



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

FABRÍCIO LEAL COGO

**AVENIDA BEIRA-MAR: UMA RECRIAÇÃO DE *CYPRUS AVENUE*, DE
DAVID IRELAND**

FLORIANÓPOLIS

2021

Fabício Leal Cogo

AVENIDA BEIRA-MAR:

UMA RECRIAÇÃO DE *CYPRUS AVENUE*, DE DAVID IRELAND

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

Orientador: Profa. Dra. Cynthia Beatrice Costa

Florianópolis

2021

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

Cogo, Fabrício

Avenida Beira-Mar : uma recriação de Cyprus Avenue de David Ireland / Fabrício Cogo ; orientador, Cynthia Costa, 2021.

104 p.

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

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução teatral. 3. Recriação. 4. Teatro Político. 5. Estudos Irlandeses. I. Costa, Cynthia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Fabício Leal Cogo

**AVENIDA BEIRA-MAR: UMA RECRIAÇÃO DE *CYPRUS AVENUE* DE DAVID
IRELAND**

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

Profa. Cynthia Beatrice Costa, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

Profa. Fátima Costa de Lima, Dra.
Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC)

Profa. Maria Rita Drumond Viana, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

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

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

Prof.^a Dr.^a Cynthia Beatrice Costa
Orientadora

Florianópolis, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço carinhosamente à professora Cynthia Beatrice Costa por ter acolhido minha pesquisa e se dedicado tanto em me guiar por esse processo inicial de me formar pesquisador;

Agradeço às professoras Fátima Costa de Lima (UDESC) e Maria Rita Drumond Viana, que contribuíram de forma enriquecedora para esta pesquisa na qualificação e na defesa;

Ao apoio financeiro da CAPES/PROEX, fundamental para a realização desta pesquisa, à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET);

Aos meus pais Vera Lúcia Leal Cogo e Wanderley Cogo, que me deram todo o apoio físico e moral de que sempre precisei para realizar todos os meus projetos e chegar até aqui;

Aos meus irmão Philippe Leal Cogo e Cristiane Leal Cogo, que fazem parte de minha constituição;

Ao meu amado companheiro Anderson Luiz do Carmo, que me apoia, me acolhe, me ilumina, me acalma nos momentos em que mais preciso;

Aos amigos Melissa S. Januário, Heloa Barroso, Natália Tomaz, Jamila Delavy, Karolline Rolim, Elis Cogo, entre tantos outros que sempre tão juntos mesmo geograficamente distantes nesse período de pandemia.

“Uma língua é sempre um acúmulo em movimento. Cada idioma é uma espécie de música. O exercício de traduzir é uma mistura de rigor, invenção, prazer e frustração. Restituir uma experiência de linguagem num idioma outro é, em certa medida, expandir limites, criar novas maneiras de dizer o já dito, deslocar a paisagem para outro contexto, mas é também perceber limites e potencializar a escrita a partir daí. // Há sempre algo que escapa e talvez a maior potência esteja aí, no fato de poder sempre outra coisa, outra palavra, outras possibilidades. De algum modo, traduzir é dinamizar o movimento das palavras, que se agitam para refazer os sentidos, para abrir novos sentidos numa nova língua sem perder a vibração original, mas ressoando novas frequências.”

(Marcio Abreu, 2019)

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma tradução recriadora da peça norte-irlandesa *Cyprus Avenue* (2016), do dramaturgo David Ireland, assim como reflexões teóricas sobre a empresa tradutória e sobre a tradução teatral em específico. Apresenta, também, reflexões e comentários acerca das escolhas feitas no ato recriador da peça, compondo uma reflexão da interação obra/cultura de partida e seu contexto sociopolítico (a relação sectarismo político-religioso do período dos *Troubles* e a constituição identitária na Irlanda do Norte), bem como a obra/cultura de chegada e seu contexto sociopolítico (polarização político-ideológica no Brasil entre 2013 e 2020). Além do conceito de recriação de Haroldo de Campos (1992), apoia-se em uma discussão sobre o conceito de paródia, traçando sua relação com a tradução com base nas considerações de Linda Hutcheon (1985), e sobre a relação entre paráfrase e tradução, tomando como principal suporte as ideias de Affonso Romano de Sant'Anna (2009). A discussão sobre o ato de traduzir para os palcos baseia-se, sobretudo, nas ideias de Patrice Pavis (2008) e Andrés Nagy (2014). O trabalho está organizado em quatro capítulos: 1) uma introdução à pesquisa proposta; 2) uma contextualização da obra, do autor e do contexto histórico no qual a obra se insere; 3) uma reflexão teórica sobre a empresa recriadora da obra; 4) comentários acerca das escolhas do tradutor; e considerações finais.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Tradução teatral. Recriação. Teatro político. Estudos irlandeses

ABSTRACT

This dissertation presents a re-creating translation of the Northern Irish play *Cyprus Avenue* (2016), by playwright David Ireland, as well as theoretical reflections on translation as re-creation, theater translation, and the relation between paraphrase and parody with translation. It also presents reflections and comments on the choices made in the act of re-creating the play, reflecting on the interaction of “source” work/culture and its socio-political context (the relation between political-religious sectarianism of the Troubles and identity constitution), as well as, the target work/culture and its socio-political context (political-ideological polarization in Brazil between 2013 and 2020). In addition to the concept of re-creation by Haroldo de Campos (1992), we present a discussion on the concept of parody, tracing its relation with translation based on Linda Hutcheon’s propositions (1985) and on the relation of paraphrase and translation based, mainly, on the writings of Affonso Romano de Sant’Anna (2009). A discussion about translating for the stage is guided by the ideas of Patrice Pavis (2008) and András Nagy (2014). The work is organized in four chapters: 1) an introduction to the proposed research; 2) a contextualization of the work, the author and the historical context of the work; 3) a theoretical reflection on the re-creation of the play; 4) comments about re-creation choices; and final considerations.

Keywords: Translation studies. Theatrical translation. Re-creating translation. Political theater. Irish studies.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Antropônimo	68
Quadro 2 - Antropônimos	73
Quadro 3 - Antropônimo	74
Quadro 4 - Referências a personalidades	77
Quadro 5 - Referências a personalidades	79
Quadro 6 - Referências a personalidades	81
Quadro 7 - Grupos e partidos políticos	84
Quadro 8 - Grupos e partidos políticos	85
Quadro 9 - Grupos e partidos políticos	86
Quadro 10 - Grupos e partidos políticos	86
Quadro 11 - Grupos e partidos políticos	87
Quadro 12 - Referência musicais	88
Quadro 13 - Referência musicais	90
Quadro 14 - Variante linguística	92
Quadro 15 - Variante linguística	92
Quadro 16 - Variante linguística	93
Quadro 17 - Variante linguística	93
Quadro 18 - Variante linguística	93
Quadro 19 - Insultos	94
Quadro 20 - Insultos	95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. <i>CYPRUS AVENUE</i>, DE DAVID IRELAND: TEXTO E CONTEXTO.....	16
2.1 O AUTOR	16
2.2 A PEÇA	20
2.3 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO E RELIGIOSO	27
3. RECRIANDO <i>CYPRUS AVENUE</i> PARA O BRASIL CONTEMPORÂNEO: REFLEXÕES.....	38
3.1 A ESCOLHA DE TRADUZIR <i>CYPRUS AVENUE</i>	38
3.2 ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO	47
3.2.1 A tradução como recriação e crítica	48
3.2.2 A tradução como paródia	51
3.3 A tradução do teatro	58
4. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO: ESTRATÉGIAS ADOTADAS.....	63
4.1 TOPÔNIMOS E ANTROPÔNIMOS	65
4.2 REFERÊNCIAS A PERSONALIDADES HISTÓRICAS E ATUAIS	75
4.2.1 Gerry Adams	76
4.2.2 Axé, Wagner Moura e Pablló Vittar	79
4.2.3 Liza Minnelli, Bill O'Reilly, Barack Obama, Roy Keane e o Papa	83
4.3 PARTIDOS E GRUPOS POLÍTICOS E CANÇÕES	85
4.3.1 Grupos e partidos políticos	85
4.3.2 Referências musicais	89
4.4 INSULTOS E VARIANTE LINGUÍSTICA	93
4.4.1 Marcas de oralidade e variante linguística	93
4.4.2 Insultos	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

1. INTRODUÇÃO

A história da humanidade é também a história da linguagem, pois desde os seus primórdios os seres humanos se expressam por meio de símbolos, desenhos, sons, movimentos, cantos, performances. Sempre houve registros da tradução de pensamentos em variadas formas de linguagem, das quais algumas são consideradas artísticas. Entendida como linguagem (GIL, 2010), a arte é, assim, um elo do que ainda não foi perdido entre quem fomos, quem nos tornamos e quem nos tornaremos. Por meio da arte, podemos simular o futuro, podemos viver experiências, criar e experimentar a história. A arte e a história são intrinsecamente relacionadas. A história interfere na arte, que interfere na história, que muda a arte, que muda a história, não sendo possível dissociá-las (BELFIORE e BENNETT, 2008).

Partindo desse poder antecipatório e transformador da arte, em particular no que tange à dramaturgia e à tradução e adaptação de textos dramáticos, proponho nesta dissertação uma recriação da peça política norte-irlandesa *Cyprus Avenue* (2016), de David Ireland, em português brasileiro, adaptando-a ao cenário sociopolítico brasileiro contemporâneo. Além desse objetivo central, realizo, ainda, uma análise da obra e discuto a possibilidade de adaptá-la para outro cenário sociopolítico e cultural, enfatizando, dessa maneira, o exercício da tradução/recriação como crítica.

A peça de Ireland narra os atos de um lealista radical de Belfast, Eric Miller, morador da *Cyprus Avenue*, que, segundo Ben Brantley, crítico de teatro para o *The New York Times*, é apenas um “homem de família respeitável de 60 anos” que “parece alguém em quem você daria apenas uma olhada de passagem em um ônibus”, mas na verdade “o que temos diante de nós é um homem branco desnordeado com um profundo sentimento de direito e certeza, um sentimento igualado apenas por sua inquietação e insegurança”, retratando diante do leitor/espectador uma imagem pitoresca de uma alma perturbada pelo seu meio, resultando em um “estudo impiedoso de uma crise de meia idade com contagem de

corpos”¹ (BRANTLEY, 2018, n.p.). Tal contagem de corpos resulta de uma certeza absurda de que sua neta recém-nascida é, na verdade, o líder político católico Gerry Adams disfarçado de bebê com o objetivo de se infiltrar em sua família e minar seus valores protestantes e sua identidade britânica unionista. A ação da peça “começa com sons de gargalhada e acaba com engasgos tensos”² (CRAWLEY, 2016, n.p.) em uma cena que causou a “saída de pessoas do Royal Court Theatre em Londres”³ (McADAM, 2019, n.p.). No auge de sua loucura, Eric leva a cabo, de maneira extremamente violenta, o assassinato da filha, da esposa e da neta, supostamente eliminando a possibilidade de ruína de sua existência e da existência de uma Belfast primordialmente protestante e britânica.

Neste trabalho, encaro a personagem de Eric como uma representação personificada de um posicionamento, de uma identidade criada a partir de uma energia aniquiladora do outro, uma aniquilação do suposto risco iminente que o outro representa, corroborando, dessa forma, a ideia de Mbembe sobre a necropolítica quando ele diz que “a percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança” (MBEMBE, 2018, p. 19 e 20).

A imagem desse sujeito perturbado se constrói durante uma sessão de terapia, na qual, segundo Brantley, Bridget, a terapeuta, representa uma escolha “segura e convencional” para fazer um contraponto mais politicamente correto aos absurdos extremistas de Eric⁴ (BRANTLEY, 2018, n.p.). A peça vai se desenhando

¹ Fiz esta e outras traduções de citações ao longo do trabalho. Passagens traduzidas em destaque: “The true explosive device here is the person whom this excellent actor is portraying with such gentle care and harsh conviction, **a respectable family man in his 60s** named Eric. Though **he looks like someone you wouldn’t give more than a passing glance if you saw him on a bus**, Eric and his kind are capable of inflicting untold damage. **What stands before us is a bewildered white man with a profound sense of entitlement, a feeling matched only by his uneasiness and uncertainty.** ‘Cyprus Avenue,’ which opened on Monday night under the confrontational direction of Vicky Featherstone, **is an unsparing study of a midlife crisis with a body count**”. (BRANTLY, 2018)

² “If tragicomedy is the natural Irish form, Ireland makes his own inversion here, **beginning with amused splutters, ending in hard gulps**”. (CRAWLEY, 2016)

³ “Early performances of Cyprus Avenue **had people storming out of the Royal Court Theatre in London**, while a scene in Ulster American, in which a character who is a Hollywood actor suggests an act of criminal violence, also provoked walkouts. Some have suggested the plays should contain warnings.” (McADAM, 2019)

⁴ “The use in “Cyprus Avenue” of the sessions with the therapist — who speaks the language of **political correctness** — as a structural anchor feels like **a safe and conventional choice**, a means of underlining the obvious.” (BRANTLEY, 2018)

através de *flashbacks* narrados pelo paciente à terapeuta, guiando-nos por um estudo dessa subjetividade e auxiliando-nos a entender a origem dessa identidade tão conturbada.

Ao recriar a ação de *Cyprus Avenue* do universo criativo de Ireland para o universo também criativo e subjetivo do autor desta dissertação, propõe-se um exercício baseado em teorias da tradução literária e dramatúrgica.

Para a discussão teórica, trago a teoria de Haroldo de Campos sobre a tradução do texto poético – ou prosa que equivalha à poesia em complexidade – como um ato de recriação, partindo do pressuposto de que o texto poético (ou artístico) é uma unidade da qual não se pode separar forma e conteúdo, o que o torna intraduzível e faz com que o ato tradutório só seja possível enquanto recriação da obra em outra língua/cultura alvo (CAMPOS, 1992, p. 34).

Além da discussão da tradução como recriação, discutiremos brevemente a relação que a paródia e a paráfrase podem ter com a empresa tradutória, em especial com a recriação de *Cyprus Avenue* aqui apresentada. Para a discussão, traremos as definições de paródia e paráfrase de Linda Hutcheon (1985) e Affonso Romano de Sant’Anna (2003).

A peça de Ireland tem como questão central a formação identitária e, para pensarmos o que significa identidade e construirmos uma reflexão sobre a recriação dessa identidade em outro contexto, discutiremos o sujeito com base nas considerações de Stuart Hall (2015) e Kathryn Woodward (2014).

Para a reflexão da tradução de teatro e as suas especificidades, discutiremos questões trazidas à luz por Patrice Pavis (2008), Pedro de Senna (2009) e András Nagy (2014), pensando como tais questões atravessaram a empresa tradutória apresentada no presente trabalho.

É importante frisar que este estudo não tem a pretensão de se focar em argumentos sociológicos e políticos, embora seja preciso levar em consideração os momentos históricos norte-irlandês e brasileiro em que as peças (a de Ireland e a do autor desta dissertação) se baseiam. O foco é o projeto de recriação da peça, partindo de uma breve discussão desses conceitos. Depois, são apresentados comentários a respeito das estratégias e decisões adotadas ao longo do processo de concepção da peça em português brasileiro.

A presente dissertação está organizada em três capítulos além desta Introdução. No próximo capítulo, “*Cyprus Avenue*, de David Ireland: texto e

contexto”, há uma apresentação do autor, uma contextualização da peça e de seu contexto histórico. No capítulo “Recriando *Cyprus Avenue* para o Brasil contemporâneo: reflexões” discuto os pontos teóricos levantados na reflexão do processo de recriação de *Cyprus Avenue*, assim como uma justificativa para essa recriação. No capítulo “Comentários sobre a tradução: estratégias adotadas”, elenco comentários e reflexões sobre o posicionamento do tradutor e suas escolhas tradutórias.

2. CYPRUS AVENUE, DE DAVID IRELAND: TEXTO E CONTEXTO

Antes de passarmos às discussões teóricas sobre tradução como recriação e o processo envolvido na recriação de *Cyprus Avenue*, assim como às discussões e análises das escolhas feitas durante a empresa tradutória/recriadora, é importante, primeiro, traçar uma contextualização sobre a obra e o seu autor, como também sobre o contexto histórico por trás da ação construída por Ireland.

O capítulo está estruturado da seguinte maneira: a primeira parte apresenta o autor da peça e suas influências, assim como discute brevemente o impacto de sua obra nos espectadores e sua temática favorita – a violência gerada pós-conflitos civis na Irlanda do Norte; a segunda parte é uma apresentação mais aprofundada da peça e uma discussão de seus temas principais, tais como sectarismo político-religioso, racismo, misoginia, homofobia, identidade e seus conflitos, e de como esses temas foram recebidos pelo público; e, por último, uma contextualização histórica sobre os conflitos civis conhecidos como *Troubles* e o processo de pacificação da Irlanda do Norte, aprofundando a investigação da formação da identidade do personagem Eric Miller construída por Ireland em sua obra, de modo a facilitar a compreensão da construção da recriação proposta pelo autor deste trabalho.

2.1 O AUTOR

Em sua apresentação à peça, Ireland declara:

Muitas pessoas prefeririam que eu não escrevesse sobre os *Troubles*. Quando alguém escreve uma peça sobre os *Troubles* e o processo de paz, há quem revire os olhos e diga: ‘Ó não, mais uma não.’ Mas me sinto obrigado a escrever sobre isso. Não tenho escolha. Acho que todos os escritores escrevem sobre suas obsessões e que a maioria das obsessões vem da primeira infância. Nasci em Belfast, em meio aos *Troubles*, e eu via o que acontecia ao meu redor, então não tive escolha a não ser escrever sobre isso. Não sei se estou dizendo algo útil, interessante ou novo, mas ainda assim vou escrever sobre isso.⁵ (IRELAND, 2016, n.p.)

⁵ “A lot of people would prefer if I didn’t write about the Troubles. When someone writes a play about the Troubles and the peace process, some people roll their eyes and say: ‘Oh no, not another one.’ But I feel compelled to write about it. I have no choice. I think all writers write about their obsessions, and I think most obsessions come from early childhood. I was born in Belfast, bang in the Troubles, and I saw what was going on around me, so I didn’t really have a choice but to write about it. I don’t know if I’m saying anything useful, interesting or new about it, but I’m still going to write about it.”

David Ireland nasceu em 1976 em Sandy Row, Belfast, capital da província de Ulster, na Irlanda do Norte, porém, ainda na infância, mudou-se para Ballybeen, Dundonald, na região oeste de Belfast. Após se formar no Ensino Médio, seguiu para Glasgow e ingressou no renomado conservatório de música e artes dramáticas Royal Scottish Academy of Music and Drama, atualmente Royal Conservatoire of Scotland. Ireland iniciou sua carreira artística como ator, em companhias de teatro no Reino Unido como a Royal Shakespeare Company, entre outras.⁶ Segundo o próprio Ireland, sua carreira de ator não foi muito promissora, restrita a pequenos papéis, sendo sua atuação como Rei da França – na montagem de *Rei Lear*, de Shakespeare, no Royal Exchange, em Manchester – seu trabalho de maior relevância.⁷

Segundo Chris McCormack em uma entrevista com Ireland para o site *The Stage*, Ireland começou a escrever após três anos morando em Glasgow e depois de muitas audições malsucedidas. O desespero causado pelo desemprego o fez voltar para a casa de sua mãe em Belfast, onde foi dramaturgo residente do Lyric Theatre de 2011 a 2012, à mesma época em que um filme com Liam Neeson começou a ser rodado na mesma cidade. Ireland confessou a McCormack o seu sentimento de injustiça, dizendo que pensou em ir até o trailer de um dos atores do filme e ameaçá-lo com violência para ter o seu merecido papel.

Além de *What Animals Say* (2009), Ireland também escreveu *Arguments for Terrorism* (2009); *Everything Between Us* (2010); *The End of Hope* (2011); *Yes, So I Said Yes* (2011); *Summertime* (2013); *Trouble and Shame* (2013); *Most Favoured* (2011); *Can't Forget About You* (2013); *I Promised You Sex and Violence* (2014); *Blood Wedding*⁸ (2015); *Cyprus Avenue* (2016) e *Ulster American* (2018). Com *Cyprus Avenue*, ganhou o prêmio de Best New Play pelo Irish Times Awards em 2017 e os prêmios Best New Play do CATS Awards em 2019; Scotmans Fringe First Award em 2018; Carol Tambor Best of Edinburgh Award também em 2018, e foi indicado a Best New Play at UK Theatre Awards em 2019.

⁶ Informações retiradas do site do Irish Theatre Institute. Disponível em: <http://www.irishplayography.com/person.aspx?personid=36704>. Acesso em: 16/02/2020.

⁷ Resposta de Ireland a Chris McCormack. Entrevista publicada pelo site *The Stage* em 2016 após a estreia de *Cyprus Avenue* em Dublin no *Abbey Theatre*. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/features/david-ireland-i-feel-compelled-to-write-about-the-troubles>. Acesso em: 16/02/2020.

⁸ Adaptação do texto original de Federico García Lorca.

Ireland tornou-se reconhecido por suas peças controversas, que fazem espectadores se levantarem e saírem no meio de encenações reclamando da falta de avisos alertando para a presença de feminicídio, infanticídio, racismo, misoginia e homofobia. Em sua segunda temporada em Londres, *Cyprus Avenue* foi classificada como imprópria para menores de quatorze anos, segundo as regulamentações etárias europeias, e um número telefônico foi disponibilizado para que pessoas pudessem se informar sobre os temas tratados na peça. Para aquela segunda temporada, Ireland reviu e removeu um termo racista da cena de abertura da peça, pois uma das atrizes declarou desconforto com a palavra:

Em um possível sinal de abrandamento para a nova produção de *Cyprus Avenue*, Ireland está reescrevendo a cena de abertura para remover a palavra que começa com N, após um membro do elenco ter expressado desconforto. “Eu nunca gostei dessa palavra em representações e questionei sua relevância para a cena,” admitiu o escritor. “Mas não acho que eu teria mudado a palavra se a atriz não tivesse chamado a atenção para ela.”⁹ (LAWSON, 2019, n.p.)

Suas obras são sempre atravessadas por questões identitárias, religiosas, sectárias, sexuais e políticas. A questão identitária irlandesa o acompanha desde sua adolescência; segundo Ireland, manifestou-se primeiramente em um curso de teatro em Cambridge, quando um colega o chamou de irlandês¹⁰: “Eu fiquei bem chocado. Foi um cara de Yorkshire que me chamou disso [irlandês], então pensei que ele devia achar que eu era de Dublin. Mas, mesmo quando eu disse que vinha da Irlanda do Norte, todos aqueles garotos ingleses continuaram me chamando de irlandês. Era muito estranho”¹¹ (IRELAND, 2019, n.p.).

Sua primeira peça, *What the Animals Say* (2009), escrita no seu retorno a Belfast após anos de tentativa de sucesso como ator, retrata a carreira de dois jovens norte-irlandeses que se mudam para Glasgow em busca de sucesso. Um

⁹ “In a possible sign of softening, for the new production of *Cyprus Avenue*, Ireland is rewriting the opening scene to remove the N-word, after a cast member expressed unease. ‘I’ve always disliked that word in performance and questioned its relevance in the scene,’ admits the writer. ‘But I don’t think I’d have changed it if it hadn’t been raised by the actress.’ (LAWSON, 2019)

¹⁰ Para alguém que é criado em uma família protestante da Irlanda do Norte, ser chamado de irlandês é um choque, pois, culturalmente, por fazer parte de um grupo que apoia a manutenção do país como território britânico e presenciou uma parte dos conflitos civis por tais questões, ele se considera parte do Reino Unido, renegando, assim, a classificação como “irlandês” ligada a uma república independente.

¹¹ “I got such a shock. It was a guy from Yorkshire who called me it, so I thought he must think I’m from Dublin. But when I said I came from Northern Ireland, all these English kids still called me Irish. That was very strange.”

jogador de futebol e um aspirante a ator que, no decorrer da ação, mostram como Belfast é parte integrante e latente de suas identidades. Logo em seu primeiro trabalho, Ireland finca as suas origens na raiva e no ódio, sentimentos que atravessam todas as obras do autor, como podemos perceber em suas próprias palavras em uma entrevista em 2019 para Mark Lawson, colunista de *The Guardian*, na qual disse “eu acho difícil acabar minhas peças sem violência”¹², mas, ao mesmo tempo, Ireland diz, na mesma entrevista, que sua intenção nunca é ofender as pessoas: “Algumas pessoas pensam que eu gosto de ofender o público. Mas eu não gosto. Bem, eu suponho que, subconscientemente, eu possa querer perturbar as pessoas ou então eu não escreveria as coisas que eu escrevo. Mas, conscientemente, eu não quero”¹³ (IRELAND, 2016, n.p.).

Para entender a obra de Ireland, é relevante considerar por quem ele tem sido influenciado em suas criações. Ireland se declara¹⁴ influenciado por David Mamet, dramaturgo estadunidense ganhador dos prêmios Pulitzer e Tony com sua peça *Glengarry Glen Ross* (1984), adaptada para o cinema em 1992.¹⁵ Trata-se de um olhar sobre o dia a dia de moral duvidosa de quatro agentes imobiliários. Ireland já citou também a influência de Martin McDonagh, dramaturgo londrino de pais irlandeses, considerado o dramaturgo irlandês vivo mais aclamado, autor de *The Leenane Trilogy*, composta por *The Beauty Queen of Leenane* (1996), *A Skull in Connemara* (1997) e *The Lonesome West* (1999), e indicado ao Tony de melhor peça com *The Lonesome West*, além de ter escrito e dirigido *Three Billboards Outside Ebbing Missouri*¹⁶, indicado ao Oscar de melhor filme.

Ainda se nota na obra de Ireland ecos de Neil LaBute, dramaturgo, roteirista, diretor e ator estadunidense, autor, entre outros trabalhos, de *In the Company of Men* (1993), que mais tarde adaptou e dirigiu para o cinema¹⁷; de Neil Simon (1927 – 2018), dramaturgo estadunidense que acumulou a maior combinação de indicações ao Oscar e ao Tony da história, tendo escrito mais de trinta peças, entre

¹² “I find it hard to end my plays without violence” (LAWSON, 2019).

¹³ “Some people think that I like offending audiences. But I don’t. Well, I suppose that, subconsciously, I may want to upset people, or I wouldn’t write the things I write. But, consciously, I don’t” (LAWSON, 2019).

¹⁴ Informação retirada de uma entrevista cedida ao site *The Stage* em 2016. Texto disponível em: <https://www.thestage.co.uk/features/david-ireland-i-feel-compelled-to-write-about-the-tribbles>. Acesso: 18/02/2020.

¹⁵ No Brasil, *Sucesso a qualquer preço*.

¹⁶ No Brasil, *Três anúncios para um crime*.

¹⁷ No Brasil, *Na companhia de homens* (1997).

as quais *Barefoot in the Park* (1963) e *The Odd Couple* (1965); de Harold Pinter (1930 – 2008), dramaturgo, roteirista, diretor e ator inglês, conhecido por sua militância contra as políticas da Guerra Fria e autor de *The Birthday Party* (1957), *The Homecoming* (1964) e *Betrayal* (1978), todas peças adaptadas por ele para o cinema.

Assim como os autores que o influenciaram, podemos perceber que Ireland coloca no centro de seu trabalho as complexas questões do indivíduo e do seu reconhecimento como tal, e também do reconhecimento do outro. Seu foco são questões identitárias contemporâneas que, galgadas no ódio, culminam em atos extremos de violência. As obras de Ireland nos colocam frente a frente com as nossas crenças, certezas e preconceitos de forma crua, ácida e visceral, e é através desse desconforto, dessa fenda aberta que podemos refletir, destruir e reconstruir nossas relações.

2.2 A PEÇA

Ódio, intolerância, radicalismo, sectarismo, misoginia, política, religião e identidade são temas-chave que emergem de *Cyprus Avenue*¹⁸ (2016), e que vêm chocando espectadores por onde a peça passa.

