**. Nova Iorque: NYT, 22 de julho de 2001. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2001/07/22/arts/22SHEW.html>>. Acesso em: 04 set. 2015.

ROYAL COURT THEATRE. **Reviews**. Londres: Arts Council England, 2003. Disponível em <<http://www.royalcourttheatre.com/whats-on/topdog-underdog/?tab=4>>. Acesso em: 05 dez. 2015.

TANAKA, Nobuko. “From an underdog in the U.S. to Japan’s top dog” In: **Japan Times**. 29 de novembro de 2012. Disponível em <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/11/29/culture/from-an-underdog-in-the-u-s-to-japans-top-dog>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

VIACOM INTERNATIONAL INC. **African-american dreamers activity pack** (2010). Disponível em <<http://www.nickjr.com/printables/african-american-dreamers-pack.jhtml>>. Acesso em: 05 dez. 2015.

VIENNA THEATRE PROJECT. **VIENNA THEATRE PROJECT** (home page). Disponível em <<http://www.viennatheatreproject.com>>. Acesso em: 20dez. 2015.

WACHSLER, Robert. **Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation**. North Haven: Catbird Press, 1998.

WIDMER, Urs. **Top Dogs**. manager alla deriva. Tradução de Stefania Fusaroli e Daniele Vecchiato. Milão: Mimesis, 2012

WILHELM, Robert. “The Old Shell Game” In: **The National Night Stick: Crime, Eccentricity, and the Sporting Life in 19th Century America**. Número 242. 19/07/11. Disponível em: <<http://nightstick1.azurewebsites.net/post/The-Old-Shell-Game.aspx>>. Acesso em: 16 out. 2015..

WILMER, S. E. **Restaging the Nation: The work of Suzan-Lori Parks**. Disponível em: <<http://www.utpjournals.com/product/md/433/nation7.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

WRIGHT, Jeffrey. “Lincoln’s Blues” In PARKS, Suzan-Lori. **Topdog/Underdog**: music from the original Brodway production (Edited Version). Santa Monica: MCA Records, 2002.

ZUSAK, Markus. *A menina que roubava livros*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2005.

_____. *O Azarão*. Trad. Ana Resende. São Paulo: Bertrand Brasil, 2012.