



## Tradutores em diálogo com o teatro e o cinema: do escrito ao dito

## Translators in dialogue with theatre and cinema: from writing to speech

Lillian DePaula<sup>1</sup>  
Carmen Filgueiras<sup>2</sup>

### Resumo

Os estudos sobre o processo de tradução de uma peça em português para outras línguas (como inglês e nheengatu) é enriquecido pelas exigências que os diferentes suportes (texto e imagem) envolvem. Este é um relato de algumas experiências de tradução intersemiótica e entre línguas.

**Palavras-chave:** Tradução. Palavra. Imagem.

### Abstract

Studies on the process of translating a play from Portuguese into other languages (such as English and Nheengatu) are enriched by the requirements that the different supports (text and image) involve. This is an account of some experiences from intersemiotic and intra/inter-language translation.

**Keywords:** Translation. Word. Image.

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP e Professora Associada da UFES. E-mail: depaulalillian@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e Professora substituta da UFF. E-mail: carmen.filgueiras@gmail.com.

*A Musa da canção traduz-se em escritora: aquela que exigia que os homens a ouvissem agora convida-os à leitura. Há justiça em nomeá-la aos dois papéis. O alfabeto não fora inventado sobre os seus cuidados, quando sua canção ainda regia suprema? Devemos negá-la o crédito de tê-lo inventado e ao direito de, ela própria, dele usufruir?*<sup>3</sup>

Eric A. Havelock  
(*The muse learns to write*)

A musa sopra cada letra aos ouvidos alheios, que repetem em suas vozes o efeito percebido pelo som recebido. Mas o que acontece quando a musa primeiro escreve, letra por letra, e, só depois, canta? Quais são as considerações especiais para o tradutor da musa que escreve, para, apenas a seguir, falar? Este relato apresenta dois casos que compartilham o fato de que, em ambos, o sequenciamento é o texto escrito e, posteriormente, o texto falado; invertendo a sequência “natural”, primeiro a fala, depois a escrita. A tradução do texto teatral e a tradução intersemiótica do roteiro ao cinema amplificam e intensificam a experiência da escrita antecipando a fala.

Em outubro de 2015, o grupo de pesquisa Quinta no Quintal recebeu o desafio de traduzir 10 peças teatrais da região amazônica do português para o inglês. A tarefa proposta surgiu como oportunidade para retomar pesquisas que tinham como objetivo maior aquele de posicionar os tradutores em diálogo com diferentes áreas de conhecimento; em especial, com a educação. O teatro é *um* modo, entre outros, de melhorar-conhecer. É a atuação de palavras inicialmente escritas e que, no momento de sua realização, não é incomum constatarmos o diretor ou os atores *mudarem* o “original”. A cena, o aqui e agora, ordena o *quê* e o *como* dizer. Esse aspecto, em particular, guiará nossas observações sobre o *revelar* proporcionado pelo ato de traduzir.

### Sinopses das peças traduzidas

1) *A busca* (De Nereide Santiago. Tradução de Evandro Santana, Lillian DePaula e Ronald Gobbi)

Lugo, Clara, Zama e Irma: quatro personagens que se descobrem ao falar uns dos uns dos outros. As metáforas conduzem a narrativa que produz uma revelação para o espectador/leitor.

<sup>3</sup> “The singing Muse translates herself into a writer: she who requires men to listen now invites them to read. There is justice in assigning her both roles. Was not the alphabet invented under her aegis, when her song was still supreme? Are we to deny her the credit for its invention and for the ability to use it herself?”

2) *A carroça de Pandora do Largo Tião Sabá* (De Jorge Bandeira. Tradução: Paulo DePaula e Eloá Carvalho)

Pela boca dos bufões, com humor ácido, o espectador mapeia a história de Manaus, Amazonas, construída com contradições de ilustres personagens.

3) *A derrota do mito* (De Tenório Telles. Tradução: Lillian DePaula)

A peça articula a ruína do mito ao desarticular o que o estruturou. Seus personagens descrevem a desconstrução através de diálogo com cânones da cultura ocidental.

4) *A paixão de Ajuricaba* (De Márcio Souza. Tradução: Lillian DePaula e Patrick Rezende)

Em diálogo com os clássicos da literatura universal, a peça nos faz ver possíveis perspectivas daqueles de quem a voz foi roubada.