Cyprus Avenue foi escrita em 2013, comissionada¹⁹ pelo Abbey Theatre de Dublin (o teatro nacional irlandês) e coproduzida pelo Royal Court Theatre, de Londres. Foi encenada pela primeira vez no Peacock Stage do Abbey Theatre em 16 de fevereiro de 2016, onde ficou em cartaz até 19 de março do mesmo ano e, em seguida, de 5 de abril de 2016 a 7 de maio de 2016 no *Royal Court*, na capital inglesa. *Cyprus Avenue* já foi encenada, também, no *Public Theater* de Nova York e

¹⁸ *Cyprus Avenue* é nome de uma avenida residencial de uma região nobre de Belfast que ficou famosa por conta de uma canção homônima de 1968 de Van Morrison. David Ireland declara em uma entrevista concedida ao site *irishnews* (<https://www.irishnews.com/arts/2019/04/11/news/belfast-playwright-david-ireland-on-courting-controversy-with-ulster-american-1592885/>). Acessado em 23/04) que apesar de amar a música de Morrison ela não tem nenhuma conexão temática com a peça. Sem nenhuma explicação mais profunda sobre o assunto fica o intertexto possível com a posição social de Eric Miller.

¹⁹ Informações sobre comissionamento de peças disponíveis em: https://writersguild.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/WGGB_booklet_jun12_contracts_i.pdf. Acessado em 18/02/2020. Na Europa, é comum que teatros encomendem peças de dramaturgos. Essas peças “comissionadas” são, então, encenadas por esses teatros.

no MAC (Metropolitan Arts Center) de Belfast, em ambos no ano de 2018. Mais recentemente, em 2019, entrou em cartaz no Old Fitz Theatre de Sydney.

A primeira produção de *Cyprus Avenue* foi dirigida pela inglesa Vicky Featherstone, diretora artística do *Royal Court Theatre* desde 2013, e teve no elenco Stephen Rea²⁰ como Eric; Julia Dearden como Bernie; Chris Corrigan como Slim; Amy Molloy como Julie; e Wunmi Mosaku como Bridget. Nas outras encenações, houve variações no elenco e/ou na direção.

A atuação do experiente ator Stephen Rea como Eric Miller, tanto na encenação londrina quanto na nova-iorquina, foi muito apreciada pela crítica especializada e premiada com o Irish Times Theatre Awards de 2017 – assim como a própria peça, que ganhou o prêmio de melhor peça estreante. *The Irish Times* classificou o trabalho do ator como “magistral” (“*masterful*”; CRAWLEY, 2016), ressaltando que a melancolia expressa por ele ressignifica a personagem escrita por Ireland, retirando-a de seu estereótipo exagerado de um fantoche no contexto de uma sátira norte-irlandesa. As sutilezas da performance de Rea também foram comentadas na crítica de *The New York Times*:

Mas é o sr. Rea — que se tornou famoso internacionalmente como um membro do I.R.A. no filme *Traídos pelo desejo* — que nos coloca no meio do senso tenaz, sitiado e trêmulo de si próprio de um homem. Assistir a seu Eric encenando sua lembrança de um “beijo viril” bêbado que ele trocou com um homem inglês em um bar, ou defendendo metodicamente e racionalmente os atos mais hediondos que se possa imaginar.²¹ (BRANTLEY, 2018)

Assim, realçada pela escolha do ator principal e por seu teor violento, a peça causou frisson desde a sua estreia em Dublin, em 2016. Em *The Guardian*, a crítica de teatro Susannah Clap (2016) argumentou que *Cyprus Avenue* equilibra humor e

²⁰ Stephen Rea é um ator norte-irlandês nascido em 1946 em Belfast, Irlanda do Norte. De família protestante, porém de práticas flexíveis no que dizia respeito à religião (de acordo com a entrevista cedida ao *The Guardian* para o jornalista Sean O’Hagan). Rea tem uma participação significativa no teatro irlandês contemporâneo; já trabalhou pessoalmente com Samuel Beckett na peça *Endgame* em 1976; e já encenou peças do dramaturgo Brian Friel, como *Freedom of the city* e *Translations*. Rea também conta com atuações brilhantes no cinema, como, por exemplo, em *The Crying Game* (1992) um *thriller* escrito e dirigido por Neil Jordan no qual ele interpreta um integrante do IRA.

²¹ But it’s Mr. Rea — who came to international fame as an I.R.A. member in the 1992 film “The Crying Game” — who puts us smack in the middle of one man’s tenacious, besieged, quivering sense of self. Watch his Eric acting out his recollection of a drunken “manly kiss” he exchanged with an Englishman in a bar, or methodically and rationally defending the most heinous acts conceivable. (BRANTLEY, 2018)

horror, que Rea está “esplêndido” (“*superb*”) e que os espectadores saem do teatro traumatizados, como se estivessem saindo de uma guerra (“*shell-shocked*”).

A questão fundamental da peça – tanto no sentido de sua fundação como de sua importância – é, segundo o autor na entrevista concedida a Lawson: “Então a pergunta inicial era: ‘Sou irlandês?’ E eu ainda não cheguei a uma resposta satisfatória para mim mesmo”²² (LAWSON, 2019). De uma maneira tragicamente shakespeariana de ser ou não ser, a questão central da ação – a identidade da neta do protagonista, ainda bebezinha, e o desejo do avô de matá-la – é tratada de forma cômica, com um final sanguinolento.

Cyprus Avenue nos faz presenciar o resultado insano que a certeza e o ódio causam quando são pilares da construção identitária do sujeito, fazendo-nos pensar sobre violência, certezas, religião e preconceito, e nos colocando frente a frente com um espelho que, através da loucura da figura de Eric Miller, nos reflete e nos faz refletir sobre as próprias crenças que nos constituem como sujeitos.

A ação da peça se dá em uma sessão de terapia compulsória, na qual, com a ajuda de Bridget, a terapeuta, Eric Miller, o unionista radical, entra em confronto com a sua identidade e reflete sobre a sua construção como sujeito. Eric é um homem branco por volta de seus 60 anos, nascido e criado na cidade de Belfast, capital da província de Ulster, na Irlanda do Norte. Tem sua origem em uma família protestante e unionista – portanto, a favor da integração da Irlanda do Norte ao Reino Unido. Orgulhosamente britânico, Eric deixa bem claro o incômodo com a sua origem norte-irlandesa logo na primeira cena da peça, quando a terapeuta, Bridget, faz referência a essa origem. Em um discurso inflamado, Eric diz como seu avô e seu pai morreram em nome da coroa inglesa, nas grandes guerras, e como ele também defende e luta pelo seu direito de ser britânico, negando completamente qualquer traço possível que o conecte com a Irlanda e denunciando a primeira tensão de sua constituição identitária, como podemos notar no trecho que segue:

Eric The last thing I am is Irish. My grandfather was killed in the Battle of the Somme. My father died at Dunkirk. And I too would die for my right to be British. My British identity, my culture, my, our way of life, *ours*, our heritage and being, our very, our *being*. Every summer I parade with the Orange. I fly the flag of the Union from the rooftop of our house. I worked for Her Majesty’s Government to combat the relentless campaign of genocide conducted by the IRA against the Protestant people of Ulster over the

²² So the starting question was, ‘Am I Irish?’ And I still haven’t come up with a satisfactory answer for myself (LAWSON, 2019)

course of three decades. I am anything but Irish. I am British. I am exclusively and non-negotiably British. I am not nor never have been nor never will be Irish. (IRELAND, 2016, p. 8-9)

Tal discurso, iniciado pela afirmação idiossincrática “A última coisa que sou é irlandês”, escancara questões da formação identitária de Eric e nos coloca de frente com a sua radicalidade, que é destrinchada e posta em questão no decorrer da peça, preparando o terreno para os absurdos que se dão até o fim da ação.

Este trecho é fundamental para percebermos como a identidade cultural de Eric é marcada pela diferença do outro, ou seja, ele é *inegociavelmente britânico*, pois ele não se reconhece e rechaça os símbolos culturais projetados pelos “outros”, que, no caso de Eric, são aqueles que se consideram irlandeses. Como argumentado por Woodward, “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença [que] ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão social”²³ (2014, p. 40). Ou seja, “eu” não sou de maneira alguma o símbolo que excluo. Os argumentos de Woodward baseiam-se na noção sugerida por Stuart Hall de que as diferenças simbólicas e sociais se dão por *sistemas classificatórios* (HALL, 1997-2011, p. 40)²⁴: “Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles (por exemplo, sérvios e croatas); eu/outro”. E quando tais classificações são confrontadas criam-se os conflitos identitários. É o que acontece com Eric. Ele enlouquece ao perceber que suas crenças, suas projeções simbólicas (que fazem parte da projeção simbólica que representa o coletivo), tão enraizadas, não fazem mais sentido, ou não importam mais para o seu entorno e, então, surge a crise identitária, fazendo com que ele entre nesse modo de defesa extremamente violento. Essa crise se agrava consideravelmente quando tais símbolos que classificam e organizam a identidade são sacralizados e irrefutáveis, criando, assim, esse estado de verdade santa e inabalável.

De acordo com Hall (1996)²⁵, podemos definir a identidade cultural de duas formas. A primeira como uma recuperação de um passado coletivo “verdadeiro” e que representa uma “unicidade” – artificiais, pois as existências são plurais e esse passado é um dos passados possíveis das histórias da humanidade. E a segunda

²³ Tradução de Tomaz Tadeu da Silva.

²⁴ A identidade cultural no pós-modernidade

²⁵ Identidade cultural e diáspora.

como uma concentração tanto no “tornar-se” como no “ser” de um passado recuperado e, portanto, transformado a partir do ponto histórico que esses novos sujeitos se encontram, pois é importante ter em mente que sempre falamos a partir de um ponto histórico específico enquanto sujeitos históricos que somos. Logo, segundo Hall, a identidade cultural é fluida e incompleta e, como conclui Woodward, aqueles que tomam a identidade como “questão de ‘tornar-se’ [...] não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de se posicionarem a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum” (WOODWARD, 2014, p. 29).

A obra de Ireland nos faz encarar a nossa própria constituição identitária ao nos colocar de frente com a radicalidade das ações de Eric. O ponto alto da crise identitária de Eric se dá no monólogo em que, depois de ser expulso de casa por sua esposa, ele se senta sozinho em um banco de parque em Belfast e escancara as suas reflexões sobre si. Trata-se de um momento fundamental para percebermos as brechas abertas de sua constituição político-identitária, como podemos notar na citação abaixo (um relato que Eric faz à terapeuta):

Eric I thought about my childhood as I sat on the bench. About growing up in this city. And why I was the way I was. It occurred to me that perhaps I was insane.

Maybe this country, and my, what did you call it, my ‘cultural conditioning’, had finally driven me over the edge. Maybe this was the point of Irish Republicanism. To traumatise us as people to the extent that we have to surrender or we’ll lose our minds.

And it also occurred to me that perhaps I wasn’t a Protestant. I mean, of course I am. I am a Protestant. In the sense of not being a Catholic. But what is a Protestant? What does any of it even mean? I’m just what I was told I was.

I wouldn’t have chosen to be born in Northern Ireland, if I’d had any choice. I’d have chosen to be born in New York or Scandinavia. **And because of where I came from, I had no choice but to hate Catholics.** Because they’re so easy to hate.

The Irish, the indigenous Irish, and worldwide Irish, the diaspora, they conspired to destroy us. They blew us up in our cars, they shot us dead in our homes, they tortured our minds with propaganda. They took advantage of our simple Presbyterian nature and our good will. They raised money in America to fund our decimation. For four hundred years they raped our women and burnt us from our property.

But then a lot of the time we did the same to them. And sometimes a lot worse. And the English, the English treated them very badly too.

And the English treated us very badly too thinking that we were the same as them. The English treated a lot of people very badly but they didn’t know any better at the time. They thought they were doing the world a favour by making them be more like the English. **I’ve wondered – If the English are so self-effacing why did they make such a big effort to go around the world making everyone behave exactly like them?**

And the Irish treated the English very badly as well now, it has to be said. Blowing up their major cities and fighting in their pubs and generally badmouthing them all over the world. (IRELAND, 2016. p. 34-35; grifos nossos)

Este monólogo epifânico de Eric coloca em xeque a sua certeza de si, abrindo uma brecha na qual podemos perceber uma relativização do discurso simplista de “eles contra nós”. Ele, de fato, questiona as suas certezas unionistas e até a sua sanidade (“*Maybe this country, and my, what did you call it, my ‘cultural conditioning’, had finally driven me over the edge*”); a sua fé protestante (“*And it also occurred to me that perhaps I wasn’t a Protestant*”); o seu ódio contra os católicos (“*And because of where I came from, I had no choice but to hate Catholics*”); e até mesmo a violência perpetrada por ambos os lados (“*But then a lot of the time we did the same to them. And sometimes a lot worse. And the English, the English treated them very badly too*”; “*I’ve wondered – If the English are so self-effacing why did they make such a big effort to go around the world making everyone behave exactly like them?*”).

Em sua radicalidade, preso em suas certezas maniqueístas do “eles contra nós”, tão presente na constituição político-identitária de momentos de crise, Eric crê que a sua neta recém-nascida é o líder político católico Gerry Adams, ex-presidente do partido católico-republicano *Sinn Féin*, que estaria disfarçado para se infiltrar em sua família e dar cabo ao grande plano de destruição dos valores e lutas protestantes. Tal crença conduz Eric a atos absurdos, como, por exemplo, desenhar uma barba como a de Gerry Adams na recém-nascida. Tomado por certezas político-ideológicas e um estado de loucura aniquiladora daquilo que crê ser diferente de si, Eric acaba matando a sua filha, a esposa e a neta, tudo em nome da preservação, segundo ele, de toda a luta unionista, protestante norte-irlandesa.

Assim como muitas outras peças norte-irlandesas, *Cyprus Avenue* reflete sobre os efeitos do período conflituoso conhecido como Troubles (1968–1998), mostrando como toda a violência dos confrontos civis condicionou e forjou duas grandes unidades identitárias dos sujeitos de algumas gerações. Durante os chamados Troubles, produziu-se grande quantidade de peças que tinham o sectarismo religioso como temática central. Dramaturgos como Sam Thompson (1916–1965), autor de obras controversas como *Over the Bridge* (1957), *The Evangelist* (1963) e *Cemented With Love* (1965), e Tim Loane, com as peças *Caught Red-Handed* (2002) e *To Be Sure* (2007), estão entre os muitos exemplos,

que, assim como David Ireland, nasceram e cresceram nesse ambiente dividido por conflitos políticos, econômicos e religiosos. Eles parecem compartilhar da sensação de não pertencer a lugar nenhum, descrita por Stewart Parker (1941–1988) – também dramaturgo norte-irlandês – mencionado por Richtarik em seu artigo “Sam Thompson, Stewart Parker, and the Lineage of Northern Irish Drama”²⁶ no qual escreve: “Crescer em Belfast como um protestante da classe trabalhadora me deu acesso a todos os tipos de vivência [irlandesa e britânica], mas não me sentia parte de nenhuma delas”. (RICHTARIK, 2010, p. 180-181).²⁷

O resultado desse período de extrema violência deixou marcas profundas na constituição identitária dos norte-irlandeses. Desde o momento, em 1998, em que foi declarado o Good Friday Agreement, que colocou fim aos conflitos sectaristas, pode-se perceber tais marcas nas escolhas das representações parlamentares que sempre flutua entre os partidos dos dois extremos, Protestantes e Católicos, nos quais ainda se encontram pessoas que foram agentes durante os ataques violentos dos conflitos. Essa ausência de líderes e partidos mais moderados no parlamento é um indicativo de como, até os dias de hoje, a violência dos Troubles interfere na identidade das pessoas e, claro, também na produção de teatro da Irlanda do Norte, que ainda adota os Troubles e seus desdobramentos como tema central. Isso é muito importante para entendermos as crises identitárias do pós-conflitos, principalmente nos sujeitos que tiveram suas identidades nacionais constituídas e firmadas durante os conflitos que serão descritos na seção seguinte. Segundo Hall:

Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ [*englishness*] veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentido – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2015, p. 30)

No universo construído em *Cyprus Avenue*, isso é expresso por meio da representação simbólica da construção identitária nacional/religiosa de Eric. Ou, na verdade, da dificuldade de se construir esse sistema de representação cultural quando uma nação é subjugada por outra. Enquanto a “inglesidade” é fortemente

²⁶ Texto publicado no periódico *Ilha do Desterro*, do programa de pós-graduação em inglês da Universidade Federal de Santa Catarina, número 58 em 2010.

²⁷ Growing up in Belfast as a working-class Protestant, I had access to all sorts but did not feel a part of any of them. (RICHTARIK, 2010, ps. 180 - 181)

fundamentada e disseminada, o mesmo não se pode dizer da identidade da Irlanda do Norte. Na peça, Eric sabe e, ao mesmo tempo, não sabe quem é, pois, como todo norte-irlandês, tem a própria identidade colocada à prova o tempo todo pela angústia do pertencimento e não-pertencimento ao Reino Unido, como ficará mais claro com base na contextualização traçada na próxima seção. O conflito está na maneira violenta e repleta de ódio com que ele lida com essa angústia – pode-se interpretar que Eric, por não saber exatamente quem é (católico irlandês ou protestante britânico), apega-se ao extremo a uma das possibilidades (protestante britânico) e nega veementemente a outra, como se sua vida dependesse disso.

Como argumenta Ondrej Pilný em seu artigo “Anxieties in Irish Theatre”, publicado em 2019, Ireland é “um dos dramaturgos mais notáveis a ter alcançado destaque no anos 2010 [...] cujo tema central tem sido a angústia existencial vivida pelos unionistas da Irlanda do Norte”²⁸ (PILNÝ, 2019, p. 40). Ainda segundo o autor, *Cyprus Avenue* é o trabalho mais desafiador de Ireland, no qual ele examina ansiedades destrutivas e um senso de privação de direitos por parte dos lealistas norte-irlandeses (PILNÝ, 2019, p. 41).

2.3 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO E RELIGIOSO

O sectarismo sociopolítico-econômico-religioso-identitário na Irlanda tem suas raízes ainda no século XVII, com as tomadas colonialistas do território irlandês pela coroa inglesa da rainha Elizabeth I. Tais tomadas foram perpetradas por colonos escoceses e pelas campanhas de 1648-51 lideradas por Oliver Cromwell, que instalou plantações na região norte-irlandesa de Ulster, onde mais tarde seria construída a cidade murada de Londonderry, que serviria de refúgio para os protestantes durante as rebeliões que se sucederam nos anos de 1641, 1650 e 1689 (DOCHARTAIGH, 2005, p. xi). Isso fez ascender no local uma elite protestante. Esta, totalmente respaldada pela coroa inglesa, logo se tornou a detentora dos meios de produção e, assim, do poder político-social, concentrando a maior parte do capital nas mãos de uma minoria protestante e causando, desse

²⁸ “One of the most remarkable playwrights to have achieved prominence in the 2010s [...] whose central theme has been the deep existential angst experienced by Northern Irish Unionists”. (PILNÝ, 2019, p. 40)

modo, diversos tipos de impossibilidades políticas e econômicas para uma maioria católica que já se encontrava no território (McDONNELL, 2008, p. 12).

O acúmulo dessas opressões e impossibilidades sociais impostas à população católica fomentou, através de muitos anos, um sentimento nacionalista que resultou em um sentimento de necessidade de retomar o território irlandês e torná-lo uma república totalmente independente da coroa inglesa. Um sentimento de injustiça, de invasão e um ódio crescente contra a, então, elite unionista protestante, detentora do capital e das terras, fez com que a população católica, que crescia rapidamente em Derry (DOCHARTAIGH, 2005), começasse a se organizar e formar grupos políticos nacionalistas contra o colonialismo (McDONNELL, 2008), fazendo com que se instalasse uma tensão sectarista crescente (DOCHARTAIGH, 2005).

Os movimentos nacionalistas foram criados para a oficialização de uma retomada do território nacional, de modo a instaurar um modo de governo autônomo, o chamado Home Rule, um processo conturbado que permeou o XIX. Nesse período, dois grupos identitários já estavam muito bem consolidados, e o caldo originário do que viriam a ser os Troubles começou a engrossar:

Os Troubles foram originados em uma história cujos contornos foram definidos durante o período entre 1606 e 1660, quando as fazendas de Ulster administradas por colonos escoceses começaram na península de Ards de Ulster. Nas palavras do historiador R. F. Foster, 'A história de Ulster desde aquela época até agora foi ditada pelo fato de que essas propostas não funcionaram como pretendido.' Certamente os temas centrais da experiência da Irlanda colonial foram definidas naquele período, e os Troubles foram, para os dois lados, a última fase das forças históricas desencadeada por Elizabeth I e consolidada pelas decisivas campanhas cromwellianas de 1648-51. A exploração econômica da maioria católica irlandesa pela minoria dos agricultores protestantes significou que, desde o começo, religião e terra, fé e poder, catolicismo e pobreza, ficaram fatalmente interligados.²⁹ (McDONNELL, 2008, p. 12)

Já no século XX, em 1914, quando havia uma promessa de implementação do Home Rule, esta foi interrompida com a explosão da Primeira Guerra Mundial. Em 1º de julho de 1916, por volta de 5.500 homens da 36ª Divisão de Ulster foram

²⁹ "The Troubles were sourced in a history whose lineaments were defined during the period between 1606 and 1660, when the Plantation of Ulster by Scottish settlers began in the Ards peninsula of Ulster. In the words of historian R. F. Forster, 'The history of Ulster from that time to this was dictated by the fact that these proposals did not work out as intended.' Certainly the central themes of Ireland's colonial experience were defined in that period, and the Troubles were, for both sides, the latest phase of historical forces set in motion by Elizabeth I and consolidated by the decisive Cromwellian campaigns of 1648-51. The economic exploitation of the majority Catholic Irish by a minority of Protestant Planters meant that from the beginning religion and land, faith and power, Catholicism and poverty, were fatally linked." (McDONNELL, 2008 p. 12)

massacrados na sangrenta batalha de Somme. O terrível evento ficou marcado na identidade dos cidadãos protestantes de Ulster, intensificando ainda mais a identidade britânica e aquecendo o discurso unionista. O sectarismo foi tomando corpo, e os grupos foram se tornando cada vez maiores e mais militarizados (McDONNELL, 2008, p. 13).

Pouco antes, em 1911, com a ameaça cada vez mais presente do Home Rule, os unionistas, por meio do Ulster Unionist Council (UUC – Conselho Unionista de Ulster), então presidido por Edward Carson, ameaçaram formar um estado provisório em Ulster, caso o Home Rule fosse aprovado. Um exército privado foi recrutado pela Orange Order, uma organização conservadora unionista que tem como objetivo defender os direitos civis e a liberdade religiosa dos protestantes. Com o levante católico-republicano para a implementação da independência, criou-se a sensação de que o Home Rule ameaçaria a existência dos protestantes, criando a suposta necessidade de responder de forma bélica a tal ameaça:

A Aliança tornou-se central para a autoconcepção unionista no século XX. O Home Rule declarou a aliança, era uma "conspiração" que seria "subversiva de nossa liberdade civil e religiosa, destrutiva de nossa cidadania e perigosa para a unidade do Império". O dever de um unionista era defender, de qualquer maneira, "para nós e nossos filhos, nossa querida posição de igual cidadania no Reino Unido".³⁰ (McDONNELL, 2008, p. 13)

A formação de um exército paramilitar por parte dos protestantes-unionistas, o Ulster Volunteer Force (UVF – Força Voluntária de Ulster), validou, do ponto de vista republicano, a necessidade da formação de um exército católico, e, assim, em 1914 foi formado o Irish Volunteers (Voluntários Irlandeses) que, no futuro, resultaria no então exército paramilitar Irish Republican Army (Exército Republicano Irlandês, que ficaria conhecido internacionalmente pela sigla IRA), responsável por ataques de extrema violência durante o período dos Troubles.

Dois anos depois do recrutamento e da formação do Irish Volunteers, em 1916, liderado por Padraic Pearse (1879–1916), em conjunto com o Irish Citizen Army (Exército Civil Irlandês), liderado por James Connolly (1868–1916), cem

³⁰ "The Covenant became central to Unionist Self-conception in the twentieth century. Home Rule, it declared, was a 'conspiracy' which would be 'subversive of our civil and religious freedom, destructive of our citizenship, and perilous to the unity of the Empire'. The duty of a Unionist was to defend by whatever means 'for ourselves and our children our cherished position of equal citizenship in the United Kingdom.'"

homens invadiram e tomaram o prédio do General Post Office (Correio Central) na rua O'Connell, em Dublin, declarando o prédio como sede da Nova República Irlandesa. Lá foi lida, por Pearse, a proclamação do governo provisório para um grupo de espectadores, que ouviu, segundo McDonnell, “perplexo e amplamente indiferente” (“*bemused, and largely indifferent*”; McDONNELL, 2008, p. 14).

O Levante de Páscoa (Easter Rising) fracassou após uma semana de luta com os britânicos, porém o movimento da revolta, que não tinha o apoio da maioria da população irlandesa, dividiu simbolicamente a história. A resposta extremamente violenta de execução dos líderes da revolta pelos britânicos acabou inflando o sentimento patriótico entre os norte-irlandeses católicos e justificando, de acordo com o historiador Charles Townshend tal qual citado por McDonnell, o “republicanismo da força-física” (“*physical-force republicanism*”):

O Levante foi certamente uma manifestação de violência política, mas foi mais que isso: foi, em grande medida, uma manifestação de violência como política [...] a propaganda armada de uma vanguarda automeada que reivindicou o poder de interpretar a vontade geral [...] a ação catártica foi substituída pelo debate metodológico; tipos ideais substituíram a realidade; símbolos assumiram poderes reais.³¹ (TOWNSHEND apud McDONNELL, 2008, p. 14)

A ação violenta no Levante de Páscoa aprofundou ainda mais o sentimento e a prática política sectarista. O estado britânico, no intuito de coibir ataques violentos republicanos no pós-levante, praticou a prisão sem julgamento e lei marcial. Tal comportamento autoritário aumentou ainda mais o sentimento republicano radical. Durante esse período de prisões autoritárias, o futuro líder do IRA Michael Collins (1890–1922) aprendeu todas as táticas de guerrilha que viria a usar mais tarde na guerra da independência (1919–1921).

A guerra da independência inicia-se quando o partido católico-republicano Sinn Féin ganha as eleições em 1919. Os parlamentares eleitos não aceitaram ocupar os seus lugares no parlamento britânico, fundando, então, o First Dáil (Primeiro Parlamento) e declarando a independência da Irlanda. A guerra perdurou até 1921, quando foi declarado o tratado que permitiria a autogestão da Irlanda e

³¹ “The Rising was certainly a manifestation of political violence, but it was more than this: it was, to a large extent a manifestation of violence as politics [...] the armed propaganda of a self-appointed vanguard which claimed the power to interpret the general will [...] cathartic action was substituted for methodological debate; ideal types replaced reality; symbols took on real powers.” (TOWNSHEND apud McDONNELL, 2008 p. 14)

acabou separando o território em um estado livre ao sul e um estado menor britânico em Ulster, no norte – nascendo, assim, a Irlanda do Norte.

Após a separação do território, os conflitos entre católicos-republicanos e protestantes-unionistas se acirram, principalmente no norte da Ilha da Irlanda, enquanto no sul o novo estado independente, que se tornaria República da Irlanda em 1949, era comandado por uma igreja autoritária, muito distante do estado desejado pelos líderes do Levante de Páscoa. Houve, ainda, algumas tentativas do IRA de tentar expulsar o poder britânico da Irlanda, porém sem apoio dos cidadãos. Membros do IRA foram presos, inclusive o pai de Gerry Adams, que viria a ser o presidente do partido Sinn Féin (em irlandês, algo como “Nós Mesmos”³²). A organização paramilitar persistiu tanto no sul como no norte.

O sectarismo entre católicos e protestantes ganhou corpo e se tornou um campo de guerra. O sentimento de ódio e recusa do outro cresceu com os agravamentos e abusos impostos a uma minoria política católica por meio do abuso do poder político protestante e consolidados a partir da reação católica aos abusos talvez tão violenta quanto os próprios abusos:

O *Orange State* (Estado Laranja) foi fundado no *Special Powers Act* (Ato de Poderes Especiais) de 1922, o qual concedeu as forças de segurança do estado poderes para prender sem justificativa, para detê-los sem julgamento e para banir todas as reuniões e procissões. Foi um estado criado dentro de uma fronteira interna desenhada para garantir uma maioria protestante. Em lugares, como a segunda cidade de Londonderry, os católicos estavam em maioria, gerrymandering assegurou que os unionistas permanecessem no controle da câmara da cidade. Os católicos eram privados de direitos por leis que os restringiam de acesso à imóveis enquanto permitia que apenas contribuintes votassem. (McDONNELL, 2008, p. 16)³³

Na primeira metade do século XX, o poder político e econômico se manteve nas mãos de uma minoria protestante, enquanto a população católica se mantinha em maior número, criando uma desigualdade social ainda maior. Segundo o

³² Consulta à versão on-line do dicionário irlandês-inglês Foclóir Gaeilge-Béarla, disponível em <https://www.teanglann.ie/en/>. Acesso em 14/04/2020.

³³ “The Orange State was founded on the Special Powers Act of 1922, which gave the state’s security forces the powers to arrest people without warrant, to detain them without trial and to ban all meetings and processions. It was a state created within an internal border drawn to ensure Protestant Majority. Where, as in the second city of Londonderry, Catholics were in a majority, gerrymandering ensured that Unionists remained in control of the city council. Catholics were disenfranchised by laws which restricted access to home ownership, while allowing only rate-payers to vote.” (McDONNELL, 2008 p. 16)

cientista político e sociólogo Niall Ó Dochartaigh, “o controle unionista era alicerçado pelas restrições de voto”³⁴ (2005, p. xii).

Com a ascensão do partido trabalhista na Grã-Bretanha após a Segunda Guerra, uma nova legislação social radical foi apresentada e implementada com certa relutância na Irlanda do Norte. O novo *modus operandi* do partido trabalhista possibilitou uma transformação para a sociedade da Irlanda do Norte:

Um resultado do novo "estado de bem-estar social", que o governo britânico começou a construir, foi uma expansão maciça do serviço público de saúde, da educação pública e áreas relacionadas no setor público. O estado de bem-estar social criou muito mais empregos nas ocupações da classe média, como ensino ou medicina, cujos profissionais geralmente serviam sua própria comunidade religiosa na Irlanda do Norte. Para dar o exemplo mais dramático, em 1948/9, havia 1.450 professores de ensino secundário (ou seja, até os 16 anos) no norte. Em 1968/9, havia 6.582. O sistema escolar foi quase completamente segregado pela religião e a nova classe média católica expandida, trabalhando nesta e em outras profissões de serviço, não se integrou à classe média unionista dominante. Além disso, eles frequentemente serviam comunidades católicas da classe trabalhadora e estavam cientes das queixas nessas comunidades. (DOCHARTAIGH, 2005, p. xii)³⁵

E foi com a expansão da classe média católica, que, insatisfeita com a organização política estagnada, principalmente do Partido Nacionalista, que se formaram as organizações liberais mais moderadas a partir da segunda metade dos anos 1960. Esses grupos eram compostos por católicos e alguns protestantes mais ligados aos partidos liberais e dos trabalhadores. A organização, porém, manteve-se sem aliança com nenhum partido. (DOCHARTAIGH, 2005, p. xiii).

No final dos anos 1960, em 1967, já com uma experiência organizacional e política, como resposta aos abusos do Estado, nasce o NICRA (Northern Ireland Civil Rights Association, ou “Associação de Direitos Civis da Irlanda do Norte”). A associação era formada, inicialmente, por representantes de todos os partidos políticos da Irlanda do Norte. Suas principais pautas eram acabar com a

³⁴ “Unionist control was buttressed by voting restrictions.”

³⁵ “One result of the new ‘welfare state’ which the British government began to construct was a massive expansion of the public health service, of public education and of related areas in the public sector. The welfare state created many more jobs in the middle-class occupations such as teaching or medicine where service professionals in Northern Ireland generally served their own religious community. To take the most dramatic example, in 1948/9 there were 1,450 second-level (i.e. secondary) school teachers in the North. By 1968/9 there were 6,582. The school system was almost completely segregated by religion and the new expanded Catholic middle class, working in this and other service professions, did not become integrated into the dominant Unionist middle class. In addition they often served working-class Catholic communities and were aware of the grievances in these communities.”

discriminação institucional contra os católicos no que dizia respeito a locação de imóveis, emprego, acesso à educação e saúde, assim como derrubar a Lei dos Poderes Especiais (*Special Powers Act*) de 1922 e a polícia paramilitar B-Special.

De acordo com Gerry Adams, o interesse das organizações nacionalistas, junto com o NICRA, não era mais a união de toda a Irlanda, mas sim a conquista dos direitos civis igualitários para os cidadãos católicos da Irlanda do Norte. Ele disse que “O movimento dos direitos civis de 1968-69 não tinha outra agenda além de pôr fim à discriminação no emprego e assegurar o sufrágio universal nas eleições locais”³⁶ (ADAMS apud McDONNELL, 2008, p. 16). Ainda segundo Adams, o movimento dos direitos civis estava alinhado com os movimentos que aconteciam ao redor do mundo, ligando Belfast e Derry a outras capitais, como Paris e Praga, por exemplo.

As investidas para uma reforma política e a instauração de um sistema justo para todos, católicos e protestantes, causou um efeito inflamatório na parcela sectarista-lealista radical do Estado, que respondeu aos atos do movimento dos direitos civis com extrema violência. No dia 4 de janeiro de 1969, um grupo radical lealista atacou os civis que participavam da People’s Democracy March (Marcha da Democracia do Povo) que havia iniciado em 1º de janeiro. Outros ataques foram feitos, no mesmo dia, em bairros católicos de Belfast por RUC (Royal Ulster Constabulary, ou Real Polícia de Ulster) e B-Special, grupos paramilitares lealistas. A recorrência de marchas políticas violentas culminou no que ficou conhecida como Battle of the Bogside (Batalha de Bogside), um conflito de dois dias que teve seu início no dia 12 de agosto de 1969. Partes de bairros periféricos foram fechadas com barricadas, impedindo que a força policial entrasse e aprofundando ainda mais o sectarismo.

Por mais que houvesse uma parcela dos unionistas interessada na reforma do sistema político, a outra parte, muito inflamada, quis persistir em manter o Estado como estava. As tentativas de reforma pelo então Primeiro-Ministro Terence O’Neill e seu sucessor James Chichester foram fracassadas pela intensificação dos ataques violentos dos lealistas em áreas católicas. Em 16 de agosto de 1969, o governo britânico decide enviar tropas para tentar controlar os conflitos entre republicanos e lealistas que resultou no brutal ataque, mundialmente conhecido

³⁶ “The Civil Rights movement of 1968-69 had no agenda beyond the ending of discrimination in employment, and the securing of universal suffrage in local elections”.

como Bloody Sunday (Domingo Sangrento), no qual quatorze civis desarmados foram mortos por soldados britânicos.

Segundo o historiador Jeff Wallenfeldt, editor da enciclopédia *Britannica*, os conflitos acima citados foram o início do período que ficaria conhecido como Troubles:

Apesar de mais de uma marcha política interrompida violentamente ter sido apontada como o ponto inicial do *Troubles*, pode-se argumentar que o evento catalisador ocorreu em 5 de outubro de 1968, em Derry, onde uma marcha havia sido organizada pelo NICRA para protestar a discriminação e o *gerrymandering*. A marcha foi banida quando unionistas anunciaram que eles fariam uma contra-demonstração, porém o NICRA decidiu realizar o protesto de qualquer maneira. Tumultos eclodiram após que o RUC suprimiu as marchas com bastões e um canhão de água. Similarmente inflamados foram os eventos no entorno da marcha realizada pelos lealistas em Londonderry em 12 de agosto de 1969. Dois dias de protestos que ficaram conhecidos como a Batalha do Bogside (por causa da área católica onde ocorreu o confronto) originados da escalada do confronto entre nacionalistas e o RUC, que agia como um amortecedor entre manifestantes lealistas e católicos residentes da área. Protestos em apoio aos nacionalistas emergiram em Belfast e em outras localidades, e o exército britânico foi enviado para restaurar a calma. Em seguida, os confrontos violentos só aumentaram, e os Troubles (um nome que não caracteriza nem a natureza do conflito nem atribui culpa para nem um dos lados) haviam claramente começado.³⁷ (WALLENFELDT, 2020, p. 4 e 5)

O que nasceu como uma vontade de reformar o Estado que oprimia os católicos e criar um “movimento proletário não-sectário” (“*non-sectarian, mass working-class movement*”; McDONNELL, 2008, p. 17) se tornou a disputa sectarista mais violenta da Irlanda. Dentre os atores dos conflitos, os principais são o IRA, que, por questões político-ideológicas, se separa entre Provisional Irish Army (Provos) e do Official Irish Army – o primeiro com uma agenda mais neomarxista, almejando uma Irlanda unificada e socialista, enquanto o segundo mais embasado no conservadorismo teológico. Do outro lado da divisão, tem-se o governo inglês e

³⁷ “Although more than one violently disrupted political march has been pointed to as the starting point of the Troubles, it can be argued that the catalyzing event occurred on October 5, 1968, in Derry, where a march had been organized by the NICRA to protest discrimination and gerrymandering. The march was banned when unionists announced that they would be staging a counterdemonstration, but the NICRA decided to carry out their protest anyway. Rioting then erupted after the RUC violently suppressed the marches with batons and a water cannon. Similarly inflammatory were the events surrounding a march held by loyalists in Londonderry on August 12, 1969. Two days of rioting that became known as the Battle of the Bogside (after the Catholic area in which the confrontation occurred) stemmed from the escalating clash between nationalists and the RUC, which was acting as a buffer between loyalist marchers and Catholic residents of the area. Rioting in support of the nationalists then erupted in Belfast and elsewhere, and the British army was dispatched to restore calm. Thereafter, violent confrontation only escalated, and the Troubles (a name that neither characterized the nature of the conflict nor assigned blame for it to one side or the other) had clearly begun.” (WALLENFELDT, 2020, p. 4 e 5)

seus militares e grupos paramilitares lealistas, como B-Specials e UVF. Como uma tentativa de resposta a crescente onda de violência e também “uma tentativa de atender às queixas nacionalistas, limites eleitorais foram redefinidos de maneira mais justa, esforços foram feitos para retificar discriminações na questão de habitação e cargos públicos, e o *B-Specials* foi desmantelado”³⁸ (WALLENFELDT, 2020, p. 6), porém, ainda de acordo com Wallenfeldt, apesar de algumas das reivindicações nacionalistas terem sido atendidas o governo norte-irlandês instaurou e intensificou medidas de segurança como por exemplo a prisão sem julgamento, das quais a maioria das prisões eram de nacionalistas (WALLENFELDT, 2020, p. 6).

Os Troubles marcam e modificam completamente a vida na Irlanda do Norte. Foram 30 anos de ataques violentos entre grupos republicanos-católicos e unionistas-protestantes fomentados por um governo colonialista inglês através do racismo e da desumanização dos irlandeses como podemos perceber nas palavras do Padre Des Wilson de Ballymurphy:

Não tenho segredos sobre meu ponto de vista, um ponto de vista muito mudado do que eu acreditava em 1965. O governo britânico oprimiu e degradou nosso povo, colocou-os uns nas gargantas dos outros, ofereceu presentes aos protestantes da Irlanda do Norte e chutes aos católicos, mas ao fazer tais coisas controlou os dois. Tem sido um regime injusto e se parasse de ser pararia de mandar... Eu também acredito que a guerra seja o pior de todos os meios para resolver problemas, mas se pessoas boas vão à guerra precisamos nos perguntar o porquê de boas pessoas fazerem tais coisas.³⁹ (WILSON apud McDONNELL, 2008, p. 19)

Em 10 de abril de 1998, após anos de muitos acordos, quebras de acordos, tentativas e declarações de cessar fogo e ataques quebrando o cessar fogo, deu-se o Acordo de Belfast, também conhecido como o Acordo da Sexta-feira Santa (*Good Friday Agreement*) que propiciou a criação da Assembleia para partilha de poderes da Irlanda do Norte levada a voto por um referendo na república e na Irlanda do norte em 22 de maio de 1998. Apesar das eleições para a nova Assembleia terem

³⁸ “... an attempt to address nationalist grievances, electoral boundaries were redrawn more fairly, efforts were made to rectify discrimination in housing and public employment, and the B-Specials were decommissioned.” (WALLENFELDT, 2020, p. 6)

³⁹ “I have no secret of my own view, a view much changed from what I believed in 1965. The British government has oppressed and degraded our people, set them at each other’s throats, offered the Protestants of Northern Ireland small gifts and the Catholics kicks, but by doing these things controlled them both. It has been an unjust regime, and if it ceased to be so it would cease to rule... I also believe that war is the worst of all ways to have to solve problems, but that if good people go to war we have to ask why it is that good people do such things.” (WILSON apud McDONNELL, 2008, p. 19)

acontecido em junho de 1998, a formação do Executivo de poder partilhado da Irlanda do Norte só se deu em dezembro de 1999 sob a promessa de desarmamento do IRA. (WALLENFELDT, 2020, p. 12).

That month the republic of Ireland modified its constitution, removing its territorial claims to the whole of the island, and the United Kingdom yielded direct rule of Northern Ireland. Ostensibly the Troubles had come to end, but, though Northern Ireland began its most tranquil era in a generation, the peace was fragile. Sectarian antagonism persisted, the process of decommissioning was slow on both sides, and the rolling out of the new institutions was fitful, resulting in suspensions of devolution and reimposition of direct rule. (WALLENFELDT, 2020, p. 12)

O IRA declara a ordem de abandono de armas para todas as suas unidades apenas no dia 28 de julho de 2005, anunciando, assim, o fim das campanhas armadas para a unificação das Irlandas. É em meio ao resultado desses conflitos, na convivência entre esses grupos e na formação identitária dos sujeitos mergulhados nesse contexto, que a peça *Cyprus Avenue* se fundamenta, assim como boa parte da arte criada nas Irlandas na contemporaneidade.

A intensa produção de teatro durante e pós-conflitos serviu e ainda serve, não apenas, mas também, como forma de processar e acessar as memórias de tempos conturbados. Através do teatro, os norte-irlandeses são capazes de celebrar suas conquistas, mas também expor as ruínas que dão origem, muitas vezes, ao que é considerado a identidade norte-irlandesa.

Parte deste trabalho tem o objetivo explícito de curar a comunidade através do ato de lembrar e compartilhar experiências. De fato, “Healing through Remembering” é um extenso projeto entre comunidades na Irlanda do Norte, baseado na ideia de que a lembrança é um fator importante no entendimento mútuo e no caminho da reconciliação.⁴⁰ (FITZPATRICK, 2018, p.61)

É também com base em conflitos político-identitários que se desenrola a empreitada proposta nesta dissertação. Com base no contexto apresentado neste capítulo e nas considerações teóricas a respeito da tradução como recriação e/ou adaptação apresentadas no próximo capítulo, é realizada uma prática tradutória

⁴⁰ “Some of this work has the explicit aim of healing the community through the act of remembering and sharing experience. Indeed, “Healing through Remembering” is an extensive cross-community project in Northern Ireland, which is predicated on the idea that remembrance is an important factor in mutual understanding, and moving towards reconciliation.”

fundada na possibilidade de recriar os conflitos político-religiosos e identitários das personagens norte-irlandesas da peça-fonte no contexto contemporâneo brasileiro.

Como dito anteriormente, não se pretende com a presente pesquisa responder a questões da sociologia e da ciência política, mas investigar como a tradução/recriação no campo da arte pode desempenhar um papel renovador e crítico.

3. RECRIANDO *CYPRUS AVENUE* PARA O BRASIL CONTEMPORÂNEO: REFLEXÕES

Neste capítulo discorro sobre a fundamentação teórica dos Estudos da Tradução utilizada para pensar a empresa tradutória de recriação de *Cyprus Avenue*. Discutiremos primeiramente a razão de escolha da peça e o porquê de uma tradução recriadora da obra, pensando em sua força simbólica na discussão da representação identitária, assim como na crítica tecida em sua trama dramatúrgica.

Apresento as discussões acerca da tradução para o teatro a partir das ideias de Nagy e Pavis sobre a linguagem teatral e suas particularidades, mas fazendo uma conexão com teorias da literatura que não abordam especificamente a questão teatral, no entanto, ajudam a compreender o projeto tradutório aqui proposto. A essas discussões, são somadas considerações acerca da paródia e da paráfrase e, ainda, da antropofagia na arte. O aspecto recriador do projeto tradutório proposto aqui é baseado, principalmente, em Haroldo de Campos e sua defesa da tradução como recriação na poesia e na prosa que equivalha à poesia em complexidade; o argumento haroldiano foi fundamental para que eu pensasse sobre o *transportar* e o *recriar* de um texto carregado pelas representações de um sujeito norte-irlandês que recusa sua *irishness* para um sujeito brasileiro sulista que também recusa sua brasilidade. Penso essas obras como obras independentes, porém recíprocas (CAMPOS 1992, p. 35), abrindo a possibilidade de refletirmos *Cyprus Avenue* nas águas da Avenida Beira-Mar de Florianópolis, de maneira que os símbolos protestantes/norte-irlandeses dialoguem com os símbolos que recriam o sujeito central da trama como separatista/sulista.

3.1 A ESCOLHA DE TRADUZIR *CYPRUS AVENUE*

A tradução difunde informação, possibilita o acesso mais democrático a obras mundiais, aproxima culturas e cria conexões entre o nacional e o estrangeiro por meio do tradutor: “A(o) tradutor(a) [...] se escarrancha sobre duas culturas e dois

cenários. A(o) tradutor(a) se move, física e mentalmente, para cá e para lá da cultura exportadora para a cultura receptora”⁴¹ (FERNANDES, 2012, p. 78).

Neste trabalho, quero ser o meio e não só o mediador de uma cultura a outra. Gostaria de mostrar que o meu fazer tradutório, sem ignorar o meu local histórico, imprimindo na tradução todo esse significado que me cerca. Deixo transbordar para a tradução toda a carga histórico-cultural do meu tempo e do meu local:

Por ser um trabalho pessoal, dependente da bagagem cultural do tradutor, pode-se considerar a tradução autoral; ela só existe daquela maneira por ser fruto da atividade intelectual de um determinado indivíduo. Ao mesmo tempo, porém, como todas as pessoas, o tradutor está inserido em uma cultura e, de seu lugar, avista a cultura do texto de partida sob a influência daquilo que o cerca. Ele fará a mediação entre essas duas culturas a seu modo: uma combinação de individualidade, já que sua mente é única, e de coletividade, já que não está sozinho. (COSTA, 2016, p. 121)

Parto dessa reflexão como projeto de tradução. Observando o processo político crescente de discursos intolerantes e antidemocráticos que pretendem aniquilar ou impossibilitar a expressão do outro e, por vezes, a existência do outro, a partir de uma visão de mundo em que certos conceitos identitários se tornam a única possibilidade de existência à luz do dia, decidi recriar a ação de Ireland no contexto nacional para mergulhar nessas questões identitárias do “nós contra eles” já discutidas no capítulo anterior. Partindo, ainda, da reflexão de Costa a respeito da individualidade do ato tradutório, do caráter autoral que passa pela subjetividade da/o tradutor/a, deu-se a escolha do gênero teatral, a partir de minha proximidade com o teatro, acreditando em sua potencialidade catártica por meio da possibilidade de experimentar a ação visceral criada por Ireland, decidi-me pelo projeto de recriação de *Cyprus Avenue* em *Avenida Beira-Mar*. Tais questões serão aprofundadas no próximo capítulo.

Nesse contexto, a peça de Ireland torna-se o meio preenchido de outras simbologias identitárias. Procuro recriar a construção identitária das personagens muito mais do que a “letra” (BERMAN, 2013) de Ireland. A ação se tornou o meio pelo qual pude construir uma história espelhada, porém não idêntica. A imagem do espelho é aqui uma representação possível entre dezenas que caberiam nesse

⁴¹ “The translator, in manner consonant with his/her own translation, is a traveler who straddles two cultures and two landscapes. Physically and mentally the translator moves back and forth from the exporting culture to the receiving one.”

caso; faz as vezes de um espelho de parque de diversão, que distorce a sua imagem, mas mantém uma relação com ela.

A ação de *Cyprus Avenue* como que rasga a tessitura da identidade do protagonista Eric, gerando a potencialidade para um sem-número de outras representações baseadas nela. Ao recriar a peça, não ignoro a cultura que me atravessa e me constitui, na realidade me utilizo da obra de Ireland e do fazer tradutório para me posicionar com relação a essa cultura. Sirvo-me, dessa forma, da tradução como leitura e crítica, assim como pontuado por Campos (1992), recriando as personagens e a ação de Ireland em uma realidade próxima a mim.

Ao que concerne a este projeto, a recriação da peça *Cyprus Avenue* (2016) pode ser vista como um ato político ou de resistência em tempos em que são debatidas relações entre a direita brasileira, o fascismo pré-Segunda Guerra e a moral religiosa, sob o olhar dos quais a arte pode sofrer impactos.⁴² Nesse sentido, a recriação da peça (e, especificamente, de Eric) pode ser capaz de estabelecer uma ponte entre dois contextos a princípio muito distantes e diferentes (o norte-irlandês e o brasileiro).

Segundo Tymoczko, a empresa tradutória vem sempre acompanhada de uma ideologia e de uma geografia, ou seja, uma tradução sempre terá um lugar de origem. Essa origem, ainda segundo a autora, é o próprio tradutor, logo uma tradução sempre será um resultado ideológico e geográfico de quem a fez. O “lugar” da tradução será o “lugar” do(a) tradutor(a):

[...] a ideologia de uma tradução não reside simplesmente no texto traduzido, mas no modo de expressão e na postura do(a) tradutor(a), bem como na relevância dessa tradução para o seu público. Esses últimos aspectos são influenciados pelo lugar de enunciação do tradutor: de fato eles são parte do que chamamos de “lugar” de enunciação, pois aquele “lugar” é uma posição ideológica, bem como uma posição temporal e geográfica. Tais aspectos da tradução são motivados e determinados pelas afiliações culturais e ideológicas do(a) tradutor(a), assim como ou ainda

⁴² Aqui me refiro à crescente aceitação, por parte da direita conservadora no país, da ideia conspiratória de um suposto “marxismo cultural” na produção artística, como posto por Carapanã, que “traz junto de si outras ideologias do nazifascismo: a aceitação de teorias da degeneração (cultural e, no caso do mundo euroamericano, racial), a obsessão com teorias da conspiração vagas que repetem que ‘eles’ estariam tentando destruir você, ameaçar sua família, sua propriedade e sua vida. Como de costume, esse ‘eles’ sempre precisa ser vago, amplo e maleável: professores doutrinadores, artistas degenerados, banqueiros socialistas ou os globalistas da ONU” (CARAPANÃ, 2018). O texto de Carapanã é parte da organização de ensaios sobre as novas direitas no cenário político brasileiro (“O ódio como política”, organizado por Esther Solano Gallego).

mais motivados pela localização espacial e temporal de onde ele (ela) fala. (TYMOCZKO, 2013, p. 118)

No ato tradutório apresentado aqui, esses “lugares” foram radicalizados: a ideologia e a geografia do tradutor foram evidenciadas e se tornaram o cerne da tradução. *Cyprus Avenue* possibilita essa radicalização, pois sua natureza extrema abre espaço para a acomodação da ação em diferentes lugares, como já discutido anteriormente, possibilitando evidenciar esse *lugar de enunciação* trazido por Tymoczko. Utilizo-me do meu *lugar* político-geográfico para tecer uma crítica através das mídias *Cyprus Avenue* e a tradução *per se*.

O papel e o poder de difusão cultural da tradução podem servir, também, como mais uma ferramenta para a tentativa de compreensão da crescente dicotomia político-ideológica no Brasil, que tem como pano de fundo uma crise econômica e supostas convergências ideológicas, por muitas vezes, embasadas em uma suposta moral religiosa.

Um ponto importante para entendermos a política brasileira contemporânea é o que ficou conhecido como “jornadas de junho”. Durante o mês de junho 2013, as ruas da maioria das grandes capitais do Brasil foram tomadas por manifestantes insatisfeitos com a situação política do país, mas o que começou como um grito de insatisfação virou um grande laboratório para a formação de posturas extremamente conservadoras e moralmente radicais.

Segundo a socióloga Marilena Chaui, o “estopim das manifestações paulistanas⁴³ foi o aumento da tarifa do transporte público e a ação contestatória da esquerda com o Movimento Passe Livre (MPL), cuja existência data de 2005 e é composto por militantes de partidos de esquerda” (CHAUÍ, 2013). Tais manifestações foram recebidas pelos grandes veículos de comunicação com uma certa surpresa e incompreensão, pois as grandes questões sociais “que sempre atormentaram o país (desemprego, inflação, violência urbana e no campo) [estavam supostamente] com soluções bem encaminhadas” (CHAUÍ, 2013). Mas, ainda como relata a autora, o olhar estava virado para o lado errado. As grandes metrópoles vinham sofrendo com processos de gentrificação, excluindo ainda mais uma grande parcela social já muito vulnerável.

⁴³ Manifestações que reverberaram em outras grandes manifestações por quase todas as capitais do país.

As manifestações chamadas pelo MPL eram marcadas e divulgadas por meio das redes sociais, construindo um suposto caráter horizontal sem uma liderança específica e com uma recusa extrema (e, em casos pontuais, violenta) de qualquer tipo de envolvimento da política partidária que marcaria um antes e um depois na formação dos sujeitos políticos.

Sobre o fenômeno do antipartidarismo, Abranches diz:

Nos últimos dez anos, os partidos brasileiros se oligarquizaram todos. O último a completar esse processo foi o PT. Hoje, os partidos vivem de si e para si e não de e para suas bases. Tornaram-se organizações “voltadas para dentro”, o processo de aquisição de novos agentes políticos passou a se dar por cooptação e por conveniência, não por abertura a lideranças emergentes da sociedade e do movimento social, ou pela busca de talentos políticos manifestos fora da esfera política. (ABRANCHES, 2013, n.p.)

Esse fechamento para dentro de si dos partidos e a construção narrativa da grande mídia cancelaram ainda mais a suposta impossibilidade de confiança nas instituições e nos partidos políticos, formando o palco do que viria ser o início da polarização política contemporânea.

A somatória de uma revolta generalizada, uma falta de prática, compreensão e confiança no jogo político brasileiro e o uso das redes sociais como principal meio difusor da manifestação, resultou em um movimento de massa não muito solidificado e nem muito coeso. De acordo com Chauí (2016), a utilização das redes sociais como meio fundamental de organização política tem seu mérito por retirar o monopólio dos meios de comunicação de massa, mas é preciso observar suas limitações. Segundo a autora, as manifestações tomaram “a forma de um evento, ou seja, é pontual, sem passado, sem futuro e sem saldo organizativo porque, embora tenha partido de um movimento social (o MPL), à medida que cresceu passou à recusa gradativa da estrutura de um movimento social para se tornar um espetáculo de massa” (CHAUI, 2016, n.p.). A experiência estético-catártica do espetáculo da manifestação se tornou mais importante do que o fazer político democrático *per se*. Manifestantes alimentados de ódio antipartidário e vestindo a camisa anticorrupção foram às ruas lutar contra algo que talvez nem conheciam de fato:

De fato, a maioria deles não exprime em suas falas uma análise das causas desse modo de funcionamento dos partidos políticos, qual seja, a estrutura autoritária da sociedade brasileira, de um lado, e, de outro, o sistema

político-partidário montado pelos casuísmos da ditadura. Em lugar de lutar por uma reforma política, boa parte dos manifestantes recusa a legitimidade do partido político como instituição republicana e democrática. Assim, sob esse aspecto, apesar do uso das redes sociais e da crítica aos meios de comunicação, a maioria dos manifestantes aderiu à mensagem ideológica difundida anos a fio pelos meios de comunicação de que os partidos são corruptos por essência. Como se sabe, essa posição dos meios de comunicação tem a finalidade de lhes conferir o monopólio das funções do espaço público, como se não fossem empresas capitalistas movidas por interesses privados. Dessa maneira, a recusa dos meios de comunicação e as críticas a eles endereçadas pelos manifestantes não impediram que grande parte deles aderisse à perspectiva da classe média conservadora difundida pela mídia a respeito da ética. (CHAUI, 2016, n.p.)

Como previu a autora, ainda em 2013, em suas reflexões a respeito desse novo movimento de massa que surgiu nas manifestações de junho e que negavam radicalmente a estrutura partidária do fazer político democrático, mas, no entanto, sem propor de fato uma reforma política, resultaria na reprodução midiática da impossibilidade generalizada de confiança nas instituições políticas, preparando o campo discursivo para figuras políticas se solidificarem, como pudemos ver surgir na persona de Jair Bolsonaro e seu surgimento messiânico como salvador de uma pátria corrompida. Ainda em 2013, algumas publicações já apontavam para essas vozes conservadoras mais agressivas, indicando que as manifestações nas ruas eram uma aquarela com todos os tons da sociedade brasileira, indicando um ruído que precisaria ser levado a sério:

O apartidarismo ganhou sua versão fascista, antipartidária, quando militantes de partidos quiseram aderir às manifestações e foram espancados... pelos próprios manifestantes.
O leitor deste conjunto de artigos⁴⁴ provavelmente concordará comigo que a voz das ruas não é **uníssona**. Trata-se de **um concerto dissonante, múltiplo**, com elementos progressistas e de liberdade, mas também de conservadorismo e brutalidade, aliás presentes na própria sociedade brasileira. (ROLNIK, 2013, posição 168; grifos do autor)

Essas vozes dissonantes, segundo Rolnik, são provenientes da chamada “crise de representatividade” que convergiram em pautas e leituras contraditórias (2013, posição 136). A autora prossegue apontando a investida “sistemática na desqualificação dos políticos e da política e [que], nos últimos anos, insistem na pauta da corrupção como grande responsável pelas mazelas do país” (ROLNIK, 2013, posição 137), que, apesar de fazerem certo sentido, segundo ela seria uma

⁴⁴ A autora se refere aos artigos que compõem a obra “Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil” (2013).

leitura reducionista do cenário e poderia levar a um resultado que resvalaria no fascismo:

Embora, de fato, o pacto de governabilidade tenha influenciado o distanciamento dos atuais partidos e políticos em relação à população e embora os chamados partidos de esquerda, uma vez conquistada a hegemonia na coalizão governante, tenham enterrado a pauta da participação popular e da gestão participativa direta, caracterizar a origem da crise atual no campo moral “corrupção”, do qual só os políticos participam, é, no mínimo, altamente reducionista e pode também resvalar para diversas formas de fascismo, no estilo ‘Melhor sem os políticos’” (ROLNIK, 2013, posição 142-143)

De acordo com Chauí (2016), as políticas sociais dos governos petistas anteriores – de Luís Inácio “Lula” da Silva, entre 2003 e 2011, e de Dilma Rousseff, de 2011 a 2016 – mexeram amplamente nas estruturas das classes sociais. O deslocamento de pessoas das classes D e E para a classe C mudou a tessitura da malha social tal qual conhecíamos. Ainda segunda a autora, com base nos conceitos marxistas sobre classe e burguesia – mais especificamente, o conceito de pequena burguesia, essa classe que não detém os meios de produção, mas também não faz parte do proletariado – ela indica o surgimento, com as mudanças no tecido social, de “*uma nova classe trabalhadora*, cuja composição, forma de inserção econômica e social, formas de expressão pública e de consciência permanecem ainda muito difíceis de apreender e compreender” (CHAUI, 2016, p. 16).

Com o surgimento dessa nova classe trabalhadora e dos “programas sociais [que] determinaram mudanças profundas nos costumes (particularmente no que se refere às mulheres e aos jovens), operando transformações no plano da cultura, isto é, dos valores simbólicos” (CHAUI, 2016, p. 15), as diferenças entre as identidades políticas de grupo foram se acirrando ainda mais. Uma certa parcela da população viu o *status quo* (ou, mais precisamente, seu próprio status) sendo contestado e, com isso, uma sensação crescente de ameaça se instaurou. Mais do que o “eles” contra “nós”, o “eles” aniquilando a possibilidade do “nós”.

De acordo com o sociólogo Sérgio Abranches (2019), esse movimento de polarização afetiva acaba por esvaziar os rótulos políticos de seus conteúdos pragmáticos, preenchendo-os “de conteúdo emocional, tipo ‘amo a nós, logo odeio a eles’”:

A radical separação entre “nós aqui” e “eles lá” alimenta uma visão do outro fortemente estereotipada, preconceituosa e belicosa. Um ingrediente tóxico nas relações sociais e políticas. A toxicidade aparece no rompimento de amizades, na separação de famílias, na forte discriminação de todos que são vistos como do “outro lado” em todas as ocasiões sociais. Na política, no limite, leva à violência e à formação de milícias, digitais e reais. (ABRANCHES, 2019, p. 20)

Essa ruptura ideológica/identitária teve um efeito agudo nas eleições presidenciais de 2018. Erik Peterson *et al* (2019) notaram nas eleições presidenciais de 2016 dos EUA uma semelhante polarização partidária/ideológica, e com a análise do comportamento desses sujeitos *on-line*, pode-se perceber uma tendência de busca e acesso de informação sobre os candidatos em nichos específicos:

Ao longo da campanha de 2016, democratas e republicanos diferiam em sua exposição às notícias online. Republicanos confiaram de maneira desproporcional na Fox News e um punhado de outros operadores tendenciosos. Embora os democratas também gravitassem em meios partidários (por exemplo, o Huffington Post), eles receberam mais de suas notícias de organizações geralmente vistas como praticantes de jornalismo não partidário.⁴⁵ (PETERSON; GOEL; IYENGAR, 2019, p. 15)

A proliferação de informação cria tais nichos nos quais só se propagavam informações e notícias (muitas vezes fabricadas) que o público-alvo esperava ler, alimentando ainda mais a polarização entre as milícias digitais. No Brasil, segundo Abranches, a polarização tem sua origem, ainda, no período dos governos Lula:

Nos comícios de ampla mobilização dizia “agora é ‘nós’ cá e ‘eles’ lá”. Em geral, o “eles” era genérico, exceto quando se referia à imprensa, particularmente à Rede Globo, que, por ter os noticiários de maior repercussão, incomoda mais, ou nas comparações seriais com o “outro governo”, de Fernando Henrique Cardoso, do rival PSDB, que o havia derrotado duas vezes nas urnas. (ABRANCHES, 2019, p. 23)

A narrativa polarizada entre Petismo/Lulismo e Bolsonarismo é vista, muitas vezes, como dois extremos de uma mesma história. Tais processos se assemelham de algum modo à construção do “eles x nós”, mas que não se utilizam do mesmo discurso. O discurso aniquilador construído pelo Bolsonarismo parece alimentar esse ódio exterminador, muitas vezes, dirigido ao “outro”. Ao passo que as políticas identitárias podem despertar uma ojeriza por comportamentos específicos de um

⁴⁵ “Over the course of the 2016 campaign, Democrats and Republicans differed in their exposure to online news. Republicans relied disproportionately on Fox News and a handful of other partisan providers. While Democrats also gravitated to partisan outlets (e.g., the Huffington Post), they received more of their news from organizations generally viewed as practicing non-partisan journalism.”

“outro”, é importante analisar se tais comportamentos não são opressores e aniquiladores, evitando assim confundir violências com respostas contra violências que tornam o viver democrático impossível:

Mas quem encarnou de forma mais violenta esse antagonismo entre dois grupos, agora transformado em “nós” contra “eles”, foram Bolsonaro e seus seguidores. [...] Como torcidas organizadas violentas que não se satisfazem em vencer o competidor, querem destruir todos que se identificam com ele. É o caldo de cultura perfeito para a violência política. O inimigo é a “esquerda”, cujos ícones são o petismo e o lulismo. A ideologia – agora sinônimo de “marxismo”, “comunismo”, ou “socialismo” – passou a ser um atributo exclusivo da esquerda. Eles, da direita, não se consideram “ideológicos” e só reconhecem como ditaduras as de esquerda. (ABRANCHES, Sérgio, 2019, ps. 23 e 24)

Pode-se notar que tal agressividade e campanha para desmoralizar as instituições políticas, a mídia e o que se chamou de *establishment* foram utilizadas de forma parelha tanto nas eleições gerais de 2016 dos EUA como nas eleições gerais brasileiras de 2018. Embora tais circunstâncias possam nos levar a acreditar que as campanhas eleitorais que se serviram de discursos inflamados e, muitas vezes, da produção de notícias falsas para endossar discursos que se referiam principalmente a políticas de costumes foram a origem das “câmaras de eco” (PETERSON *et al*, 2019), Erik Peterson *et al* declaram, também, que tal ruptura político-ideológica já existia *a priori* das eleições de 2016 nos EUA:

Já em 2000, o Pew Research Center relatou lacunas consideráveis entre democratas e republicanos nas classificações de “credibilidade” das principais organizações de notícias (Pew Research Center, 2012), com os republicanos tipicamente percebendo a grande mídia como pró-liberal. Diante desse contexto, parece improvável que a mensagem do candidato Trump em 2016 tenha mudado muitas mentes republicanas, pois ele já estava “pregando para o coro”.⁴⁶ (PETERSON; GOEL; IYENGAR, 2019, ps. 15 e 16)

Os movimentos de campanha presidencial do Bolsonaro fizeram algo parecido no que tange à questão da polarização. Tiraram proveito da ruptura crescente desde as manifestações de 2013 e intensificaram e radicalizaram o discurso, principalmente no que diz respeito aos costumes.

⁴⁶ “As early as 2000, the Pew Research Center reported sizable gaps between Democrats and Republicans in the “believability” ratings of major news organizations (Pew Research Center, 2012), with Republicans typically perceiving the mainstream media as pro-liberal. Given this context, candidate Trump’s message in 2016 seems unlikely to have changed many Republican minds as he was already “preaching to the choir”.

É neste ponto que o presente projeto de recriação da peça *Cyprus Avenue* se encaixa. Utilizando não somente a ação da peça para a construção de uma ponte entre dois objetos diferentes, mas também entre os contextos históricos que abarcam os dois cenários (de partida e de chegada), explorando a possibilidade de observação de *personas* ficcionais e traçando um paralelo entre as subjetividades do protestante unionista radical e sua recriação como catarinense/sulista separatista, explorando a crise identitária na pós-modernidade, discutida anteriormente a partir de Hall e Woodward, e explicitando a questão do “nós contra eles”, que será revisitada no próximo capítulo ao tecer os comentários acerca das escolhas recriadoras.

3.2 ASPECTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO

O presente projeto de tradução de *Cyprus Avenue* fica no “entre-lugar” da transgressão do texto de partida e da servilidade, ou seja, ora sirvo-me do texto, ora sirvo-me do meu contexto. Quebro o que Berman chamou de “contrato fundamental” entre a obra-fonte e sua tradução (BERMAN, 2013, p. 53).⁴⁷ Segundo o autor, o contrato “estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor” (BERMAN, 2013, p. 53). Em minha empresa tradutória, entretanto, sirvo-me da poética de Ireland para recriar a peça com base nas minhas experiências como sujeito histórico localizado no Brasil do início da década de 2020, atravessado por suas questões sociopolíticas, transformando a peça, então, por meio do meu olhar.

Aqui, pode-se pensar os conceitos de *tradução etnocêntrica* e *tradução hipertextual* de Berman para delinear a empresa recriadora de *Cyprus Avenue*, tomada na presente pesquisa. Para o autor, o *etnocêntrico* é o “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2013, p. 39). E o *hipertexto* é o que “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia [o conceito de paródia será retomado adiante neste capítulo], pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já

⁴⁷ Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini.

existente” (BERMAN, 2013, p. 40). Com isso, quero dizer que minha tradução é uma profanação do ato tradutório etnocêntrico e hipertextual, pois não pretendo moralizar o texto e nem negatar o estrangeiro da peça. Uma tradução hipertextual/recriadora quer evidenciar o caráter além-fronteiras, neste momento histórico, da obra de Ireland. Ao recriar a obra, não é pretendido esconder o estrangeiro e sim evidenciar as similaridades nas constituições identitárias do Eric Miller norte-irlandês e do Éric Miller brasileiro.

3.2.1 A tradução como recriação e crítica

“O que ‘diz’ uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado” (BENJAMIN, 2010, p. 203).⁴⁸ Essa definição de texto artístico feita por Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* abre questões fundamentais sobre a tradução do texto literário, ou artístico.

Haroldo de Campos, também, traz à luz a questão da intraduzibilidade do texto artístico em “Da tradução como criação e como crítica” (1992), baseado na tese de Fabri acerca da tautologia como essência da arte, em outras palavras, a característica não representativa/comunicativa da arte que a atribui um ser/estar, “pois as obras artísticas não *significam*, mas são” (FABRI apud CAMPOS, 1992, p. 31). Tal impossibilidade de distinção entre representação e representado cria, segundo Fabri, a “‘sentença absoluta’ aquela ‘que não tem outro conteúdo senão sua estrutura’” (FABRI apud CAMPOS, 1992, p.31), sendo assim, intraduzível “pois ‘a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra’” (FABRI apud CAMPOS, 1992, p. 32).

Campos discorre, ainda, sobre a teoria do filósofo e crítico Max Bense a respeito dos tipos de informação⁴⁹ encontrados nos textos e como estes devem ser levados em conta na empresa do ato tradutório. São elas: informação documentária, informação semântica e informação estética. A empresa tradutória de cada tipo de informação deve ser entendida de maneira particular e, para a presente pesquisa, focaremos a discussão na tradução da informação estética que deve, por sua vez,

⁴⁸ Tradução de Susana Kampff Lages.

⁴⁹ Segundo definido por Bense “*informação* é todo processo de signos que exhibe um grau de ordem” (CAMPOS, 1992, p. 32)

resultar em outra informação estética parelha, ou seja, a tradução de um poema respeitaria as condições estruturais estéticas de um poema, e não apenas traduzir a língua; o importante aqui não é especificamente o que se diz, mas sim como se diz o que se diz, podemos, assim, retomar a ideia de Benjamin em seu texto “A tarefa do tradutor”, no qual ele diz que, se a produção da arte não leva em consideração um público específico, e por isso não tem como objetivo a comunicação, sua tradução deveria, por conseguinte, não levar seus leitores em consideração, assim, não assumindo o risco de ruir a estrutura e o potencial artístico da informação estética.

Entendida a problemática da intraduzibilidade da “sentença absoluta” de Fabri, da “informação estética” de Bense e da tarefa do tradutor de Benjamin, podemos nos aprofundar no que Campos diz sobre a “tradução como criação”:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 1992, p. 34)

Ou seja, no que diz respeito a um texto artístico, o tradutor precisa, em sua empreitada, assumir seu papel de artista e, também, assumir a tradução como sua arte. Transformar-se em poeta, dramaturgo, romancista, de modo a capturar e recriá-la em outro lugar, concebendo, assim, um outro objeto, mesmo que os dois objetos (obra de partida e recriação) sejam “cristalizados dentro do mesmo sistema”. Essa transposição não é aleatória; ela se dá de maneira crítica, a partir de uma relação com a obra de arte da qual se parte. O objeto-alvo cria uma relação de existência, de forma crítica, com o objeto fonte, assim, a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 1992, p. 35).

Na empresa tradutória de recriação do texto de arte, a tradução também assume um caráter crítico – levando em consideração que toda tradução é crítica, pois envolve o ponto de vista interpretativo do tradutor e recodifica textos para outro sistema linguístico. Como podemos perceber nas palavras de Hugh Kenner ao discorrer sobre as traduções de Ezra Pound de poesia chinesa e literatura nô japonesa, citado por Campos:

O trabalho que precede a tradução é, por consequência, em primeiro lugar, crítico, no sentido poundiano da palavra crítica, uma penetração intensa da mente do autor; em seguida, técnico, no sentido poundiano da palavra técnica, uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu [...] Suas melhores traduções estão entre a pedagogia de um lado e a expressão pessoal de outro, e participam de ambas. (KENNER apud CAMPOS, 1992, p. 37)

Tomemos como exemplo a recriação da peça grega *Medeia*, de Eurípidés, realizada por Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, *Gota D'água* (1975).

Medeia de Eurípidés cria a imagem de uma mulher imigrante que, abandonada pelo pai de seus filhos, é tomada por uma enorme ira e sede de vingança que a leva a matar seus dois filhos para se vingar do pai deles, Jasão. *Medeia* representa uma ruptura com a submissão e o papel social a que a mulher grega da antiguidade era submetida: ela toma as rédeas de sua existência, colocando-se no centro de suas ações. O ato de matar seus filhos não representa apenas a vingança, mas, também, uma ruptura, uma quebra de paradigma no papel social da mulher de Atenas do período de 480–406 a.C., como podemos perceber no trecho seguinte:

Medeia: [...] Entre os seres com psique e pensamento, / quem supera a mulher na triste vida? / Impõe-se-lhe a custosa aquisição / do esposo, proprietário desde então / de seu corpo – eis o próbrio que mais dói! / [...] Na casa nova, somos mânticas / para intuir como servi-lo? Instruem-nos? / Se o duro estágio superamos, sem / tensão conosco o esposo ceva o jugo / – quem não inveja? –, ou melhor morrer. / Quando a vida em família o entedia, / o homem encontra refrigerio fora, / com amigo ou alguém de mesma idade. / A nós, a fixação numa só alma. / “Levais a vida sem percalço em casa” / (dizem), “a lança os põe em risco.” Equívoco / de raciocínio! Empunhar a égide / dói muito menos que gerar um filho. (EURÍPIDES, 2010 p. 45-47; tradução de Trajano Vieira)

Em sua recriação, temos presente o mesmo caráter disruptivo e crítico da obra de partida. Em *Gota D'água*, temos a imagem de Joana que, assim como *Medeia*, é abandonada com seus dois filhos por Jasão (nome mantido por Buarque e Pontes em sua tradução/recriação). Na obra de Buarque e Pontes, há outra imagem crítica para a sociedade de sua respectiva época: *Gota D'água*, lançada e retratada durante a ditadura militar, é localizada em um morro do Rio de Janeiro e alude à relação de poder capital entre inquilinos e dono de propriedades, questionando, além do papel da mulher naquele contexto, o abuso e a opressão

resultantes do modelo do sistema capitalista de propriedade instaurado e crescente em tal período. Explicam os autores:

A primeira [das preocupações fundamentais postas em reflexão na peça] e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui - radical, violentamente predatória I, impiedosamente seletiva - adquiriu um trágico dinamismo [...] a brutal concentração da riqueza elevou, ao paradoxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. [...] *Gota d'água*, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. (PONTES e HOLANDA, 1975. ps. xi e xv)

Assim, esse é um caso em que a recriação resulta em outro objeto artístico potente, que se relaciona, ao mesmo tempo, com a obra de partida e com a sociedade em que se insere.

Foram levadas em conta todas essas e outras questões (expostas nas seções seguintes) sobre a recriação do texto artístico e o poder de criticidade da tradução recriadora, que foi levado a cabo no trabalho de recriação da peça irlandesa *Cyprus Avenue* para o português. Recriei a ação da peça com o intuito de criar outro objeto que se relacionasse com o contexto ao seu redor, não considerando especificamente um público-alvo, mas um contexto sócio-político mais abrangente, tentando guardar, ao mesmo tempo, a ligação com a obra de partida.

3.2.2 A tradução como paródia

Antes de nos aprofundarmos na discussão sobre a paródia, comecemos por traçar alguma definição:

Em definição simples, a paródia, enquanto termo literário, refere-se ao processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito de cômico. A forma como se processa essa imitação, a motivação para o acto imitativo e as consequências esperadas para esse acto determinam a natureza literária da paródia. Por exemplo, a paródia é a forma privilegiada do exercício poético-ficcional da auto-reflexividade. (CEIA, 2019, n.p.)

Talvez se possa ressignificar essa definição, mas, para isso, é necessária uma breve discussão sobre algumas outras definições do gênero, antes de chegarmos à acepção mais relevante para o presente projeto.

A paródia, de uma forma ou outra, sempre foi considerada um gênero menor, parasitário, assim como a tradução também já foi considerada uma função menor, uma função parasitária na literatura. Para nós do século XXI, essa concepção da imitação como um ato condenável “é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade. Neste contexto, a paródia tem forçosamente de ser considerada, quando muito, um gênero muito menor” (HUTCHEON, 1985, p.14 e 15). No entanto, desde sua primeira aparição formal como gênero trazida à luz da crítica por Aristóteles em sua *Poética* (335 a.C. – 325 a.C.), na qual o autor teoriza sobre o conceito de imitação e suas formas a paródia, assim como a comédia, era considerada menor:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. (ARISTÓTELES, 2008, p. 42)⁵⁰

Pode-se perceber que, entre os gêneros de imitação desenvolvidos pelo autor, a paródia já era tida como uma imitação menor, porém não pelo mesmo crivo crítico do romantismo, que defendia a primazia da originalidade e genialidade, como já mencionado. No texto de Aristóteles, a paródia e a comédia são consideradas formas menores por representar personas não heroicas e não virtuosas.

Para a presente pesquisa, o trecho acima traz à reflexão a tradução como imitação. Pretende-se expandir, aqui, esse ato da imitação para dizer que a recriação proposta é uma imitação transgressora; uma imitação “torta”, que se faz como exercício de autoconhecimento e crítica possíveis na dramaturgia polissêmica de Ireland. Nesse processo, vem à luz o conceito de paródia. Segundo Aristóteles (2008), o primeiro a usar a paródia para a imitação do homem [*sic*] foi Hegémon de Tasos que criava suas representações de maneira degenerada construindo os maus homens [*sic*] e não os heróis e homens [*sic*] de virtudes superiores:

Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por

⁵⁰ Tradução de Ana Maria Valente.

estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos [...] É evidente que cada uma das espécies de imitação mencionadas terá estas variações e, assim, será diferenciada por imitar objectos diferentes. [...] Assim, Homero representa os homens melhores do que são e Cleofonte como são, enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da Deitíada, os representam piores. (ARISTÓTELES, 2008, p. 39 e 40, grifo nosso)

Já segundo Hutcheon (1985, p. 13)⁵¹, “a paródia é, no fim do século XX, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disso, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas”. O *rir* do passado como forma de criticá-lo, o servir-se da comédia não como forma de anestesiar as problemáticas, mas como forma de questioná-las, expor ao mundo concreto o seu ridículo e absurdo, e é essa a principal função aqui tomada de *Cyprus Avenue*. Sua forma de revisitar esse passado traumático parodicamente, estabelecendo assim um contraponto a uma identidade nacional (protestante, unionista radical), colocando em perspectiva o que tem de mais frágil nas identidades radicalizadas resultantes da exacerbação das simbologias tidas como nacionais:

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. (HUTCHEON, 1985, p. 15)

A tradução recriadora toma, aqui, esse mesmo carácter paródico, relocado ao contexto brasileiro das novas constituições identitárias da radicalidade conservadora surgidas como resposta à crescente instauração das ações afirmativas, vistas como ameaça a existência de um suposto *status quo*, como já discutido anteriormente. “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1985, p. 13). Ao recriar *Cyprus Avenue*, proponho, também, uma paródia: um “duplo” com um recorte específico da sociedade contemporânea brasileira.

Em seu estudo acerca do termo, Hutcheon toma a etimologia da palavra em grego, *parodia*. Segundo ela, a maioria dos estudiosos do termo se apegam a apenas uma tradução desse termo: *contracanto*, dando a ideia de *odes* colocadas lado a lado, uma em contraponto a outra. O que torna a “paródia uma oposição ou

⁵¹ Tradução de Teresa Louro Pérez.

contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para o componente de ridículo, pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Em contrapartida, a autora segue com uma análise mais abrangente dos possíveis significados do prefixo da palavra em grego:

No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas... (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Ao articular os conceitos vistos até aqui de paródia, pode-se dizer, então, que a tradução proposta neste trabalho não é o que se chamaria tradicionalmente de paródia, pois o texto de chegada propõe um contraponto irônico com relação à cultura de chegada, e não ao texto ou à cultura de partida. Porém, qual outra relação com o texto de partida o presente projeto tradutório cria? Assim como o texto de chegada resulta da empresa recriadora aqui proposta, sua justificativa não é, tampouco, sem tensões entre diversas teorias do texto. A seguir será apresentada uma reflexão acerca da paráfrase, “tensionando” *Cyprus Avenue* com a recriação proposta.

Segundo o Dicionário Aurélio em versão *on-line*, paráfrase pode ser definida como: 1) Interpretação de um texto através das próprias palavras, de modo a manter o mesmo pensamento do original. Tradução livre e em geral desenvolvida. 2) [Literatura] Reprodução de ideias e conteúdos de um texto, livro ou narrativa, dando-lhes uma nova interpretação, tornando-os mais perceptivos, atribuindo-lhes um novo sentido, sem alterar seu sentido inicial. 3) [Informal] Comentário ou interpretação depreciativa, que visa ofender. [Informal] Capacidade de dizer de maneira distinta o que já foi dito.⁵²

Na verdade, o conceito de paráfrase encontra-se muito próximo, às vezes até se mistura, aos conceitos tradicionais de tradução, essa noção de um texto espelho ou eco de um outro texto, ou um texto que surge por imitação e interpretação, uma “teoria tradicional (que) compreende a tradução na dinâmica do mesmo e do outro, em que traduzir é converter o outro em mesmo, i.e., reescrever como se ele tivesse sido escrito na língua que precisamente é chamada de ‘chegada’” (FERREIRA &

⁵² Verbete “paráfrase”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/parafrase/>. Acesso: 04/09/2020.

ROSSI, 2013, p. 43). Ora, se, assim como a paráfrase, a tradução é uma interpretação de um texto, pode-se dizer que mesmo os projetos tradutórios – a partir da compreensão acima – que buscam uma imagem idêntica à obra de partida passarão pela interpretação e leitura de um sujeito histórico e, portanto, atravessado por ideologias. O escritor Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Paródia, paráfrase e cia* (2003), diz: “Certamente [há] tradutores de vários tipos, que vão desde os mutiladores incompetentes do texto até aqueles que procuram através da invenção uma certa co-autoria” (2003, p. 18). Ele segue propondo uma comparação a estes fazeres tradutório/parafrásticos com o arranjo da música ou do intérprete:

Este tipo de atividade se aproxima do que em música se chama de arranjo, ou do que também se chama de intérprete. No arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um co-autor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de invenção. Também o pianista-intérprete, por exemplo, trabalha nessa direção. O intérprete assinala a maneira como ele lê uma obra musical. (SANT’ANNA, 2003, p. 18)

A partir dessas discussões, proponho uma relação entre paródia e paráfrase para chegar a um conceito sobre minha empresa tradutória. Nesse sentido, digo que a peça resultante do processo de recriação empreendido no presente trabalho não chega a ser uma paródia, se levada a definição tradicional em conta, pois ela não cria especificamente um contraponto a *Cyprus Avenue*; a tradução não pretende confrontar o texto de Ireland, criando seu inverso. Contudo, a recriação resultante também não é apenas uma interpretação pessoal da peça – o conceito de paráfrase, assim como o conceito de paródia, são “transbordados”.

O conceito de paródia foi adotado no processo de recriação de maneira a servir como um ponto de tensão e crítica à sociedade na qual a peça está sendo introduzida; o conceito de paráfrase, por sua vez, pode ser compreendido como um eco do universo dramático criado por Ireland, ou seja, a ação da peça pode ser considerada uma paráfrase da ação criada pelo autor em *Cyprus Avenue*. Uma paródia contestadora resultante de uma paráfrase antropofágica. Sobre a antropofagia:

Nesse sentido, importa destacar a antropofagia como movimento crítico baseado nos termos de “devoração/digestão/transformação”, pois se a arte (enquanto objeto) é, ao mesmo tempo, um processo crítico-teórico e artístico-criativo do fazer, logo a tradução pode ser definida nesses mesmos termos. Isso implica também resgatar uma dupla relação da tradução, num

movimento de autorreflexividade que sustenta o paradigma construído nos Estudos da Tradução. (FERREIRA & ROSSI, 2013, p. 35)

Ou seja, a tradução tanto como um acesso crítico ao texto/cultura de partida como um processo de “digestão”, permitindo então que o resultado-alvo seja uma transformação que pulse em uma mesma esfera na cultura de chegada, porém transformada em outro objeto de arte. “A tradução, portanto, passa a ser pensada como ‘devoração/digestão’ dentro da constituição de um novo campo de reflexão epistemológica” (FERREIRA & ROSSI, 2013, p. 42).

O fazer tradutório neste projeto é como um ato de devoração da peça de Ireland, mas não uma “devoração do outro que o destrói para existir, mas acompanhado do processo de digestão enquanto possibilidade de interpretação e crítica onde ocorre a transformação de uma cultura com / pelas outras” (FERREIRA & ROSSI, 2013, p. 43). Ou seja, “devoro” *Cyprus Avenue* para processar, compreender e criticar as problemáticas desse outro universo latente ao redor do texto/cultura de chegada. Assim como disse Campos sobre a antropofagia de Oswald de Andrade de 1928, “o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa” (CAMPOS, 1992, p. 234), mas um digerir crítico que transforme a obra de arte, recriando-a de forma consciente e radical, “nesse sentido podemos falar em tradução como processo antropofágico que devora o diferente e cria, portanto, diferença” (FERREIRA & ROSSI, 2013, p. 45).

3.2.3 A tradução teatral como exercício político

O teatro tem uma participação singular nas questões políticas, sobretudo a partir da necessidade de se pensar criticamente os momentos conturbados e repressivos da história. Por meio da arte, e aqui mais especificamente do teatro, pode-se criticar e desconstruir a organização social das maneiras mais criativas e/ou subversivas, causando ruídos ao *status quo*. No Brasil, com o Teatro de Resistência,⁵³ pode-se pensar e repensar o momento mais repressivo do período militar. Com sua capacidade catártica, o teatro era uma das formas possíveis de

⁵³ Movimento brasileiro de dramaturgos que questionavam a opressão da ditadura militar, principalmente durante os anos mais repressivos após a declaração do Ato Institucional 5 (AI5) em 1969. Informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia>. Acesso em: 01/07/2021.

acessar e vivenciar o que estava acontecendo ao redor, ainda que com certa limitação, pois as variantes da censura e a possibilidade de acesso a essas obras eram limitadas. Há sempre que se pensar onde, como e para quem essas encenações aconteciam. No entanto não há como negar a potência política do teatro, de seu texto até a sua encenação. É a partir dessa potencialidade catártico-política que pensamos o projeto recriador de *Cyprus Avenue*.

Teatro e tradução se misturam ao nos ajudarem a processar e a transformar a realidade. A tradução teatral, em busca de recriar a potência de existência de uma obra em outro contexto, torna-se em si um fazer artístico, como diz Senna no trecho que segue:

Pode parecer um trabalho sobre detalhes, mas está na verdade declarando o valor da tradução como uma arte nela própria, [...] estou tentado a ir mais além e pensar a tradução teatral como um a tentativa de *procriar* um texto, para uni-lo a um novo ambiente de performance para gerar, então, uma nova peça que carregue uma relação filial com o original (incluindo o dever de honrá-lo e claro uma tendência de se rebelar contra ele), mas tem uma vida própria e se move por conta própria. (SENNA, 2009, p. 258)⁵⁴

As duas artes nos auxiliam a sobreviver e fazer sentido do mundo. Assim como dito por de Senna, em seu artigo “This Blasted translation: or location, dislocation, relocation”, sobre a tradução da peça *Blasted*, de Sarah Kane: “Precisamos traduzir se quisermos sobreviver e fazer sentido desse nosso mundo”⁵⁵ (2009, p. 256). O sentido da palavra *tradução* é transbordado da ação de transferência de um texto em uma língua para outra e abordado como um processo que possibilita a purgação da realidade e transformação de algo em alguma coisa outra. Ao trazer *Cyprus Avenue* para uma realidade brasileira específica, cria-se outro vínculo com a obra de Ireland. A tradução recriadora aqui assume uma vertente explicitamente política. Não vejo como poderia ser diferente, já que parto do princípio de que, para traduzir arte, é preciso fazer arte, para que a tradução recrie na cultura de chegada um efeito que pulse no mesmo lugar que a obra de partida na cultura de partida. Logo, se *Cyprus Avenue* é resultado da expiação de um período histórico de extrema violência, por que sua tradução seria diferente?

⁵⁴ This may sound like splitting hairs, but it is in fact stating the value of the translation as a work of art in its own right, [...] I am tempted to go further and think of theatrical translation as an attempt to *procreate* a text, to couple it with a new performance environment so as to generate a new piece that bears a filial relation to the original (including a duty to honor it and of course a tendency to rebel against it), but has a life of its own and moves of its own accord.

⁵⁵ We must translate if we are to survive and make sense of this world of ours.

Ao deparar com o estudo da anatomia identitária de Eric Miller proposta por Ireland, eu deparo, também, com a minha própria realidade, percebendo a potência catártica político-identitária da obra. Assim como Senna (2009) ao pensar seu projeto tradutório de *Blasted*:

Diante da recente, ou talvez não tão recente, onda de barbárie que assola os grandes centros urbanos do Brasil e beira o absurdo, [...] não consegui encontrar uma maneira de articular os sentimentos avassaladores que a enxurrada de notícias diárias traz. Incapaz de encontrar minha própria voz, ou uma voz falando em minha língua, comecei a considerar a importância e a relevância do trabalho de escritores estrangeiros – como Edward Bond e Sarah Kane para nós, brasileiros: sua capacidade de ampliar os horizontes de nossa linguagem teatral, para ir além dos limites de nossas capacidades individuais e coletivas, para nos ajudar a encontrar e nos ver através dos outros. (SENN, 2009, p. 256)⁵⁶

Certamente, os problemas brasileiros de 2009, quando das considerações de Senna, não eram os mesmos do intervalo entre 2016-2020, período do processo de leitura e recriação de *Cyprus Avenue*, e tampouco não faltaram vozes potentes para discutir tais problemáticas no teatro brasileiro, mas a possibilidade de a tradução recriadora da obra de Ireland contribuir para a ampliação dessas discussões, pensando nos efeitos causados por projetos semelhantes, como a recriação de *Medeia em Mata teu pai* (2017), por Grace Passô,⁵⁷ são latentes.

No próximo item, são abordadas especificidades da tradução de peças teatrais.

3.3 A tradução do teatro

A tradução de peças teatrais constitui-se como um processo complexo, como observa Pavis:

⁵⁶ In face of the recent, or perhaps not so recent, wave of barbarism which ravages Brazil's large urban centres and verges on the absurd [...] I could not find a way to articulate the overwhelming feelings the barrage of daily news brings on. Unable to find my own voice, or a voice speaking in my tongue, I started to consider the importance and relevance of the work of foreign writers - such as Edward Bond and Sarah Kane for us, Brazilian: its capacity to broaden the horizons of our theatrical language, to go beyond the limits of our individual and collective capacities, to help us find and see ourselves through the other.

⁵⁷ Grace Passô é dramaturga, atriz e diretora mineira. Atua tanto no teatro como no cinema. Escreveu obra como *Mata teu pai* (2007) e *Vaga Carne* (2016). Já recebeu prêmios por sua dramaturgia e atuação tais como: Shell de Teatro e APCA, 2005 (dramaturga); SESC/SATED e Usiminas Sinparc, 2004 (atriz), Prêmio SESC/SATED, 2005 e 2006 (dramaturga); Usiminas Sinparc, 2006 (atriz e dramaturga).

Para pensar o processo da tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou o ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução à esta *translação*, muito mais ampla do que a encenação de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público estranhos um ao outro. No teatro, com efeito, o fenômeno da tradução para a cena [...] ultrapassa de muito aquele, bastante limitado, da tradução *interlingual* do texto dramático. Para tentar aprofundar alguns problemas de tradução específicos da cena e da encenação, levaremos em conta duas evidências: 1. no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; 2. não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo. (PAVIS, 2008, p. 124)

Traduzir teatro é uma tarefa multifacetada, que envolve, em primeiro lugar, questões referentes à tradução literária: “fidelidade” à letra (à maneira proposta por BERMAN, 2013); culturas de partida e de chegada; diferenças sintáticas e semânticas entre as línguas; recepção da obra na cultura de chegada; e tantas outras questões profundamente abordadas por teóricos dos Estudos da Tradução.

Também envolve, por outro lado, questões específicas da arte dramática, que vão para além do texto em si, o que, por muitas vezes, nos traz questões como a de András Nagy (2014) ao refletir sobre a tradução para o palco: “Me questiono se tradução é mesmo a melhor palavra para descrever tudo que envolve o que concerne tradução e teatro. Mas há melhor palavra para expressar o que acontece com um texto quando ele muda para se adequar a diferentes necessidades?”⁵⁸ (NAGY, 2014, p. 151). A própria questão de Nagy é uma reflexão-meta sobre o que é a tradução, colocando em dúvida o uso de um léxico e trazendo à luz a natureza do fazer tradutório, como respondido pelo próprio autor: “Hesitar em usar uma palavra já é uma situação muito familiar para quem já envolveu com tradução. Ou com escrita. Ou com teatro. A tradução para teatro concentra nossa atenção na própria complexidade dos problemas”⁵⁹ (NAGY, 2014). Essa questão é facilmente compreendida por aqueles que já se aventuraram no ato da tradução de uma peça. A dúvida hermenêutica entre qual palavra escolher é o cerne da tradução, principalmente no texto de arte, no qual forma e sentido não se separam (CAMPOS, 1992).

⁵⁸ I wonder whether translation is really the best word to describe everything that is involved where translating and theatre are concerned. But is there any better word to express what happens to a text when it is changed to suit different needs?

⁵⁹ “Hesitating in using a word is already a very familiar situation for anyone who has ever been involved in translation. Or in writing. Or in theatre. Translation for theatre focuses our attention on the very complexity of the problems.”

Ao traduzir teatro, é preciso lembrar que se traduz um texto que tem a ação em sua origem, ou seja, é um texto que se pretende, mais do que lê-lo, dizê-lo, o que nos traz a uma situação comunicacional – a ação da peça. Embora o projeto de recriação proposto aqui não tenha sido pensado, inicialmente, com uma possível encenação da peça em um horizonte próximo, tomou-se o cuidado de pensar um texto com marcas presentes de oralização, já que esta é uma característica do diálogo teatral; um exemplo desse cuidado é a opção de marcar as falas de alguns personagens com a variante linguística da cidade de Florianópolis, que serão discutidas no capítulo a seguir.

Esses atos de fala, como todo ato de fala, pertencem a um contexto que interfere diretamente no *como se fala o que se fala*, criando um círculo no qual o contexto interfere no que é dito e o que é dito interfere no contexto que volta a interferir no que é dito. “A fragilidade e a riqueza da tradução teatral vêm em parte de seu caráter efêmero e presente” (VINUESA, 2013),⁶⁰ ou seja, a encenação cria seu universo, suspendendo o tempo, e convida os espectadores a participar dele durante a duração da encenação. Esse vínculo é criado a partir da capacidade do texto-performance de engajar os espectadores, ou seja, há um acordo narrativo que só funciona se a encenação for potente o suficiente para envolvê-los naquele universo. Tais vínculos podem ser criados a partir dos intertextos com o contexto histórico do qual aquela encenação faz parte; essa pode ser uma (não a única) ponte de entrada para o público.

A partir disso é preciso pensar em como a tradução de uma obra teatral pode recriar na língua/cultura de chegada esse mesmo vínculo. Como engajar esse outro público que faz parte de outro contexto, outros costumes, outras maneiras de enunciação? Uso dessa questão para fundamentar minhas escolhas de tradução que serão apresentadas e discutidas no próximo capítulo deste trabalho. É importante ressaltar que, para o projeto tradutório resultado da presente pesquisa, não discutiremos as maneiras de engajamento por alteridade, contudo não é pretendido ignorar a capacidade de alteridade, isto é, a capacidade de se comover com histórias estrangeiras, porém o foco aqui será no processo tradutório de recriação e relocação de uma obra de arte performativa que expressa a capacidade de potência em diferentes contextos e culturas, mostrando, assim, a possibilidade

⁶⁰ “La fragilidad y la riqueza de la traducción teatral vienen en parte de su carácter efímero y presente.”

da obra de Ireland de reverberar em diversas culturas, evidenciando o caráter quase universal de sua obra.

Segundo Pavis (2008):

A tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que o texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas *a partir* de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: sitiado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitido nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e para nós? Ato hermenêutico que consiste, para *interpretar* o texto-fonte, e puxar o texto estrangeiro para si – para a língua e para a cultura-alvo –, para fazer toda a diferença com sua origem e sua fonte. (PAVIS, 2008, p. 125)

Tomo aqui esse sentido de interpretação para entender do que a peça de Ireland trata e como trata, tentando, assim, trabalhar a tradução também do ponto catártico que o estudo e a observação dessa persona (Eric Miller) e sua construção identitária propiciam. Procurando recriar, então, a potência que se encontra em *Cyprus Avenue*.

Pensando em todas essas questões que envolvem a tradução de teatro, Nagy (2014), como resultado da experiência de suas práticas tradutórias de peças clássicas ocidentais para o húngaro, apresenta três reflexões sobre a tradução para o palco:

1. O teatro é uma **linguagem** e tudo que é performado no palco deve ser traduzido para ela. Ela tem sua própria gramática, dialeto, elementos e até mesmo neologismos. Esta linguagem é a condição de comunicação com o público e essa comunicação é necessariamente não verbal em sua essência.
2. O tempo é sempre **suspenso** no palco. No presente, no geral, tudo será necessariamente *contemporaneizado*. A compreensão é sempre contemporânea, independentemente se os eventos no palco se referirem à Grécia antiga ou à Rússia do século XIX. Nossa presença transforma tudo no momento da nossa recepção. Este é um fato inalterável.
3. Todo entendimento é um **mal-entendido**, quando se fala de arte. Não há performance ou interpretação 'autêntica', mesmo em obras clássicas - precisamos agora de máscaras para interpretar Electra ou um garoto bonito para interpretar Julieta Capuleto? A linguagem do teatro pode ter nascido de um longo processo, mas a atualização é sempre a própria performance, no atual contexto cultural. A filologia pode ser apenas um voyeur de atos no palco, nunca um juiz e nem mesmo uma testemunha. (NAGY, 2014, p. 152)⁶¹

⁶¹ “1. Theatre is a **language**, and everything performed on stage should be translated into it. It has its own grammar, its dialects, its elements and even its neologisms. This language is the condition of communication with the audience and this communication is necessarily non-verbal in its essence.

2. Time is always **suspended** on stage. In the over-arching present everything will be necessarily contemporized. Understanding is always contemporary, regardless of whether the events on the

Em outras palavras, ao traduzir teatro, é preciso lembrar que o teatro é uma linguagem específica, com sua própria gramática, que se relaciona sempre de modo contemporâneo com seu público, criando uma gama de possibilidades de “compreensão”. Logo, a tradução teatral transborda os limites do texto no papel, extrapolando para os acordos dramáticos selados com seu público, não especificamente no que diz respeito a significados ou a uma suposta mensagem – lembrando da tautologia da arte e da tarefa do tradutor de Benjamin já discutido anteriormente –, mas sim o vínculo catártico da obra.

stage refer to ancient Greece or 19th century Russia. Our presence transforms everything into the time of our reception. This is unalterable fact.

3. Every understanding is **misunderstanding**, when talking about art. There is no ‘authentic’ performance or interpretation, even of classical works – should we need masks now to perform Electra or a handsome boy to play Juliet Capulet? The language of theatre may have been born out of a long process but the actualization is always the performance itself, in the present cultural context. Philology can only be a voyeur of acts on stage never a judge, and not even a witness.”

4. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO: ESTRATÉGIAS ADOTADAS

Início este capítulo com uma digressão sobre mim, pois a considero relevante para explicar a decisão de recriar *Cyprus Avenue* da maneira que recriei.

Nasci em São Paulo, capital, no ano de 1989. Os refrões de *Just Like a Prayer* e *Express Yourself* bradavam nas rádios e chocavam o *status quo* de um ano turbulento e desafiador para o mundo daquela época. A epidemia de AIDS ainda era tratada como algo obscuro (e assim permaneceria por bastante tempo). Coincidentemente, no momento em que finalizo a presente dissertação, em abril de 2021, o mundo está passando por uma pandemia que ainda nos parece obscura também, a da COVID-19. No Brasil, só ontem, 31 de março, morreram 3.869 pessoas em decorrência da doença, totalizando 321.515⁶² no mês em que o anúncio da pandemia fez seu primeiro aniversário. O número de mortes é maior do que o das causadas pela AIDS de 1996 a 2019 no Brasil.⁶³

À época da epidemia de AIDS, autoridades tinham medo ou não se importavam com o assunto o suficiente, pois havia uma noção muito marcada de que as vítimas da doença possuíam comportamentos de risco que as levavam à sua condição. O *ACT UP*⁶⁴ fazia suas ações por grandes cidades como Nova York e Paris, pressionando o governo e as agências de saúde para que se fizessem algo a respeito da doença que ceifava a vida de milhares de jovens.

Paralelamente, na China, estudantes gritavam na Praça Celestial por mais liberdade política e democracia. O muro de Berlim caía, colocando um fim simbólico (ou assim pensaram) a um mundo dividido em dois. No Brasil, era o segundo ano de uma constituição democrática e seu primeiro presidente era escolhido por eleições diretas. Cazuza trouxe dos EUA seu status sorológico e uma esperança de tratamento. Faustão entraria pela primeira vez no ar num domingo que até o

⁶² Número retirado do site da agência Brasil. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-03/covid-19-brasil-registra-3869-novas-mortes-maior-numero-em-24h>. Acesso em 01/04/2021.

⁶³ <https://agenciaaids.com.br/noticia/em-um-ano-covid-ja-matou-mais-brasileiros-do-que-a-aids-desde-1996/>. Acesso em 01/04/2021.

⁶⁴ A *ACT UP* (*the AIDS Coalition To Unleash Power*) surgiu em Nova Iorque no anos de 1980 para lutar contra a crise e o boom da epidemia de HIV e o surto de morte causada pela AIDS e a negligência governamental em lidar com a crise. O grupo existe até hoje com a missão de manter a comunicação com o governo e difundir informação sobre os tratamentos disponíveis e os avanços na pesquisa na luta contra a doença. <https://actupny.com/contact/>. Acesso em 02/04/2021.

momento desta escrita ainda persiste, mas já anunciou seu fim em dezembro deste ano. O aiatolá Khomeini, líder supremo do Irã, decretava um *fatwa* (decreto religioso) contra o escritor Salman Rushdie por seu livro *Os versos satânicos* (1989), fazendo com que mulçumanos tivessem a obrigação moral e religiosa de executar o escritor que viveu por anos protegido pela polícia inglesa.

No quinto dia do mês de junho eu nasci, apressado de sete meses. Uma cesariana feita às pressas com a dúvida da minha sobrevivência. Nasci em São Paulo capital, e muito provavelmente alguém em algum lugar perto de mim morria por causa da AIDS. AIDS AIDS AIDS AIDS, a estampa do medo que vinha embutida no ato performativo da declaração de quem eu viria a ser. Homem gay. A primeira infância passada nas vizinhanças de um bairro chamado Baronesa na cidade de Osasco. Vida emigrada aos nove anos para uma cidade ainda na Grande São Paulo, chamada Santa de Parnaíba. No distante e periférico bairro chamado Colinas do Anhanguera, eu viveria minhas primeiras angústias. Foi aí que descobri que não era tão aceitável assim um menino brincar de boneca, foi aí que eu entendi todas as outras estampas que a minha pele carregava. Foi aí também que eu trazia comigo as marcas do meu tempo. Desde cedo o *status quo* se apresentava a mim como regra que não servia, não me servia, não cabia na minha alma. Sempre meio “viado”, sempre meio frágil, sempre meio performático, sempre meio triste. O preto das roupas da adolescência se derramava nas minhas unhas, na maquiagem nos meus olhos e na arte que me ajudava a fruir uma existência não conforme, não conformativa. A arte já naquele tempo como existência e nunca adorno, e o teatro já era a comunhão de todo o processo (re)interpretativo da vida. A expressão de quem eu era, de quem eu sabia que era e que lutaria com quem fosse para ser. Não podia ser diferente.

A política nunca foi uma escolha consciente. O tempo passou, cresci sempre tentando fazer com que o viver social não me alienasse de mim. Entender o eterno processo de troca entre o Eu e o Outro ainda é trabalhoso e psicanaliticamente trabalhado. O projeto de tradução de *Cyprus Avenue* nasceu em mim junto com as aventuras políticas do meu *coming of age* político, mesmo eu não sabendo, mas é aí que se dá a gênese do incômodo que daria potência à vontade da pesquisa. Ainda na escola, com os debates precários sobre assuntos complexos como o aborto, a regulação das armas (diga-se de passagem que foi minha primeira experiência eleitoral, pois aos 16 anos votei a favor da proibição da comercialização

de armas e munições) e pautas que me atravessavam de maneira dolorida com a incompreensão das minhas supostas limitações atribuídas ao meu gênero. Por que era estranho eu querer pintar minhas unhas? Por que eu TINHA que gostar de futebol? A minha fruição da existência se deu através do traduzir. Reinterpretar. Resignificar. Recriar.

Em 2013, logo depois do meu aniversário de 24 anos, eu estava na Avenida Paulista com o levante de junho. Eu ainda não entendia com muita clareza o que esses dias iriam significar, mas as placas dizendo que não era pelos 20 centavos me representavam. Assim como as que diziam “o Estado é laico e o meu cu também”. Os dias foram passando e eu fui entendendo quem eu era politicamente de outra maneira. Na verdade, eu já sabia, só ficou mais evidente com a crescente oposição que se desenhava. Caí na cilada do Eles contra Nós. É exatamente aqui que mais uma vez o traduzir, o reinterpretar, o resignificar e o recriar me movimentaram, me fazem investigar o Outro e, por consequência, o Eu.

Conto uma parte de minha formação identitária, porque ela também é constitutiva do presente projeto. A recriação de *Cyprus Avenue* em *Avenida Beira-Mar* é atravessada por todas essas questões, mesmo não explicitadas no objeto de tradução resultante do processo. Quem eu sou permeia as escolhas tradutórias/recriadoras feitas que serão discutidas a seguir na análise da tradução. Neste capítulo, serão apresentadas algumas das escolhas mais importantes do processo de recriação do texto de Ireland para o português brasileiro. Discutiremos as mudanças dos antropônimos, assim como as mudanças dos topônimos; o que foi levado em consideração para as trocas das personalidades históricas e artísticas do texto de partida para o texto de chegada; como foi feita a marca textual da oralidade regional (a variante do português brasileiro falada pelos nativos da cidade de Florianópolis), assim como dos insultos. Para fechar o trabalho, em seguida teceremos as considerações finais.

4.1 TOPÔNIMOS E ANTROPÔNIMOS

Durante o processo de racionalização e reflexão do projeto tradutório e de recriação de *Cyprus Avenue*, uma das questões mais relevantes foi a dos nomes das personagens.

Questionei se seria o caso de manter os nomes, mas decidi que faria mais sentido alterá-los, já que proponho um deslocamento para outra cultura, que resultou em *Avenida Beira-Mar* – o próprio título um topônimo. A Avenida Cyprus é um pequena avenida localizada em uma parte rica de Belfast. Trata-se de uma avenida residencial ao leste da província próxima à rodovia Upper Newtownards. A presença da Igreja Presbiteriana Bloomfield é um indício de ser uma região tradicionalmente protestante. Já a Avenida Beira-Mar Norte está localizada na região central de Florianópolis, onde se encontra a Ponte Hercílio Luz, um dos maiores cartões postais da cidade. Assim como a Avenida Cyprus, a Avenida Beira-Mar é uma região de elite, com uma mistura de prédios residenciais de luxo e comércios, como restaurantes, bares, cafés e lojas de grife. A escolha de utilizar a Avenida Beira-Mar como a residência de Éric na recriação se deu por causa da potência simbólica que a avenida tem para a cidade, sendo este lugar de luxo e residência da elite florianopolitana que, ao mesmo tempo, é palco para atos políticos, como as manifestações contra o governo Dilma e as mais recentes manifestações em apoio ao governo Bolsonaro. Apartamentos que por vezes ostentam a bandeira brasileira em apoio ao governo Bolsonarista já dividiram o palco com a exibição da bandeira nazista,⁶⁵ mesmo que em um caso isolado, mas que contribui para a construção de um imaginário sobre o lugar.

Quanto aos nomes das personagens, não é possível saber como Ireland os decidiu, mas foi possível traçar alguma metodologia para minhas escolhas. Cheguei a dois processos: o primeiro consistia em uma pesquisa do significado de cada nome; em seguida, tentar estipular a ocorrência dos nomes no Brasil. Tendo tais respostas sobre os nomes em seu contexto de partida decidi, então, que a escolha dos nomes na cultura de recepção se daria de maneira parecida. Os quesitos de escolha eram: significado semelhantes dos nomes na cultura de partida ou significado social na cultura de recepção, ou seja, aspectos relacionados a faixa etária, classe social, localização geográfica e, em um caso específico, frequência de ocorrência, ou seja, a popularidade do nome em tempo e espaço específico. A seguir serão discutidas tais escolhas a partir, então, das metodologias escolhidas.

O primeiro nome que passou pelo processo de reflexão foi o de Eric, personagem central da ação e de toda a discussão da peça. Segundo o *Etymology*

⁶⁵ Caso noticiado em vários canais de notícias locais. Informação disponível em: <https://ndmais.com.br/seguranca/policia/ato-com-bandeira-nazista-em-florianopolis-e-investigado-pela-policia-civil/>. Acesso em: 01/07/2021.

Dictionary, o nome Eric vem da língua nórdica antiga *Eiríkr*, que, em tradução literal, corresponde a “*honored ruler*” (governante honrado).⁶⁶ No entanto, o substantivo comum *eric* existiu na Irlanda medieval; *eric* era uma multa cobrada por assassinato. A multa era cobrada do assassino ou de seus familiares e devia ser paga para a família ou os senhores do assassinado; outro termo também utilizado para isso era *blood fine* (multa de sangue). Segundo o dicionário Merriam-Webster, o termo é equivalente aos termos *galanas* (termo galês) e *wergild* (termo anglo saxão e germânico).⁶⁷ De acordo com o *The Irish Post* e o *ireland-information.com*, o nome Eric entra na lista dos 100 nomes mais populares dos anos de 1960, porém, ocupando a nonagésima posição.⁶⁸ Ou seja, popular, mas nem tanto. Pensando no contexto recriado em *Avenida Beira-Mar*, no qual o personagem é de uma família de imigrantes europeus que encontrou refúgio no estado de Santa Catarina, pensei se o nome Eric seria adequado. Segundo a publicação do IBGE de 2010, a maior concentração do nome está no estado de São Paulo, no entanto, o nome Eric é bastante comum em Santa Catarina também. A maior divergência seria a faixa etária, pois o período de maior popularidade do nome em Santa Catarina foi nos anos 2000. Mas, mesmo com algumas divergências, o nome Eric foi mantido com o acréscimo do acento agudo na vogal “e”. Decidi manter o nome pelo seu significado, tanto o citado acima, como o complementar encontrado no *Dicionário de Nomes Próprios*, que diz que uma das origens do nome é do germânico *Erarich*, que é a junção de *era* (águia) e *rich* (governador, rei, príncipe, senhor)⁶⁹, ou seja, aquele que governa como águia, solitário. Penso que é um nome muito significativo para a personagem, esse homem que, em um surto psicótico, se identifica como um líder solitário que, para defender sua nação imaginária, é capaz de atos atrozes.

No caso de Bridget, a psicanalista de Eric, levei em consideração o significado e origem do nome tanto na cultura de chegada quanto na de partida. Segundo a entrada no dicionário de etimologia online o nome *Bridget* vem do nome irlandês *Brigid*, deusa associada ao fogo, fertilidade, força, sabedoria, poesia e cura.⁷⁰ Segundo os sites *Behind the name* e *Dicionário de nomes próprios* no século

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.etymonline.com/search?q=Eric>> Acesso: 13/04/2021.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/eric>> Acesso: 13/04/2021.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.irishpost.com/life-style/the-100-most-popular-baby-names-in-ireland-in-1965-106861>>
<<https://www.ireland-information.com/heraldichall/irishboysnames.htm>> Acesso em: 13/04/2021.

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.dicionariodenomespropios.com.br/eric/>> Acesso em: 13/04/2021.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.etymonline.com/search?q=Bridget>> Acesso em: 15/04/2021.

V Brigid foi uma santa que viria a se tornar a santa padroeira da Irlanda e que por esse motivo foi considerado um nome sagrado na Irlanda construindo para o público irlandês o contraponto entre o protestante radical em face a um signo católico, que não necessariamente representa algo da constituição identitária da personagem Bridget mas constrói, ainda assim, uma outra possibilidade interpretativa ao texto. Em minha tradução decidi manter a raiz do nome utilizando a sua versão brasileira *Brígida*. A incidência do nome *Brígida* no Brasil acontece com maior concentração nos estados do Mato Grosso do Sul, Maranhão, Tocantins e Piauí.

A personagem de Bridget, tanto na peça de partida quanto na de chegada, representa um ponto de lucidez e faz, também, um contraponto ao delírio de Eric. Ela organiza os acontecimentos e, por ser o ponto fora da insanidade odiosa de Eric, ela acaba por salientar ainda mais sua loucura. Logo no primeiro diálogo entre as duas personagens, é possível perceber a construção desse conflito quando Eric utiliza um termo depreciativo e racista e não consegue entender de forma objetiva o porquê do incômodo de Bridget, como se pode notar no trecho que segue:

Quadro 1 - Antropônimo

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Eric It might be a bit of a stupid question.	Éric Pode ser uma pergunta um pouco idiota.
Bridget There are no stupid questions here.	Brígida Não existem perguntas idiotas aqui.
Eric That's good to know.	Éric Bom saber.
Bridget So what's your question? What would you like to ask?	Brígida Então qual a sua pergunta? O que você gostaria de perguntar?
Eric Why are you a nigger?	Éric Por que você é crioula?
Bridget ... Ok ... so I'm interested in why you would ask that?	Brígida ... Ok... Me interessa saber por que você perguntaria isso.
Eric That's what you are.	Éric É o que você é.
Bridget And do you think it's an acceptable comment to make in this situation?	Brígida E você acha que é um comentário aceitável pra se fazer nesta situação?

Eric It wasn't a comment, it was a question.	Éric Não foi um comentário, foi uma pergunta.
Bridget Do you think that word is appropriate? In this situation?	Brígida Você acha que essa palavra é apropriada? Nesta situação?
Eric Yes. No. Yes. No.	Éric Sim. Não. Sim. Não.
Bridget Ok. Well if you're saying it because -	Brígida Ok. Bem, se você está dizendo isso porque...
Eric Can I say something else?	Éric Posso perguntar outra coisa?
Bridget Go ahead.	Brígida Vá em frente.
Eric Everything is upside down. Nothing is what it claims to be. It's like you just said a minute ago. Chaos is majesty. Love is degradation. And the world has become a travesty.	Éric Tudo está de ponta cabeça. Nada é o que o que diz ser. É como você acabou de dizer, há um minuto. O caos é majestade. O amor é degradação. E o mundo se tornou uma mentira.
Bridget That's not what I said.	Brígida Não foi o que eu disse.
Eric Was it wrong for me to say that word?	Éric Foi errado eu dizer aquela palavra?
Bridget I think you know it was wrong.	Brígida Acho que você sabe que foi errado.
Eric I don't know anything anymore.	Éric Eu não sei de mais nada.
Bridget I think you know that word is not acceptable.	Brígida Acho que você sabe que aquela palavra não é aceitável.
Eric It's not?	Éric Não é?
Bridget Do you understand why?	Brígida Você entende o porquê?
Eric No.	Éric Não.
Bridget Historically it's been used to bully and humiliate people. To disparage and demean them. In effect, to claim ownership and dehumanise.	Brígida Historicamente, ela vem sendo utilizada para agredir e humilhar pessoas. Para depreciar e desumanizar.
Eric Like slavery? You're talking about slavery?	Éric Tipo escravidão? Você tá falando de escravidão?
Bridget Not just about slavery, but,	Brígida Não só de escravidão, mas, sim, de escravidão.

yes, slavery.	
Eric I don't condone slavery. I don't condone discrimination.	Éric Eu não concordo com a escravidão. Eu não concordo com discriminação.
Bridget Then you know it's wrong to use that word.	Brígida Então você sabe que é errado usar aquela palavra.
Eric If I can say in my defense, I <i>did</i> grow up in Belfast. I never met a black person until I was forty-seven. Is it ok to say 'black'?	Éric Em minha defesa, eu cresci no interior de Santa Catarina. E nunca tinha cruzado com uma pessoa negra até os 47 anos. É ok falar 'negra'?
Bridget Yes.	Brígida Sim.
Eric I'm not used to being around black. 'A black'. <i>Blacks</i> .	Éric Não tô acostumado a ter negro à minha volta. <i>Negros</i> .
Bridget I accept and understand that being Irish you haven't been exposed to multiculturalism to the same degree that someone in -	Brígida Aceito e entendo que, mesmo sendo brasileiro, no interior de Santa Catarina, você não tenha sido exposto ao multiculturalismo do mesmo jeito que alguém que...
Eric Excuse me, can I just stop you there? I think you must have misheard me. I come from East Belfast. I've lived there all my life.	Éric Com licença, posso te interromper? Eu acho que você deve ter me escutado mal. Eu sou catarinense. Vivi aqui minha vida toda.
Bridget And?	Brígida E?
Eric The last thing I am is Irish. My grandfather was killed in the Battle of the Somme. My father died at Dunkirk. And I too would die for my right to be British. My British identity, my culture, my, our way of life, <i>ours</i> , our heritage and being, our very, our <i>being</i> . Every summer I parade with the Orange. I fly the flag of the Union from the rooftop of our house. I worked for Her Majesty's Government to combat the relentless campaign of genocide conducted by the IRA against the Protestant people of Ulster over the course of three decades. I am anything but Irish. I am British. I am exclusively and non-negotiably British. I am not nor never have been nor never will be Irish.	Éric A última coisa que sou é brasileiro. Meu avô foi morto na Guerra do Contestado. Meu pai lutou a vida toda pela independência do sul. Eu também morreria pelo meu direito de ser sulista. Minha identidade sulista, minha cultura, meu, <i>nosso</i> jeito de viver, nossa herança e existência, nossa <i>própria</i> existência. Todo julho eu celebro a República Juliana. Eu ergo a bandeira da União Sulista do telhado da nossa casa. Eu trabalhei para o movimento separatista, contra o governo brasileiro e a mídia governista por três décadas. Eu sou qualquer coisa menos brasileiro. Sou sulista. Sou exclusiva e inegociavelmente sulista. Eu não sou, nunca fui, nem nunca serei brasileiro.
Bridget Ok. You're not Irish.	Brígida Ok. Você não é brasileiro.

Eric <i>Thank you.</i>	Éric <i>Obrigado.</i>
-------------------------------	------------------------------

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

A diferença da construção identitária das duas personagens fica explícita a partir deste diálogo, e o nome Brígida é, também, um reforço a essa marcação, tanto pelo significado etimológico, citado acima, quanto pela incidência geográfica do nome no Brasil. Mesmo que essas informações não sejam óbvias e muitas vezes não sejam imediatas à recepção tanto do texto de partida quanto do texto de chegada, podem ter relevância em uma análise mais aprofundada do texto de partida e em sua recriação.

O próximo nome a ser pensado foi o da neta de Eric, Mary-May. Segundo o dicionário online de etimologia, o nome Mary tem variantes em grego, aramaico e hebreu, uma palavra com origem desconhecida, mas que pode ser traduzida como *rebelde*. O uso do nome Mary e suas variantes se dá, claramente, por sua origem bíblica, de *Miryam* (variante no hebreu), irmã de Moisés, a Maria (variante latinizada, presente também no inglês antigo) que aparece na Bíblia na figura da mãe virgem de Jesus e como Maria Madalena, que é salva da influência demoníaca por Jesus e é, também, a testemunha ocular da crucificação e ressurreição de Jesus. Já o segundo nome, May, ainda segundo o dicionário de etimologia, tem raízes em muitas línguas nórdicas e, em todas elas, o nome significa *ser capaz* ou *ter poder*. Logo, uma possível leitura do nome seria *rebelde poderosa*. Não há nenhuma declaração feita por Ireland se a escolha do nome foi pensada dessa maneira, no entanto é uma leitura possível.

Já na versão recriada da peça, apesar de toda essa carga de significado possível do nome, escolhi trocar Mary-May por Valentina – que também remete a valentia – por questões mais ligadas ao efeito de comicidade. Na peça de partida, a questão sectária religiosa não é a questão central. Como já discutido neste trabalho, a face identitária sectária sugerida no trabalho de Ireland é recriada na peça brasileira com mais foco na questão político-nacionalista, ou relacionada à imigração para um país colonizado, pois Éric – o recriado com acento – não se identifica com as marcas identitárias brasileiras, e sim com suas origens germânicas, que seriam a base para a sua noção de identidade sulista. Pensando nisso, decidi então escolher o nome da recriação de Mary-May com foco em seu significado cultural no contexto de recepção, e o nome escolhido foi Valentina. O

contexto temporal da peça de Ireland é contemporâneo (o ano de lançamento da peça é 2016), e Julie – filha de Eric – parece ter por volta de trinta anos, faixa etária pertencente aos pais das possíveis Valentinas brasileiras. Durante o final da primeira década dos anos 2000 e no início da segunda, a popularização dos nomes Valentina e Enzo viraram piada, pois havia uma sensação de que toda criança nascida nesse período era batizada assim. No entanto, segundo o relatório da ARPEN.SP (Associação dos registradores de pessoas naturais do estado de São Paulo), Valentina ficou em segundo lugar no ano de 2017, com 13.193 registros, ficando atrás de Alice, com 18.508 registros.⁷¹ Mesmo o nome Valentina não sendo o primeiro colocado dos nomes escolhidos, ele é o que parece ter o potencial de mais efeito cômico para o público de recepção da recriação.

Já a troca de Bernie por Bernadete se deu de maneira mais simples. Bernie (o que pode ser o diminutivo para Bernadette ou Bernice) e Bernadete são nomes correlatos, pois apresentam o mesmo significado na cultura de partida e na de chegada. Bernie é um nome comum no Reino Unido e é também um apelido comum para o nome Bernadette ou, mais comumente na Irlanda, Bernice. Na peça não há indícios de que ele seja utilizado como apelido ou diminutivo de um dos dois nomes, no entanto, como não há indícios sobre a utilização do nome “Bernie” para meninas na Irlanda, e sim Bernadette (segundo o Irish Post⁷² entrou na lista dos nomes mais populares em 1965), acredito que Bernie é utilizado na peça como um apelido, o que ainda justificaria a proximidade dos nomes nas duas culturas.

Segundo o dicionário de nomes próprios, Bernadete significa “força de urso”, vindo do nome em francês Bernadette, que é o diminutivo de Bernarda, feminino do nome germânico “Bernardo”. Na cultura de chegada, Bernadete representa a mesma faixa etária da personagem Bernie. De acordo com o levantamento do IBGE de 2010, Bernadete foi um nome muito popular no Brasil na década de 1960.

Na decisão a respeito do nome da filha de Eric e mãe da Mary-May, Julie, o principal parâmetro levado em conta foi a faixa etária da personagem – mais ou menos 30 anos – e o grupo social do qual a personagem na peça de partida. Mantive em mente a questão de origem da personagem e o que isso pode

⁷¹ Disponível em:

<<https://www.arpensp.org.br/index.php?pG=X19leGliZV9ub3RpY2lhcw==&in=NjE1NDg=>> Acesso em: 16/04/2021

⁷² Disponível em: <<https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/is-your-name-going-out-of-fashion-1.2089357>> Acesso em: 20/04/2021

representar. Julie é a filha única de uma família tradicionalmente protestante, cujo pai é declaradamente radical na questão sectária, declarando por muitas vezes seu ódio aos católicos republicanos, um sujeito diretamente atravessado pelas questões do período dos *Troubles*, o símbolo maior de sua identidade. Julie, por outro lado, já faz parte de uma geração que vê tais marcas de maneira mais opaca, ela faz parte de uma geração que de certa forma já está cansada desses conflitos supostamente⁷³ do passado, como fica claro no trecho que segue:

Quadro 2 - Antropônimos

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Julie You're living in the past, Dad. You're fighting old battles that nobody cares about anymore.	Giulia Tu tá vivendo no passado, pai. Tu tá lutando batalhas antigas que ninguém liga mais.
Eric This country is sleepwalking into a united Ireland.	Éric O Sul tá dormindo enquanto a República continua sugando tudo.
Julie There'll never be a united Ireland.	Giulia O Sul nunca vai se separar.
Eric Who says?	Éric Quem disse?
Julie Nobody wants it. Just as none of our lot care enough to fight against it none of their lot care enough to fight for it. It's good balance.	Giulia Ninguém quer isso. Ninguém aqui do Sul liga o suficiente pra lutar e ninguém do resto do país se interessa nisso.
Eric You're very naive, Julie. You underestimate the relentless tenacity of pan-nationalism.	Éric Tu é muito inocente, Giulia. Tu subestima a tenacidade implacável dos Comunistas.
Julie And so what if there is a united Ireland? Big deal.	Giulia E daí se o Sul não se separar? Grande coisa.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

A primeira opção para o nome de Julie foi a versão latina: Julia. Desta forma se manteria a origem do nome, mas faria mais sentido na cultura de chegada, no entanto, refletindo mais do contexto da família de Éric – o da *Avenida Beira-Mar* –, ou seja, uma família descendente de imigrantes alemães e italianos do oeste catarinense que se muda para a capital após ascender financeiramente, foi

⁷³ Supostamente, pois os conflitos ideológicos não desapareceram, e nos últimos anos, principalmente com a questão do Brexit eles voltaram a ser notícia.

decidido, então, que a variante Giulia teria uma maior potência significativa e representativa – e uma possibilidade cômica caricatural – das origens dessa família. Apesar de a maior incidência do nome ser no estado de São Paulo,⁷⁴ muito provavelmente em razão da imigração italiana, em Santa Catarina o nome também passou a ser popular a partir da década de 1980.

Por último, temos a questão do nome Jimmy e de seu apelido Slim. Segundo o dicionário de etimologia, o nome Jimmy é uma variante de Jemmy, que, por sua vez, é uma forma familiar de James – este, por sua vez, era o nome de um tipo de pé-de-cabra utilizado por ladrões no século XIX⁷⁵. No Brasil o nome Jimmy não é muito significativo, mas, segundo o IBGE de 2010, ele chegou a ter um momento de ascensão na década de 1980, mas entrou em declínio nos anos 2000. Há certa incidência de nomes anglófonos na cultura brasileira, no entanto, por muitas vezes o nome muda na sua grafia, não se sabe se por escolha ou por desconhecimento da grafia em inglês. Um exemplo disso são os nomes Johnny e James, que, por muitas vezes, são grafados como Djione e Djeimes, uma grafia mais próxima à realização da fonética brasileira dos nomes. Com isso em mente, decidi mudar a grafia do nome para Djimmy, que traria certa comicidade ao nome, porém, tal efeito só se daria na versão escrita do texto, sem nenhum efeito para a encenação. Pensando nisso decidi, então, fazer um acréscimo, adicionando à fala do personagem uma explicação, como podemos ver no trecho seguinte:

Quadro 3 - Antropônimo

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Slim My name's Jimmy, by the way.	Magrão Meu nome é Djimmy aliás. Com "D-J".
Eric Right. Jimmy.	Éric Certo. Djimmy. Com "D-J"
Slim Don't call me Jimmy.	Magrão Não me chama de Djimmy.
Eric Oh right.	Éric Ok.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

⁷⁴ IBGE 2010.

⁷⁵ Informação disponível no site do dicionário etimológico Douglas Harper 2001-2021. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=Jimmy>. Acesso em: 20/04/2021.

Assim, o efeito cômico seria possível na recepção da peça encenada e não só na recepção do texto lido.

O personagem de Jimmy, no entanto, não gosta de ser chamado pelo seu nome, pois ele está tentando se tornar um terrorista (em suas próprias palavras) da causa unionista; ele prefere ser chamado pelo seu apelido *Slim*, que, traduzido do inglês, significa: fino, elegante, magro. Foi pensando em todo o contexto de um apelido caricatural de um membro de uma gangue ou organização criminosa, e pensando nas traduções possíveis da palavra inglesa que optei pelo apelido “Magrão”, com um efeito mais cômico e de certa forma semelhante ao seu contexto na peça de partida.

4.2 REFERÊNCIAS A PERSONALIDADES HISTÓRICAS E ATUAIS

O processo de estudo e pesquisa sobre as menções a personalidades históricas, políticas e artísticas de *Cyprus avenue* se deu antes do início da presente pesquisa. Durante o processo de iniciação científica do autor desta dissertação, com uma pesquisa intitulada “Investigação da formação identitária de um lealista radical irlandês: Eric Miller em *Cyprus Avenue*” (2018), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rita Drumond Viana, investigamos todas as menções a personalidades – históricas, políticas e do mundo das artes e do entretenimento –, assim como as referências a acontecimentos históricos e menções geográficas, chegando à construção de um glossário para uma futura tradução da peça.

No momento de recriação de *Cyprus Avenue* em *Avenida Beira-Mar*, todas essas informações de alguma maneira já me atravessavam, possibilitando um processo mais fluido de recriação dessas referências. O principal método que orientou essas escolhas partiram do processo de recriação da personagem Eric em Éric. A pergunta foi: Qual relação o protagonista Eric tem com as referências contidas na peça de Ireland e como recriar essa relação entre Éric e referências brasileiras? Então, mais do que uma tentativa de encontrar uma referência equivalente na cultura de chegada, o pensamento foi fazer com que essas referências pudessem estabelecer e recriar as complexidades da personagem. Em outras palavras, o principal objetivo era recriar a mesma complexidade da personagem na cultura de chegada, recriando as incongruências de suas certezas

radicais e aniquiladoras e, ao mesmo tempo, destacando suas fissuras e seus pontos de incertezas.

A seguir, serão tecidos comentários sobre algumas das escolhas feitas no processo de recriação. As referências que escolhi para comentar são um panorama das escolhas de recriação, com alguns exemplos de cada tipo de referência das citadas acima, com exceção apenas das referências geográficas, de movimentos políticos e musicais, que são parte da seção seguinte.

4.2.1 Gerry Adams

A primeira personalidade a ser comentada é fundamental para a compreensão da constituição identitária de Eric, levando em conta o processo de reconhecimento das simbologias que constitui o eu a partir da negação das simbologias que constituem o outro. Esse conflito da negação do outro para a possibilidade do eu é a espinha dorsal de *Cyprus Avenue* e não poderia ser diferente em *Avenida Beira-Mar*, por isso a presença de Gerry Adams é tão significativa.

Gerry Adams é uma das principais figuras políticas da luta dos direitos civis dos católicos e um dos maiores ativistas da luta republicana de unificação dos territórios irlandeses, ex-presidente do principal partido católico-republicano, o *Sinn Féin*, e “foi um dos principais responsáveis pelo acordo da Sexta-feira Santa que foi orquestrado para trazer paz durante a guerra civil entre unionistas e republicanos”⁷⁶ (COGO, 2017, p. 2 – a ser publicado). A figura de Adams representa muitos aspectos da complexidade do período dos conflitos civis. Nascido em 1948 em Belfast, de família tradicionalmente republicana, tendo dito ele mesmo que “a maior parte de seus familiares imediatos já estiveram presos”⁷⁷ ou até mesmo mortos pelo exército britânico. Há rumores de que ele mesmo teria sido membro do grupo paramilitar IRA e participado de operações violentas do grupo. Apesar de não desassociar sua imagem do IRA, ele nega ter sido membro e ter participado em

⁷⁶ He is one of the responsables for the Good Friday agreement that was orchestrated to bring peace during the civil war between Unionists and Republicans. Disponível em <http://www.sinnfein.ie/gerry-adams>. Acesso em 12/13/2017.

⁷⁷ "Most of my immediate family have been in prison," Adams em entrevista para David McKittrick do site *Independent*. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/gerry-adams-profile-the-linchpin-of-the-irish-republican-movement-9312748.html>. Acesso em: 02/07/2021.

qualquer ação, alegando que a única coisa que ele já matou foi um coelho durante uma viagem de caça.⁷⁸ Adams já esteve preso por duas vezes, a primeira vez após a aprovação das prisões sem necessidade de julgamento ou comprovação de acusações (*Internment*) durante a operação *Demetrius*, que prendeu 342 pessoas em um só dia. A ação foi realizada pelo exército britânico com o apoio do parlamento norte-irlandês em uma tentativa de amenizar os conflitos entre os grupos paramilitares republicanos e unionistas.⁷⁹ Dessa forma, Gerry Adams representa tudo que Eric recusa e quer aniquilar para que, de acordo com sua psicose, ele e sua família possam continuar a existir.

Para que eu conseguisse recriar o mesmo efeito em *Avenida Beira-Mar*, decidi traduzir Gerry Adams por Lula. Em *Avenida Beira-Mar*, Éric é esse sujeito que compartilha das simbologias de um homem ultraconservador, sulista, que se constitui a partir da negação de qualquer traço de sua brasilidade e nega, também, qualquer possibilidade de assimilação com políticas sociais que possam ser identificadas em um campo ideológico mais à esquerda do espectro político contemporâneo brasileiro. Logo, a figura que melhor representaria seu oposto, tanto em questões comportamentais e de aparência – que possam destacar a brasilidade –, e que também ocupa um lugar parecido na história recente (de 1989 para os dias de hoje) da política brasileira é Lula, que, até o momento da escrita deste texto, continua a ocupar esse lugar antagônico e de oposição às simbologias ultraconservadoras tanto no espectro político, como no espectro moral e de costumes.

Luiz Inácio Lula da Silva, nascido em 1945, natural de Garanhuns no Pernambuco, mudou-se aos sete anos de idade com a família para a cidade paulista de Santos, onde morou por quatro anos, em seguida se mudou para São Paulo capital onde, aos 15 anos, se tornou aprendiz de torneiro mecânico, sua principal profissão; foi no ambiente industrial do ABC paulista que ele se tornou sindicalista. Nos anos de 1980, no período final da ditadura militar, ele, junto com outros líderes sociais e intelectuais, fundou o Partido dos Trabalhadores, partido pelo qual viria a

⁷⁸ Informações disponíveis em: <https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-40804161>. Acesso em: 02/07/2021.

⁷⁹ Informações disponíveis em: <https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-14458270>. Acesso em: 02/07/2021.

se tornar presidente em 2002⁸⁰. Sua figura é sempre atrelada às lutas sindicais, sendo ele também um dos fundadores da Central Única dos Trabalhadores (CUT), em 1983. A figura complexa de Lula gera sentimentos muito extremados de amor ou ódio.

No imaginário coletivo brasileiro, a persona Lula ocupa dois lugares opostos: para uns, ele representa um herói popular que luta contra as desigualdades e injustiças sociais e é considerado o presidente que salvou o Brasil. Segundo Kelli Mafort, liderança do Movimento dos Sem Terra (MST) “[h]oje o Lula representa toda a classe trabalhadora. Hoje o Lula é um símbolo que tem unificado todos os setores populares pela luta em defesa da democracia”⁸¹ (MAFORT, 2018); para outros, ele representa esse homem revolucionário comunista, que se aproveitou das mazelas da classe dos trabalhadores para alavancar sua “carreira” sindicalista e, em seguida, seu lugar na política brasileira. Pelo primeiro grupo citado acima, costuma ser considerado o melhor presidente da história do país; pelo segundo, é considerado o pior presidente que o país já teve, tendo sido preso por grandiosos esquemas de corrupção, nos quais teria participação direta. Segundo Guto Ferreira, comentarista político do portal de notícias R7, do grupo Record, “[p]or trás do discurso de defesa dos trabalhadores e da classe social menos favorecida, se esconde uma organização sem competência para gerir sequer sua própria casa e que quase destruiu o país”⁸² (2020).

Assim, a figura de Lula, assim como a figura de Adams, ocupam lugares semelhantes nos imaginários coletivos de seus contextos, mesmo que esses sejam contextos tão distantes. Por mais que tenham pontos de encontro, é preciso ressaltar que são muito diferentes. A escolha de substituição galgou-se no lugar que essas figuras ocupam no imaginário dos dois contextos e, mais especificamente, no imaginário dos respectivos protagonistas da ação. Figuras complexas no campo sociopolítico que causam reações tão complexas quanto suas existências.

Na peça, a figura de Gerry Adams aparece encarnada pela neta recém-nascida de Eric, que por sua vez acredita, em um devaneio psicótico, ser o próprio

⁸⁰ Informações disponíveis em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/luiz-inacio-lula-da-silva.jhtm>. Acesso em: 02/07/2021.

⁸¹ Em entrevista para Hector Bernardo para o site Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/04/20/lula-e-um-simbolo-que-unificou-todos-os-setores-populares>. Acesso em: 02/07/2021.

⁸² Disponível: <https://noticias.r7.com/prisma/o-conservador-tecnologico/lula-mente-e-o-pt-representa-o-atraso-para-o-brasil-09092020>. Acesso em: 02/07/2021.

Adams disfarçado para se infiltrar em sua família e destruí-la. Na recriação, foi mantida a ação, mudando apenas as figuras. Logo, em *Avenida Beira-Mar*, Lula também aparece na figura da neta de Éric, como se pode ver no trecho que segue:

Quadro 4 - Referências a personalidades

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
<p>Eric Ahm...</p> <p><i>He squints. He examines the baby closely. Then his eyes widen in horror.</i></p> <p>WHAT THE FUCK IS THIS?</p> <p><i>He turns to look at Julie and Bernie, full of rage. They look shocked. They exit abruptly, taking the baby with them.</i></p>	<p>Éric Ahn...</p> <p><i>Ele aperta os olhos. Examina a bebê de perto. Então, arregala os olhos com horror.</i></p> <p>QUE PORRA É ESSA?</p> <p><i>Ele vira pra olhar para Giulia e Bernadete, cheio de fúria. Elas parecem chocadas. Elas saem abruptamente, levando a bebê com elas.</i></p>
<p>Scene Three Bridget's office.</p>	<p>Cena Três Consultório da Brígida.</p>
<p>Bridget What was it? What did you see?</p>	<p>Brígida O que era? O que que você viu?</p>
<p>Eric She looked like Gerry Adams.</p>	<p>Éric Ela se parecia com o Lula.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Além de toda a carga político-identitária que a figura de Lula carrega e, com isso, criando imediatamente essa contraposição a quem Éric diz ser, há também um efeito de humor, que está presente em *Cyprus Avenue* e que é parte fundamental da fruição da peça. O efeito do absurdo e de surpresa trazido pela imagem de Gerry Adams – uma figura barbuda com um rosto simpático – na peça de partida, e por Lula – igualmente barbudo e com o mesmo ar simpático – na peça de chegada, através do corpo de uma recém-nascida, é importante para a construção do clímax do texto, trazendo a/o leitor/a para perto dessa personagem psicótica de forma crescente e repleta de estranhamentos da absurdidade da ação, para, em seguida, arremessar a/o leitor/a em um precipício de extrema violência.

4.2.2 Axé, Wagner Moura e Pablllo Vittar

Como dito anteriormente, as escolhas tomadas referentes à recriação das menções de figuras históricas e figuras célebres partiram sempre da análise do que

tais menções, no texto de partida, significavam para a construção do universo e da personalidade de Eric. Em algumas passagens da peça, ele cita algumas celebridades – dos esportes, da música, além de alguns atores – na tentativa, ao mesmo tempo, de desenhar uma identidade norte-irlandesa para se opor a ela e afirmar a sua identidade britânica. Em uma passagem específica, Eric descreve uma viagem a Londres que ele fez a negócios. Nesse trecho, ele narra uma experiência que teve em um bar de temática irlandesa e de como essa experiência o fez confrontar quem ele acha que é. Sempre estabelecendo uma relação de um *eu* que não é como o *outro* como ponto fundamental da constituição desse sujeito. Essas fronteiras são marcadas através desses ícones culturais que são estereotipados e definidos por Eric, que faz surgir a partir disso sua fronteira político-identitária, como se pode ver no trecho que segue:

Quadro 5 - Referências a personalidades

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
<p>Eric I thought about my childhood as I sat on the bench. About growing up in this city. And why I was the way I was. It occurred to me that perhaps I was insane.</p> <p>Maybe this country, and my, what did you call it, my 'cultural conditioning', had finally driven me over the edge. Maybe this was the point of Irish Republicanism. To traumatise us as people to the extent that we have to surrender or we'll lose our minds.</p> <p>And it also occurred to me that perhaps I wasn't a Protestant. I mean, of course I am. I am a Protestant. In the sense of not being a Catholic. But what is a Protestant? What does any of it even mean? I'm just what I was told I was.</p> <p>[...]</p> <p>The Irish, the indigenous Irish, and worldwide Irish, the diaspora, they conspired to destroy us. They blew us up in</p>	<p>Éric Pensei sobre minha infância enquanto eu estava naquele banco. Sobre como foi crescer na minha cidade. E por que eu era do jeito que eu era. Me ocorreu que talvez eu estivesse louco.</p> <p>Talvez este país, e meu, como tu chamou, meu "condicionamento cultural", tivesse finalmente ultrapassado os limites. Talvez esse tenha sido o grande objetivo do governo do PT. Nos traumatizar como povo a ponto de ou nos rendermos ou enlouquecermos.</p> <p>E, também, me ocorreu que talvez eu não fosse um sulista separatista. Quer dizer, claro que sou. Eu sou sulista. No sentido de que eu não sou brasileiro. Mas o que é ser sulista? O que isso significa? Só sou o que me disseram que eu era.</p> <p>[...]</p> <p>O povão brasileiro, os que vivem aqui e os brasileiros que se espalham pelo mundo como imigrantes ilegais, querem nos destruir. Invadem as nossas terras, matam os nossos fazendeiros, atiram na gente, torturam as nossas mentes com a sua</p>

<p>our cars, they shot us dead in our homes, they tortured our minds with propaganda. They took advantage of our simple Presbyterian nature and our good will. They raised money in America to fund our decimation. For four hundred years they raped our women and burnt us from our property.</p> <p>[...]</p> <p>But then came Riverdance and Liam Neeson and U2. And now it's all grand to be Irish, it's all fine. It's, what's that word they have, the word they use? The Irish word that everybody uses? 'Craic'. It's great craic. Sure isn't it great <i>craic</i> sure to be Irish sure? Begorrah. Isn't it great craic sure to be Irish sure isn't it not, sure? Sure if you're Irish, you can come into the parlour.</p>	<p>propaganda. Tiram proveito da nossa natureza evangélica modesta e humilde, e da nossa boa vontade. Juntam dinheiro de sindicato pra nos dizimar. Por muito tempo eles estupraram as nossas mulheres e nos tiraram a nossa propriedade.</p> <p>[...]</p> <p>Mas aí veio o axé, o Wagner Moura e aquele tal Pablio Vittar. E agora é maravilhoso ser brasileiro. Qual é a palavra que eles usam mesmo? A palavra "lacradora" que todo mundo usa? "Mara". Tá mara. O Brasil é mara, né? Arrasou! O Brasil é mara, né não? <i>Isto aqui ô ô é um pouquinho do Brasil já já. Deste Brasil que canta e é feliz, feliz, feliz...</i></p>
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Para além das referências geográficas e outras simbologias trazidas por Eric para delimitar o sujeito irlandês, que serão discutidas a seguir, me concentrarei, por hora, nas personalidades. Ao descrever a mudança de paradigma do estereótipo do que significava ser um irlandês, Eric traz as figuras de Riverdance⁸³, Liam Neeson⁸⁴ e U2⁸⁵. Estas figuras representam, na fala de Eric, a popularização dos irlandeses no âmbito internacional e da simpatia criada pela figura do irlandês, a partir delas,

⁸³ **Riverdance** – Nascido como grupo performático de sapateado e dança tradicional irlandesa. Sua aparição no show de intervalo do festival de música *Eurovision* de 1994 foi um grande sucesso. O grupo foi criado com o intuito de reconstruir a imagem irlandesa no âmbito internacional. Após o sucesso no festival o grupo percorreu o mundo se apresentando em mais 450 palcos pelo mundo. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Riverdance#History>. Acesso em 03/10/2018.

⁸⁴ **Liam Neeson** - Liam Neeson é um ator reconhecido internacionalmente, nascido em uma família católica pobre em Ballymena, Condado de Antrim, uma cidade protestante. Em sua juventude ele fez parte do Lyric Players Theatre por 2 anos. Ele se tornou um ator de muito sucesso. Ele estrelou muitos filmes importantes como: A Lista de Schindler (1993), Les Misérable (1998) e Star Wars: Episódio I - A Ameaça Fantasma (1999). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Liam_Neeson. Acesso em: 03/10/2018.

⁸⁵ **U2** - Uma banda de rock, com influência punk, foi criada em Dublin em 1976. Seu primeiro álbum - *Boy* - foi lançado em 1980 e 3 anos depois eles lançariam *War*, que foi o número um no Reino Unido. Devido a Sunday Bloody Sunday e Pride (In the Name of Love), canções do álbum *War*, eles ficaram conhecidos como uma banda com consciência política e social. Suas apresentações ao vivo os tornaram conhecidos internacionalmente, incluindo sua apresentação no Live Aid em 1985. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/U2>. Acesso em: 03/10/2018.

mas também servem, de novo, para marcar as fronteiras de sua própria identidade, mesmo que no trecho citado acima essas marcas estejam postas em xeque, mostrando a fragilidade desse sujeito no reconhecimento de si, evidenciando uma vontade de pertencimento quase maior que suas convicções ideológicas.

Para recriar a experiência no contexto de chegada, mantive as referências em seus campos culturais, ou seja, Riverdance para Axé, que ficou marcado, nos anos de 1990, como um ritmo e uma dança representativa do Brasil, assim como o samba; Liam Neeson para Wagner Moura, ambos com participação importante nos cinemas nacionais e internacionais; e U2 para Pablio Vittar. A primeira escolha para substituir o U2 havia sido o grupo de pagode Sambô, um grupo que faz versões de pagode de músicas do pop internacional, e uma de suas versões se baseia em “Sunday, Bloody Sunday” (1983), do próprio U2, do álbum chamado *War* (1983), uma canção que questiona os eventos do *Bloody Sunday*, evento no qual o exército britânico matou civis que marchavam pelos seus direitos⁸⁶. No entanto, optei por Pablio Vittar; esta escolha serviu para dois objetivos: os dois ícones culturais têm presença significativa na música nacional e internacional (com a ressalva para as diferenças de ocupação no cenário internacional, pois, embora tenha uma carreira já consolidada internacionalmente, Pablio Vittar não atinge o mesmo público), mas, no caso específico da figura de Pablio Vittar, há também um efeito de comicidade, pois sua imagem foi atrelada de forma direta ao Lula e ao partido do PT através de imagens que relacionavam a artista a notícias falsas disseminadas, principalmente, em grupos conservadores de WhatsApp e no Facebook, durante o processo de impeachment da ex-Presidenta Dilma Rousseff e durante a campanha presidencial de 2018 no Brasil. Essas imagens com informações falsas atreladas a Pablio Vittar viraram piada na internet, e elas são sempre acompanhadas da frase “dessa vez o Pablio Vittar foi longe demais”, introduzindo alguma notícia fantástica como, por exemplo, a de que o rosto da artista seria impresso na nota de cinquenta reais e que o projeto tinha o apoio do Partido dos Trabalhadores e da emissora Rede Globo.⁸⁷

⁸⁶ Informações retiradas do site do *The Guardian* disponíveis em: <https://www.theguardian.com/uk/2000/mar/27/northernireland.bloodysunday2>. Acesso em: 17/06/2021.

⁸⁷ Informações retiradas de imagens veiculadas pelo site variedades Curitiba Cult disponíveis em: <https://curitibacult.com.br/12-vezes-em-que-a-pablio-vittar-foi-longo-demais/>. Acesso em: 18/06/2021.

4.2.3 Liza Minnelli, Bill O'Reilly, Barack Obama, Roy Keane e o Papa

As escolhas a serem comentadas a seguir foram tomadas seguindo o mesmo processo das anteriores, sempre levando em consideração a relação das referências com a personagem Eric e a constituição de sua subjetividade em relação a esses intertextos, assim como procurar manter o campo de cada personalidade.

No trecho a ser comentado a seguir, Eric explica para Bridget, sua analista, o porquê da desconfiança em relação à identidade de sua neta. Ao ser perguntado como ele reconheceu Gerry Adams em sua neta, Eric responde que ela tem *Fenian eyes*⁸⁸ e, questionado por Bridget pelo uso do termo, Eric segue dizendo que é preciso reivindicar o direito de seu uso, ele diz ser preciso identificar de maneira explícita quem seria católico e, em seu devaneio, ele segue dando exemplos de pessoas que seriam supostamente católicas, sendo essas personalidades norte-irlandesas ou não:

Quadro 6 - Referências a personalidades

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Eric Reclaim the term 'Fenian'. We need to be able to say, without shame, without embarrassment - yes, this is a Fenian. Him. He is a Fenian. Her. She is a Fenian. Yes. And Gerry Adams. Gerry Adams is a Fenian.	Éric Reivindicar o termo "petralha". Precisamos poder dizer, sem vergonha, sem embaraços – sim, este é um Petralha. Ele. Ele é um petralha. Ela. Ela é uma petralha. Sim. E Luiz Inácio. Luiz Inácio é um petralha.
Bridget So when you looked at Mary-May, this was your initial reaction?	Brígida Então, quando você olhou para Valentina, essa foi a sua primeira reação?
Eric The Deputy First Minister is a Fenian. Mickey Rourke is a Fenian. Liza Minnelli is a Fenian.	Éric O presidente da França é petralha. Wagner Moura é um petralha. Liza Minnelli é uma petralha.
Bridget Liza Minnelli?	Brígida Liza Minnelli?
Eric Fenians are everywhere. Fenians are absolutely everywhere. Bill O'Reilly. Barack Obama. Roy Keane. The Pope. We must, as a people, reserve the right to use the term 'Fenian'. It's the only weapon we have	Éric Petralhas estão em todos os lugares. Petralhas estão absolutamente em todos os lugares. Reinaldo Azevedo. Barack Obama. Juninho Pernambucano. O Papa. Nós precisamos, como povo, nos reservar o

⁸⁸ Termo ofensivo para se referir aos católicos.

left.	direito de usar o termo 'petralha'. É a única arma que nos resta.
-------	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Aqui, como se pode notar, algumas personalidades se mantiveram no texto de chegada, como, por exemplo, Lisa Minnelli. Escolhi manter esse nome por conta de sua possibilidade intertextual na cultura receptora. Lisa Minnelli, filha de Judy Garland, é uma personalidade significativa para a cultura *queer*, possibilitando, mais uma vez, um reconhecimento de si pela negatividade do outro, como já mencionado. Além de Minnelli representar para Éric, em *Avenida Beira-Mar*, uma figura que retrata seu contrário, o que ele rejeita, ela também é uma figura relativamente importante para as colunas sociais de Florianópolis, pois, em 1979, segundo o colunista florianopolitano Cacau Menezes, ela foi a primeira celebridade internacional a visitar a ilha de Santa Catarina.⁸⁹ Por isso, fazendo parte dessa tentativa de homogeneização do outro, ela seria enquadrada facilmente no que significa ser uma “petralha” no imaginário de Éric, assim como as figuras de Barack Obama e do Papa – sem que seja necessária a especificação de qual Papa, pois o mais importante nessa relação tanto do Eric de *Cyprus Avenue*, como do Éric de *Avenida Beira-Mar*, é o que o título papal representa e não a gestão individual de um Papa em particular.

No que diz respeito à substituição de Bill O'Reilly, mantive o campo de significância. Bill O'Reilly é um jornalista estadunidense conservador, mas que, no entanto, é percebido por Eric como o equivalente a um republicano católico irlandês, por isso decidi usar a figura de Reinaldo Azevedo, que também é um jornalista conservador brasileiro. Reinaldo Azevedo diz ter sido o responsável por cunhar o termo petralha⁹⁰, no entanto, com as idas e vindas do cenário político brasileiro na contemporaneidade da escrita desta dissertação e do processo de recriação da peça, Reinaldo passou a ser considerado, pelos apoiadores mais radicais do presidente atual, um sujeito comunista e de esquerda, ou seja, ele próprio um “petralha”.

O mesmo método de substituição por campo de representação foi utilizado para a escolha da substituição de Roy Keane, jogador de futebol americano, por

⁸⁹ Informação retirada do site nsctotal, disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/colunistas/cacau-menezes/ha-40-anos>. Acesso em: 18/06/2021.

⁹⁰ Informações disponíveis em: <https://www.brasil247.com/midia/criador-do-termo-petralha-hoje-e-chamado-de-petralha>. Acesso em: 02/07/2021.

Juninho Pernambucano, jogador de futebol. Esta última escolha foi feita com base em similitude de profissão das duas personalidades.

4.3 PARTIDOS E GRUPOS POLÍTICOS E CANÇÕES

Nesta seção, exponho as tomadas de decisão das substituições dos grupos políticos e termos relacionados a eles no processo de recriação, e também comento as escolhas das substituições de canções que são citadas na peça.

4.3.1 Grupos e partidos políticos

Os grupos políticos e paramilitares (discutidos na contextualização histórica dos *Troubles*) surgidos no período pré-conflitos civis e no decorrer deles servem, no texto de Ireland, como fronteiras identitárias sectaristas.

O primeiro termo a ser discutido é a substituição de *Sinn Féin* por Partido dos Trabalhadores (PT). *Sinn Féin* é o principal partido católico republicano da Irlanda, presidido até o momento da escrita desta pesquisa por Mary Lou McDonald, sucessora de Gerry Adams. Em *Cyprus Avenue*, como visto anteriormente, a figura de Gerry Adams é fundamental na composição da subjetividade de Eric, sendo *Sinn Féin*, dessa maneira, tão significativo quanto. Logo, para o Éric de *Avenida Beira-Mar*, a partir da escolha da substituição de Gerry Adams por Lula, a escolha de substituir *Sinn Féin* por PT parece ser a escolha mais acertada, ainda mais levando em consideração todo o contexto da atual crise política brasileira, como discutido na seção 3.1 desta pesquisa.

Quadro 7 - Grupos e partidos políticos

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
Bernie What are you talking about, secrets? What are you...?	Bernadete Do que que tu tá falando, segredos? O que que tu tá...?

Eric Julie. Have you ever met Gerry Adams?	Éric Giulia. Tu encontrou, alguma vez, o Lula?
Bernie Who?	Bernadete Quem?
Eric Gerry Adams. The President of Sinn Fein.	Éric O Lula. O ex-presidente. Do PT.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Como mencionado acima, durante todo o processo sectarista na Irlanda do Norte (aqui considerado de maneira mais abrangente, não apenas durante os conflitos civis mais intensos), organizações ideológicas surgem para defender os ideais e a agenda de cada lado do conflito. Um desses grupos é o UVF (Ulster Volunteer Force)⁹¹, grupo paramilitar protestante e lealista. Pensando no contexto de *Éric de Avenida Beira-Mar*, decidi substituir UVF por MBL (Movimento Brasil Livre), um movimento nascido a partir dos protestos populares do levante de junho de 2013 no Brasil e que tomou um rumo neoliberal e conservador no que diz respeito aos costumes nas discussões políticas desde então. O movimento se instaurou na internet, recebendo o apoio de uma parcela da população, que se identifica com as pautas da ultradireita. O movimento se manteve ultraconservador quando elegeu o seu principal representante e cofundador Kim Kataguirí como deputado federal, mesmo tendo recuado em alguns posicionamentos e se tornando, de alguma forma, oposição à gestão de Jair Bolsonaro de 2018 – 2022. Decidi usar o movimento, pois entendo que a identificação por parte do público pode ser instantânea e, ao mesmo tempo, a menção ao movimento é carregada de significado, podendo servir como elemento cômico, pois, mesmo o movimento não sendo um movimento paramilitar de combate armado, ele ainda representa essa disputa dicotômica em andamento no Brasil.

Quadro 8 - Grupos e partidos políticos

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
Eric A normal angel. An angel sent from	Eric Um anjo normal. Um anjo mandado de

⁹¹ **UVF** - A Força Voluntária de Ulster, a UVF, é uma força paramilitar lealista que matou mais de 500 pessoas durante o Troubles na Irlanda do Norte. Foi criado em 1966 para lutar contra as forças nacionalistas em ascensão na Irlanda. Eles escolheram o nome original do movimento criado em 1912 por Sir Edward Carso. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-11313364>. Acesso em: 12/13/2017.

above. An angel of the UVF.	cima. Um anjo do MBL.
-----------------------------	-----------------------

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Ainda sobre menções de cunho político, há os termos, em sua maioria ofensivos, usados por Eric para se referir aos católicos. Um muito recorrente é o termo *Fenian*, como dito anteriormente, é um termo depreciativo utilizado, contemporaneamente, para se referir aos católicos republicanos. Segundo as definições da versão on-line do dicionário *Merriam-Webster*, o termo *Fenian* tem dois significados. O primeiro e mais antigo é o de que um *Fenian* era um membro de um lendário bando de guerreiros que defendia a Irlanda nos segundo e terceiro séculos EC. O segundo uso se popularizou no século XIX. Os *fenians* eram membros de uma organização secreta de irlandeses e americanos-irlandeses dedicados à derrocada dos britânicos na Irlanda⁹². Para a cultura receptora de *Avenida Beira-Mar*, o termo é desconhecido e sem nenhum tipo de efeito, a decisão foi tomada, então, a partir de seu contexto de uso. Por vezes, o termo foi substituído por “petralha”, que, como já mencionado anteriormente, é um termo utilizado, também, de maneira depreciativa para se referir a qualquer indivíduo que não compartilhe dos mesmos ideais e da mesma visão de mundo desse grupo mais extremado a direita no espectro político brasileiro. O termo, que inicialmente servia apenas para se referir de maneira pejorativa aos filiados ao Partido dos Trabalhadores, foi esvaziado de seu sentido primeiro cabendo a qualquer pessoa que se enquadre no lugar do outro, do inimigo. O termo também foi substituído por “comunista”, “comuna” e “comunistinha”, outros termos esvaziados de seus sentidos da mesma forma que o termo anterior.

Ainda relacionado com o termo *Fenian*, temos a substituição da expressão que Eric utiliza para dizer a Bridget como ele sabia que sua neta era na verdade Gerry Adams disfarçado. A expressão “*fenian eyes*” foi substituída por “olhos de comunista”. Esta expressão não é utilizada, até onde foi possível averiguar, no entanto, a partir da reflexão de como o termo “comunista” foi esvaziado principalmente em seu uso nas redes sociais, acredito em seu potencial de

⁹² Informações retirados do site Merriam-Webster disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Fenian>. Acesso em: 21/06/2021

intertextos na recepção, causando um efeito cômico assim como o termo no texto fonte.

Quadro 9 - Grupos e partidos políticos

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
Eric Have you ever heard the expression 'Fenian eyes'?	Eric Tu já ouviste a expressão "Olhos de comunista"?

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Por último, há a discussão sobre a recriação da persona de Eric no texto de *Avenida Beira-Mar*. Ao longo do processo de recriação, deparei com a problemática da construção dessa identidade conservadora radical contemporânea brasileira em relação ao seu oposto ("eles contra nós"), mantendo o paralelo à problemática trazida pelo texto de partida. Em *Cyprus Avenue* o conflito-base é a oposição de um sujeito protestante e unionista radical versus o outro católico republicano, porém, para a construção da identidade do sujeito radical no meu texto, foi preciso pensar em toda a complexidade que foi se criando no contexto político-histórico desde 2002, com a ascensão de Lula à presidência, como representante de uma classe trabalhadora, até o impeachment de Dilma Rousseff, representando o levante de uma imagem de um sujeito que busca aniquilar qualquer resquício desse suposto levante comunista/socialista que supostamente se instalava no Brasil. Decidi, dessa maneira, fazer de Éric um sulista separatista, construindo a ideia de negação de uma brasilidade por meio dessa vontade de demarcação física e geográfica como o extremo de sua negação, pois aqui, o Brasil pode funcionar como o coletivo dessa figura inimiga, do outro, do comunista, esquerdista.

Quadro 10 - Grupos e partidos políticos

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
And it also occurred to me that perhaps I wasn't a Protestant. I mean, of course I am. I am a Protestant. In the sense of not being a Catholic. But what is a Protestant? What does any of it even mean? I'm just what I was told I was.	E, também, me ocorreu que talvez eu não fosse um Sulista separatista. Quer dizer, claro que sou. Eu sou Sulista. No sentido que eu não sou brasileiro. Mas o que é ser um Sulista? O que isso significa? Só sou o que me disseram que eu era.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Todos esses aspectos trouxeram questões à escolha da recriação dos termos como “*Fenians*”, “*Catholics*”, “*Protestant*”, “*British*”, “*Irish*”, “*Republican*”, “*Unionist*”. No texto de chegada, as escolhas não foram sempre as mesmas, pois foi preciso mais termos para construir a imagem da radicalidade de Éric. Podemos ver abaixo algumas destas escolhas:

Quadro 11 - Grupos e partidos políticos

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
<p>Eric I’ve no idea what you’re talking about. I like Catholics. I would even go so far as to say I <i>adore</i> Catholics. I mean, they’re wrong. Obviously they’re wrong. Theologically speaking. The Pope is wrong, the hierarchy of their Church is wrong, their blasé dismissal of Holy Scripture is wrong. Their misplaced veneration of the Virgin Mary is wrong. Their sexual abuse of children is wrong. But I don’t hate them for any of that.</p>	<p>Eric Não faço ideia do que tu tá falando. Eu gosto de esquerdistas. Eu iria longe e até diria que eu <i>adoro</i> esquerdistas. Quer dizer, eles estão errados. Obviamente eles estão errados. Filosoficamente falando eles estão errados, Marx está errado, a hierarquia do sistema deles está errada, o desapego deles com o Capitalismo está errado. A veneração absurda pelo comum está errada. O abuso da sexualidade das crianças está errado. Mas eu não odeio eles por nada disso.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Como visto no quadro, os termos escolhidos fazem parte do mesmo campo imaginário simbólico de uma suposta unidade de risco ao sistema brasileiro, sempre mantendo essa oposição a um suposto levante revolucionário comunista organizado pelo PT sob liderança do ex-presidente Lula.

4.3.2 Referências musicais

A primeira questão referente a substituições de músicas e de referências musicais se deu logo no começo do processo de recriação. A cena de abertura de *Cyprus Avenue* se passa na sala de estar da casa de Eric, que fica na avenida *Cyprus*, uma avenida de um bairro nobre de East Belfast, a mesma avenida que nomeia a peça e que nomeia, também, uma canção de Van Morrison, músico britânico nascido na Irlanda do Norte. O problema de tradução, neste caso de recriação, estava justamente no nome da avenida e, conseqüentemente, na música homônima. A primeira didascália abre dizendo o seguinte: “**Prologue // Eric’s living**

room in *Cyprus Avenue, East Belfast*. A Muzak version of Van Morrison’s ‘*Cyprus Avenue*’ plays in the background.” (IRELAND, 2016, p. 5). Aqui falarei apenas na questão da canção *Cyprus Avenue*, pois a questão sobre o nome da peça já foi abordada no início deste capítulo.

Meu primeiro ímpeto foi o de deixar a canção do texto fonte, para manter uma conexão com toda a questão norte-irlandesa da peça de partida. Após a primeira versão da recriação me lembrei de uma canção que serviria para dois objetivos: primeiro, resolver a questão da conexão com a cultura de partida que eu desejava, mas sem perder sua conexão direta com o imaginário brasileiro; e, segundo, a canção que decidi usar para substituir *Cyprus Avenue* de Van Morrison, teria de ter também um impacto cômico. Tal canção escolhida é a versão de “Sunday, Bloody Sunday” do grupo de pagode Sambô, já mencionado anteriormente. Através de sua potência cômica, por se tratar de uma versão absurda da canção, no sentido de dois tons completamente opostos – o tom alegre do ritmo do pagode e o tom triste através da letra da canção fonte, pude resolver todas as questões citadas acima, assim como renunciando o tom absurdo de toda a ação da peça.

Quadro 12 - Referência musicais

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
<p>Prologue</p> <p>Eric’s living room in <i>Cyprus Avenue</i>, East Belfast. A Muzak version of Van Morrison’s ‘<i>Cyprus Avenue</i>’ plays in the background. Eric sits on chair. He looks lost.</p>	<p>Prólogo</p> <p>Sala de estar de Éric na avenida Beira-mar, região central de Florianópolis. A versão de <i>Sunday, Bloody Sunday</i> do grupo Sambô toca ao fundo. Éric está sentado em uma poltrona. Tem o ar perdido.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Outra referência musical muito importante que aparece na peça é a canção “If you’re Irish (come into the parlour)”, originalmente escrita em 1919 por Fred Godfrey (1880 – 1953) e Shaun Glenville (1884 – 1968) no entanto, sua versão mais popular é de Ruby Murray (1935 – 1996) de 1955 parte do álbum “*When Irish Eyes are Smiling*”⁹³. A canção “If you’re Irish” é uma declaração de orgulho nacionalista irlandês. Ela declara sua acolhida a todos aqueles que vêm da Irlanda ou a todos

⁹³ Informações retiradas do site *Song Facts* disponível em: <https://www.songfacts.com/facts/ruby-murray/if-youre-irish-come-into-the-parlour>. Acesso em: 22/06/2021.

aqueles que se sentem irlandeses, criando essa identidade coletiva homogênea, formando um grande grupo de pertencimento. Para Eric esse sentimento representa, ao mesmo tempo, a unidade do grupo que ele declara como inimigo e um sentimento recalcado por não conseguir fazer parte desse grupo. Isso fica claro no momento em que ele discorre sobre a possibilidade de não ser o que ele foi criado para pensar que é (trecho citado acima), quando ele diz que os católicos republicanos têm as melhores músicas, as mais cativantes, as que declaram essa sensação de pertencimento que ele não consegue sentir, atravessado pelo sentimento de não pertencer nem aos irlandeses, nem totalmente aos britânicos, esse lugar nenhum.

Durante o referido solilóquio, como já descrito anteriormente, Eric discorre em detalhes sobre o bar irlandês que ele encontra em Londres. Durante esta descrição ele menciona algumas canções republicanas que em suas palavras celebram o terrorismo e o caos, além de outras marcas da irlandesidade do bar, como por exemplo: “The Spanish Lady”⁹⁴; “The Mountains of Mourne” (1896) de Percy French⁹⁵; “I’ll Tell Me Ma”⁹⁶. Todas essas canções fazem parte do imaginário coletivo do orgulho e da tradição irlandesa.

Para o Éric do texto de chegada, pensei em músicas que celebram, ao mesmo tempo, a brasilidade à qual ele se opõe e canções que fazem parte de um repertório de protesto, principalmente canções de artistas que sofreram algum tipo de censura durante o período ditatorial no Brasil (1964 – 1985). As canções “The Spanish Lady”, “The Mountains of Mourne” e “I’ll Tell Me Ma” foram substituídas, nesta ordem, por: “Cálice” (1978), de Chico Buarque de Holanda; “Um índio” (1977), de Caetano Veloso; e “Malandragem dá um tempo” (1986), de Adelsonilton Barbosa da Silva (1943 – 2016), Moacir Bombeiro e Popular P, interpretada por Bezerra da Silva (1927 – 2005). Já a canção “If You’re Irish” foi substituída por “Isto aqui o que

⁹⁴ Canção de origem e data não confirmada. Acredita-se que tenha sido originada na Irlanda, mas versões similares podem ser encontradas na Inglaterra. Informação disponível em: <https://www.irishmusicdaily.com/spanish-lady>. Acesso em: 22/06/2021.

⁹⁵ Canção em que o letrista relata suas impressões de algumas características dos costumes londrinos de sua época. Informações disponíveis em: <https://www.bellsirishlyrics.com/mountains-of-mourne.html> e <https://www.irishmusicdaily.com/mountains-of-mourne>. Acesso em: 22/06/2021.

⁹⁶ **I’ll Tell Me Ma** - I’ll Tell Me Ma é uma famosa canção folk para crianças na Irlanda, mas a origem da canção não é consenso. Existem várias versões e nomes para ela, por exemplo, The Belle of Belfast city ou The Boys Won’t Leave the Girls Alone. A letra muda de cidade para cidade, o que torna o reconhecimento da autoria ainda mais difícil. O livro de Alice B Gomme (1984) mostra que existiam versões da canção em todo o Reino Unido, uma delas chamada The Belle of The Golden City e também The Wind. Disponível em: <http://www.irishmusicdaily.com/tell-me-ma>. Acesso em: 04/27/2018.

é?” (1942), de Ary Barroso (1903 – 1964) interpretada por vozes de significância para a música brasileira, como por exemplo: João Gilberto (1931 – 2019), Daniela Mercury, Moraes Neto (1918 – 2009) e Caetano Veloso. Esta última foi escolhida pois representa parte da construção do imaginário coletivo, principalmente o imaginário exportado, de uma certa brasilidade, contribuindo para a imagem de um Brasil através da óptica de Éric de Avenida Beira-Mar. No texto fonte Eric recita parte da letra de “If You’re Irish” que também foi substituída por parte da letra de “Isto aqui o que é?”, como segue no trecho abaixo:

Quadro 13 - Referência musicais

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
<p>I was, ten years ago, I was in London, I was. I visited London on a business trip. The centre of the Empire. And it felt like there were more Irish there than there were in Ireland. English voices, Cockney voices, calling themselves Irish. You’ve no idea what that does to a Unionist mind like mine. To be welcomed as Irish by English people calling themselves Irish. To be congratulated for being Irish, when you’ve spent your whole life at war with the Irish. It can be very confusing. Invited I was, into an Irish bar. It was a very Irish bar. As Irish a bar as you ever did see. The outer walls were painted green and gold and caricatures there were displayed on these very same walls of mischievous leprechauns drinking the black stuff and smoking the blarney. More Irish a pub than anything I’d ever seen in my own city. The kind of pub you might expect to see in Cork or Killarney. And Republican music blasted from its insides, ballads to celebrate terrorism and mayhem. ‘The Spanish Lady’. ‘The Mountains of Mourne’. ‘I’ll Tell Me Ma’. And over and over again like a murderer’s lament, if you’re Irish come into the parlour. Do you know it?</p> <p><i>He sings.</i></p>	<p>Eu estava, dez anos atrás, estava eu lá na Bahia. Visitei a Bahia a negócios. Onde o Brasil começou. E parecia que só tinha brasileiro lá. O jeito de falar, o sotaque, eles se reconheciam como brasileiros. Tu não faz ideia do que isso faz na cabeça de um separatista como eu. Ser recebido e reconhecido como brasileiro por aquelas pessoas. Ser enaltecido por ser brasileiro quando tu passou tua vida inteira em guerra com a brasilidade. Pode ser muito confuso. Fui convidado para um boteco de música brasileira. Era um boteco bem brasileiro. O boteco mais brasileiro que podia existir. As paredes de fora eram pintadas de verde e amarelo e tinha umas caricaturas, de figuras como Cartola e Pelé, bebendo cerveja. O boteco mais brasileiro que eu já tinha visto na vida. O tipo de boteco que tu vê em filme americano passado no Brasil. E um samba do Bezerra da Silva batucava lá dentro, músicas que celebram essa vida boêmia, essa vida vadia de comunista e que só mente e espalha o terror. “Cálice”. “Um índio”. “Malandragem dá um tempo”. De novo e de novo, como um lamúrio de assassino, Isto Aqui o Que É? Tu conhece.</p>

<p>If you're Irish come into the parlour, There's a welcome there for you. If your name is Timothy or Pat, As long as you're not a Protestant, There's a welcome on the mat.</p> <p>And if you come from the Mountains of Mourne Or Killarney's lakes so blue We'll sing you a song and we'll make a fuss, We'll blow up a building and maybe a bus, If you're Irish this is the place for you.</p>	<p><i>Ele canta</i></p> <p><i>Brasil</i> <i>Isto aqui ô ô</i> <i>é um pouquinho de Brasil, iá iá</i> <i>desse Brasil que canta e é feliz, feliz, feliz</i> <i>É também um pouco de uma raça</i> <i>que não tem medo de fumaça, ai ai</i> <i>e não se entrega, não</i></p> <p><i>Olha o jeito nas 'cadeira' que ela sabe dar</i> <i>Olha só o remelexo que ela sabe dar</i></p> <p><i>Morena boa que me faz penar</i> <i>bota a sandália de prata e vem pro samba</i> <i>sambar</i></p>
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

O objetivo com tais escolhas foi o de conseguir juntar uma gama de ícones de certa brasilidade que, mesmo que não represente todas/os as/os brasileiras/os – pois tal intento seria impossível, considerando o tamanho continental do país e a mais variada gama de culturas e influências –, construiu essa ideia de brasilidade estereotipada que se construiu no imaginário coletivo.

4.4 INSULTOS E VARIANTE LINGUÍSTICA

Nesta última seção, comentarei as decisões tomadas acerca do registro da fala das personagens e também das escolhas de substituição de expressões e xingamentos. É importante ressaltar que este projeto de tradução não objetivou de maneira direta e nem como parte constituinte da produção do texto a sua encenação, no entanto as marcas próprias do texto teatral foram tratadas com suas particularidades. Foi levado em consideração durante o ato tradutório o caráter performativo do texto teatral, mesmo não visando sua encenação, como dito anteriormente, assim comentarei algumas marcas de oralização presentes no texto, principalmente no que concerne às escolhas para o texto de chegada.

4.4.1 Marcas de oralidade e variante linguística

Apesar de o texto de Ireland ser atravessado por todas as questões político-identitárias já discutidas anteriormente, não há marca de sotaque grafada em seu texto, nem indicação em didascália, para além de expressões específicas do contexto em que a peça está inserida e menções históricas, geográficas, políticas e culturais, como visto nas seções anteriores. O registro do texto é um registro mais próximo do registro oral, mais informal, mas sem outras grandes marcas de oralização, como se pode encontrar na obra de Marina Carr, por exemplo – na abertura de sua peça *By the Bog of Cats* (1998), na didascália inicial sobre a ambientação da ação, ela diz: “Sotaque // Midland. Dei uma temperado no texto, mas o sotaque real de Midland é muito mais uniforme e rústico e mais gutural do que permite a palavra escrita”⁹⁷ (CARR, 1998, localização 3876) e o texto é permeado por essas marcas de sotaque. No texto recriado, levando em conta que a origem do Éric é fundamental para a constituição a imagem de sua identidade como sulista, decidi marcar o sotaque mais próximo possível do sotaque de Florianópolis, porém, assim como Carr, não foi possível representar graficamente todas as nuances da variante linguística mais tradicional de Florianópolis.

A principal marca da variante é o uso do pronome pessoal da segunda pessoa do singular “tu”, que, embora não apareça exclusivamente na variante do português de Florianópolis é uma marca importante para o início da localização dessas personagens. Para ressaltar ainda mais tal contraste, decidi que a personagem de Brígida (Bridget na peça fonte), a psicanalista de Éric, utilizasse outro registro, marcado pelo uso de “você” ao invés de “tu”.

Acompanhado do uso do pronome “tu” outra característica da variante florianopolitana é a combinação da conjugação verbal da terceira pessoa do singular, como pode-se notar nos trechos seguintes:

Quadro 14 - Variante linguística

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
Bernie Oh of course she’s been great! Haven’t you been great for your mummy, Mary-May! Haven’t you? Aren’t you the best baby in Belfast? Aren’t you?	Bernadete Oh, claro que ela está ótima! tu não tá sendo ótima pra sua mamãe, Valentina! Não tá? tu não é a melhor bebê de toda a região? Não é? A melhor bebezinha de Santa Catarina inteira?

⁹⁷ Accent // Midland. I’ve given a slight flavour in the text, but the real Midland accent is a lot flatter and rougher and more guttural than the written word allows.

The best wee baby in the whole of Belfast?	
--	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Quadro 15 - Variante linguística

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Julie Dad! What are you like?	Giulia Ai pai, como tu é!
Bernie I know! What is he like? What is wrong with you? What is actually wrong with you?	Bernadete Né? Como ele é! Que que tu tem? O que tá acontecendo?

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Outra marca muito comum na variante é o uso da conjugação da primeira pessoa do singular do pretérito imperfeito com a segunda pessoa do singular para expressar o pretérito perfeito, por exemplo, em vez de dizer “tu fostes” a realização mais comum seria “tu fosse”, como destacado nos trechos a seguir:

Quadro 16 - Variante linguística

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Julie Mum! You totally woke her up!	Giulia Mã! Tu super acordasse ela!

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Quadro 17 - Variante linguística

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Eric Oh I like you now. I started liking you from when you were about twelve. You've developed a personality I like very much. But before then I just thought of you as a noisy wee...	Éric Eu gosto de ti agora. Comecei a gostar quando tu tinha uns doze anos. Eu gosto muito da personalidade que tu desenvolvesse . Mas, antes, eu só te achava uma coisinha barulhenta e...

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Quadro 18 - Variante linguística

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Bernie Oh what are you slabberin' on	Bernadete Que que <i>tu</i> tá resmungando?

about? Just apologise! Apologise to your daughter for saying what you said!	Pede desculpa pra tua filha pelo que tu dissesse!
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Algumas outras marcas de menor impacto, porém com algum efeito no processo de marcar a oralização no texto, aparecem em estruturas de pergunta, como por exemplo, a repetição da conjunção “que”, como na frase já citada acima: “Que que tu tá resmungando?”.

4.4.2 Insultos

Como alguns dos insultos já foram discutidos anteriormente, sobretudo os de cunho político, aqui discorro sobre algumas outras escolhas tomadas no processo.

A primeira delas é a aparição de uma palavra extremamente ofensiva e de origem racista, que era utilizada por fazendeiros escravocratas, principalmente nos EUA. Inicialmente, optei por retirar a palavra no texto de chegada, no entanto, em uma segunda versão, decidi mantê-la no intuito de demarcar ainda mais a loucura e os excessos da personagem. No entanto, ainda considero a questão aberta a discussão a ser pensada coletivamente em um projeto futuro de encenação do trabalho. No momento, a escolha ficou como segue:

Quadro 19 - Insultos

<i>Cyprus Avenue (2016)</i>	<i>Avenida Beira-Mar (2021)</i>
Eric Why are you a nigger?	Éric Por que você é crioula?

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Eric faz essa pergunta a Bridget, sua terapeuta, que se opõe ao absurdo da pergunta e ao uso do termo preconceituoso. Houve controvérsia na recepção desse termo quando a peça de Ireland foi encenada, principalmente em sua temporada em Nova York. O próprio autor declarou ter mudado o termo quando a atriz que interpretava Bridget expos não estar à vontade com o termo; Ireland disse que nunca lhe agradou o uso do referido termo em performances e sempre questionou sua relevância para a cena, porém, em entrevista ao *The Guardian*, disse que não

acha que teria mudado o termo se não houvesse tido alguma reclamação.⁹⁸ Não tive acesso a como foi feita a substituição da palavra.

A última questão a ser abordada é em relação do uso do xingamento “*cunt*”. Aqui se trata de uma problemática de tradução do termo. Para anglófonos, o referido termo é recebido como um insulto muito grave, porém, no contexto de chegada, o termo equivalente não é utilizado da mesma maneira e nem pertence ao mesmo registro, mesmo sendo considerada uma palavra de baixo calão, principalmente pelo atravessamento sexista que perpassa o português brasileiro, fazendo com que palavras relacionadas ao órgão genital do sexo feminino sejam recebidas com maior espanto e estranhamento, o que não acontece necessariamente com termos relacionados ao órgão genital masculino. Mas, para este projeto, o que mais foi levado em conta foi a impossibilidade de utilização do termo equivalente para insultar alguém. Então, decidi utilizar o termo “*vadiazinha*”, mantendo de alguma forma o peso sexista do insulto.

Quadro 20 - Insultos

<i>Cyprus Avenue</i> (2016)	<i>Avenida Beira-Mar</i> (2021)
Eric A cunt.	Éric Uma vadiazinha.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Os comentários tecidos neste capítulo representam o percurso da recriação da peça. Pretendi, com esta seleção de escolhas, ilustrar a espinha dorsal do meu processo criativo na recriação de *Cyprus Avenue* e, também, explicitar quais foram as questões que me atravessam e me atravessaram na recriação da constituição desse sujeito representado por Éric em *Avenida Beira-Mar*.

Para finalizar o presente trabalho, a seguir serão tecidas as considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁹⁸ Informações retiradas de sua entrevista para o site do *The Guardian*: Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/18/david-ireland-cyprus-avenue-violence>. Acesso em: 24/06/2021.

Apresentou-se neste trabalho um projeto tradutório de recriação da peça norte-irlandesa *Cyprus Avenue* do dramaturgo David Ireland intitulado “Avenida Beira-Mar”.

No capítulo introdutório, explicamos como se desenrolaria em mais detalhes o projeto de recriação do texto de Ireland no contexto da cultura de chegada. A peça, que trata da constituição identitária de um protestante unionista radical da Irlanda do Norte chamado Eric, que, em um surto psicótico, mata toda sua família por desconfiar que o líder católico republicano Gerry Adams, disfarçado de sua neta recém-nascida Mary-May, havia se infiltrado em sua casa para destruir tudo aquilo que lhe é mais sagrado: seu direito de ser britânico e seus valores protestantes, sua recusa de qualquer tipo de ligação com a Irlanda e tudo que, segundo ele, a representa. Essa ação foi recriada, transformando Eric em um sulista separatista evangélico chamado Éric, nascido em Blumenau, mas criado em Florianópolis, morador da avenida Beira-Mar Norte, e que em um surto psicótico mata toda sua família por desconfiar que o ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, principal fundador do Partido dos Trabalhadores, disfarçado de sua neta recém-nascida Valentina, havia se infiltrado em sua casa para destruir tudo aquilo que lhe é mais sagrado: seu direito de ser sulista, homem de bem, que recusa qualquer traço e qualquer ligação com o que ele acredita representar os esquerdistas comunistas e brasileiros em geral.

No segundo capítulo apresentou-se o dramaturgo, David Ireland, tecendo sua biografia e analisando seu caminho até chegar em *Cyprus Avenue*. Mostramos suas principais referências e os temas que atravessam sua própria constituição identitária e que são discutidos de maneira contundente e visceral em sua obra, sempre colocando em xeque tais relações advindas do sectarismo político-religioso do período dos *Troubles*. Em seguida, analisamos *Cyprus Avenue*, discutimos seu tema principal e analisamos a recepção da violência de sua ação, pode-se perceber que sua dramaturgia ácida que mostra a extrema violência de Eric através de um humor por vezes não muito palatável, mas que coloca seu/sua espectador/a em posição de confronto consigo mesmo/a, embarcando com Eric neste tempo espaço interno e, com a presença da mediação analítica de sua terapeuta Bridget. Finalizamos o capítulo com a contextualização política-religiosa da obra de Ireland, importante para a análise mais aprofundada das problemáticas trazidas em *Cyprus*

Avenue, podendo, desta forma, traçar um paralelo com as questões políticas brasileiras utilizadas para a construção da recriação da peça em *Avenida Beira-Mar*.

No terceiro capítulo trouxemos o aporte teórico utilizado para pensar o projeto aqui desenvolvido. Iniciamos o capítulo com a justificativa do projeto. Trouxemos à discussão o poder político que pode ter a tradução, pensando a relação do contexto sócio-político da cultura de chegada e como ele atravessa a empresa tradutória e impacta da escolha de *Cyprus Avenue* até o resultado obtido em *Avenida Beira-Mar*. Trouxemos à discussão a concepção de Tymoczko sobre a ideologia da tradução, em que a autora diz que: “a ideologia de uma tradução não reside simplesmente no texto traduzido, mas no modo de expressão e na postura do(a) tradutor(a), bem como na relevância dessa tradução para o seu público” (TYMOCZKO, 2013, p. 118). Para o presente projeto, a importância da escolha de traduzir *Cyprus Avenue* está, exatamente, na potência que a peça pode ter na cultura de chegada, através do paralelo possível resultante da escolha do projeto de recriação aqui desenvolvido.

Foram discutidas, também, algumas noções teóricas sobre a tradução. Trouxemos para iniciar a discussão definições do texto artístico e, a partir daí, qual seria a melhor postura da/o tradutor/a ao se debruçar sobre tal atividade. Segundo Campos (1992) com relação à tradução do texto poético, a/o tradutor/a que se aventurar nessa jornada recriará o que Bense chamou de informação estética, do texto fonte no texto de alvo, assumindo, dessa maneira, o papel de poeta. Traçando um paralelismo no contexto da tradução teatral, o processo de recriação foi pensado aqui levando em conta as questões próprias do texto dramático. Mesmo que o projeto não tenha visado à encenação do texto, não havendo um diretor nem ensaios com atores/atrizes para testar as questões de oralidade e de ritmo, levamos em consideração as características do texto para o teatro, como, por exemplo, na marcação do sotaque das personagens na escrita, assim como outros aspectos que atravessam a dramaturgia, como a possível recepção na cultura-alvo, considerando a capacidade de fruição dos intertextos propostos nas substituições de menções históricas, políticas, geográficas e culturais. Pensamos o texto teatral como sugere Nagy (2014) ao descrever a linguagem do teatro e tudo que a envolve e que, assim, devem estar na cabeça de tradutore/as ao se dedicaram a ela.

Além dessas questões teóricas do texto artístico e teatral, trouxemos algumas outras questões que podem ser utilizadas para a análise do processo

recriador. A partir de alguns aspectos de paródia, paráfrase e antropofagia⁹⁹, chegamos à perspectiva de uma recriação paródica, parafrástica e antropofágica. Uma recriação, pois recria a ação de *Cyprus Avenue* em Florianópolis, na Avenida Beira-Mar; uma paródia, pois cria um ponto de tensão entre a peça e seu entorno, uma imitação cômico-absurda de seu contexto; uma paráfrase, pois ecoa o universo criado por Ireland; e uma antropofagia, pois o texto de partida passa por um processo de devoração/digestão/transformação (FERREIRA & ROSSI, 2013, p. 35) até ser regurgitado pelo autor deste trabalho.

Por último, no quarto capítulo, foram tecidos comentários acerca das escolhas de recriação do texto. Os comentários foram divididos em quatro partes, sendo elas: decisões sobre os nomes das personagens e o título da peça; a recriação das referências histórico-culturais; a recriação das menções políticas e referências musicais; e a marcação da oralidade no texto, contemplando a recriação de insultos.

Conclui-se que o presente projeto pode contribuir para o enriquecimento da discussão sobre a tradução teatral, principalmente no que tange a tradução como recriação; discute o papel político da tradução e introduz a obra de David Ireland no Brasil por meio da tradução inédita de *Cyprus Avenue* aqui apresentada, contribuindo, também, desta maneira, para o campo dos Estudos Irlandeses no Brasil. Abre caminho, dessa forma, para o aprofundamento da discussão do traduzir teatral; um próximo passo, para a continuidade da pesquisa no campo, será levar o projeto para a encenação da recriação aqui proposta, assim como investigar a partir daí qual seria o papel da tradução no processo criativo de montagem de um espetáculo. Pensar a tradução, portanto, como parte do *mis en scène*.

⁹⁹ Ver seção 3.2.2

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Grace Passô. Disponível em: <https://melaninadigital.com/grace-passo/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ABRANCHES, Sérgio. **A saída dos brasileiros para as ruas foi uma verdadeira epifania**. 2013. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2013/07/10/a-saida-dos-brasileiros-para-as-ruas-foi-uma-verdadeira-epifania-artigo-de-sergio-abranches/>. Acesso em: 31 ago. 2020.

ABRANCHES, Sérgio. Polarização radicalizada e ruptura eleitoral. In: AUTORES, Vários. **Democracia em risco?: 22 ensaios sobre o brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 11-34.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Tradução de: Ana Maria Valente.

BELFIORE, Eleonora; BENNETT, Oliver. **The Social Impact of the Arts: An Intellectual History**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

GIL, José. A arte como linguagem. Lisboa: Relógio D'Água, 2010

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. 2. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 201-231. Tradução de Susana Kampff Lages.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Orlando Luiz de Araujo. Florianópolis: UFSC, 2013.

BRANTLEY, Ben. **The New York Times**: Stephen Rea is one really mad man in Cyprus Avenue. Review: Stephen Rea Is One Really Mad Man in 'Cyprus Avenue'. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/06/25/theater/cyprus-avenue-review-stephen-rea.html>. Acesso em: 21 abr. 2020.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução com Criação e como Crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

CARR, Marina. By the Bog of Cats. In: CARR, Marina. **Marina Carr Plays 1**: love in the dark; the mai; portia coughlan; by the bog of cats.... Londres: Faber & Faber, 1999. localização 3850-5029. Formato Ebook.

CARAPANA. A nova direita e a normalização do nazismo e do fascismo. In: GALLEGU, Esther Solano (org.). **O ódio como política**. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 33-40.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**: paródia. Paródia. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CHAUI, Marilena. A nova classe trabalhadora brasileira e a ascensão do conservadorismo. In: JINKINGS, Ivana *et al* (org.). **Por que gritamos golpe?**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 15-22.

CHAUI, Marilena. **Marilena Chauí – As manifestações de junho de 2013 na cidade de São Paulo**. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/marilena-chauí-as-manifestacoes-de-junho-de-2013-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 31 ago. 2020.

COSTA, Cynthia Beatrice. **Dom Casmurro em inglês**: tradução e recepção de um clássico brasileiro. 2016. 392 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Dlle, Ufsc, Florianópolis, 2016.

DOCHARTAIGH, Niall Ó. **From Civil Rights to Armalites**: derry and the birth of the Irish troubles. 2. ed. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Editora 34, 2010. Tradução de: Trajano Vieira.

FERNANDES, Alinne Balduino Pires. Between Words and Silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms. **Scientia Traductionis**, [s.l.], n. 7, p.119-133, 22 jun. 2010. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2010n7p119>>. Acesso em: 21 out. 2018.

FERREIRA, Alice Maria Araújo; ROSSI, Ana Helena. Anthropophagy, metissage and strangeness: translation on (dis)course. **Cadernos de Tradução**, [S.L.], v. 1, n. 31, p. 35-56, 25 fev. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2013v1n31p35>.

FITZPATRICK, Lisa. The Politics of Performance: Theatre in and about Northern Ireland. In: WEITZ, Eamonn Jordan & Eric (org.). **The Palgrave Handbook of Contemporary Irish Theatre and Performance**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018. p. 52-67.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Cidadania**: Histórico e Artístico Nacional, Brasília, v. 1, n. 24, p. 68-76, jan. 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IRELAND, David. **Cyprus Avenue**. Londres: Bloomsbury, 2016.

LAWSON, Mark. **The Guardian**: david ireland: 'i find it hard to end my plays without violence'. David Ireland: 'I find it hard to end my plays without violence'. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2019/feb/18/david-ireland-cyprus-avenue-violence>. Acesso em: 18 fev. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1, 2018. Tradução de: Renata Santini.

MCADAM, Noel. **The Irish News**: belfast playwright david ireland on courting controversy with ulster american. Belfast playwright David Ireland on courting controversy with Ulster American. 2019. Disponível em: <https://www.irishnews.com/arts/2019/04/11/news/belfast-playwright-david-ireland-on-courting-controversy-with-ulster-american-1592885/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MCDONNELL, Bill. The Historical Context. In: MCDONNELL, Bill. **Theatres of the troubles: Theatre, resistance and liberation**. Exeter: University Of Exeter Press, 2008. p. 12-21.

NAGY, András. A Samovar is a Samovar is a Samovar Hopes and Failures of the Author as the Object and Subject of Translation. In: UPTON, Carole-Anne (ed.). **Moving Target**: theatre translation and cultural relocation. Londres/ Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group, 2014. p. 151-158.

O'HAGAN, Sean. **Stephen Rea: 'No matter how much they enforce Brexit, British identity is dwindling'**. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/30/stephen-rea-british-identity-is-dwindling-brexit-samuel-beckett-cyprus-avenue>. Acesso em: 21 jan. 2021.

PAVIS, Patrice. Para uma Especificidade da Tradução Teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 123-154.

PETERSON, Erik; GOEL, Sharad; IYENGAR, Shanto. Partisan selective exposure in online news consumption: evidence from the 2016 presidential campaign. **Political Science Research and Methods**, [S.L.], p. 1-17, 28 nov. 2019. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/psrm.2019.55>.

PILNÝ, Ondřej. Anxieties in Irish Theatre. **De Gruyter: Journal of Contemporary Drama in English**, Berlin/boston, v. 7, n. 1, p. 29-45, maio 2019.

RICHTARIK, Marilyn. Sam Thompson, Stewart Parker, and the lineage of northern Irish drama. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 58, p.179-189, jan/jun 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2010n58p179>. Acesso em: 21 out. 2018.

ROLNIK, Raquel. As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações. In: PESCHANSKI, Carlos Vainer David Harvey Emília Maricato Felipe Brito João

Alexandre et al. **Cidades Rebeldes**: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & CIA**. São Paulo: Ática, 2003.

SENNA, Pedro de. This Blasted translation: or location, dislocation, relocation. **Journal Of Adaptation In Film & Performance: Practitioners' Perspectives**, [S.l.], v. 2, n. 3, p. 255-265, mar. 2009.

TEATRO de Resistência. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia>>. Acesso em: 01 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? In: PETERLE, Rosvitha Friesen Blume & Patrícia (org.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Copiart, 2013. p. 115-148. Tradução de: Ana Carla Teles.

VINUESA, Cristina. La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? ilustración a través de. **Estudios de Traducción**, [S.L.], v. 3, p. 283-295, 25 set. 2013. Universidad Complutense de Madrid (UCM). http://dx.doi.org/10.5209/rev_estr.2013.v3.42005.

WALLENFELDT, Jeff. **The Troubles**. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/The-Troubles-Northern-Ireland-history>. Acesso em: 13 jan. 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 7-72.