5) *Alice Músculo* (De Francis Madson. Tradução e revisão: Sonia Torres)

Alice narra sua trágica história, marcada pelo lugar do feminino na sociedade patriarcal colonizada, em diálogo metafórico com outras vozes familiares.

6) *Aquela outra face da tribo* (De Aurélio Michiles. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Lillian DePaula)

O monólogo em que o ator interpreta vários personagens narra a perspectiva da outra face, do lugar do outro lado do centro. Com humor cáustico, os personagens situam a Amazônia no contexto brasileiro e mundial.

7) *Carmem de Lazone* (De Sergio Cardoso. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Janet Chernela)

A peça não realista usa diferentes momentos históricos como espelhos refletores da situação marginal de Carmem, personagem que representa a alteridade excluída.

8) *Coisas para depois da meia noite* (De Denis Salles. Tradução: Wendell Máximo, Miúda Morosini, João Afonso. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES)

Marcelo reproduz sua história de abusos familiares. Não há espaço para o diálogo onde a corrupção atravessa o sentido das palavras.

9) *Francisca* (De Maria José Silveira. Tradução: Lillian DePaula)

Monólogo. No século XVIII, a índia Francisca conta sua história a partir do episódio em que busca juridicamente sua liberdade de volta.

10) *Nós Medeia* (De ZéMaria Pinto. Tradução: Lillian DePaula. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES)

Em três diferentes temporalidades, Medeia é traduzida nas maneiras femininas de exercer poder diante do patriarcado.

A tarefa da tradução das peças surgiu com o empenho de urgência, datas específicas e, assim, um grupo de 13 pessoas correu para o isolamento do fazer tradutório. Em três meses, os textos estavam prontos para o processo de revisão. Em seguida, seriam realizadas leituras dramáticas para adequar cada acento, cada sílaba, o melhor possível de modo que o texto coubesse nas bocas e soasse bem aos ouvidos dos falantes de língua inglesa.

### **Parceria na tradução**

Todos os textos, com a exceção daquele traduzido pela tradutora e crítica de literatura Sonia Torres, da UFF, foram traduzidos em parcerias e com a revisão de uma terceira pessoa. Lillian DePaula figura como revisora e, juntamente com a coautora do presente relato, Carmen Filgueiras, editora final de cada texto traduzido. Os textos traduzidos foram realizados em parceria com tradutores experientes e jovens, e oferecem a oportunidade de fazermos apontamentos que vão desde questões relacionadas às línguas em contato, realçando, por exemplo, como uma língua diz algo que outra silencia; até conhecimentos a respeito das tradições de cada grupo em contato, no grande país da Amazônia.

Depois que os tradutores localizam pontos que podem ser problematizados, o diálogo se estabelece. Um diálogo que se inicia pelo *dito*, depois pelo *intencionado* e, finalmente, pelo *realizado*. A primeira etapa envia os tradutores ao contexto ao redor dos textos em leitura (por exemplo: se, em inglês, os gatos têm nove vidas, a tradutora da peça “Alice Músculo”, Sonia Torres, lhes dá mais duas às sete que têm em português).

Justo no momento das revisões e das leituras dramáticas, o pedido pela tradução é cancelado. Acabaram-se as datas, as aflições que a pressão do prazo curto nos inflige. Ficamos com todo o tempo no mundo para *observar* nosso produto e iniciar o processo de revisão com todo esplendor: leituras dramáticas e a produção de anotações que desmontam e comentam textos de modo a interessar ao bem-conhecer. Do tamanho dos arranha-céus, como gostava o tradutor-autor Nabokov.

Já respondemos a razão de efetuarmos as traduções; atendíamos a uma solicitação. Agora vamos responder por que não desistimos das revisões e *observações*. De minha parte,

Lillian DePaula, nunca deixo a sobremesa. Meu dente doce só visa a etapa que mais me gratifica. Sim, as *observações*, as *anotações*, o precioso paratexto e, aí, meu dente doce sorri.

A peça teatral, como também o roteiro de cinema, realiza-se na voz viva e na imagem, e demanda atenção aos *detalhes* ao redor do texto propriamente dito, a partir daquilo que está escrito.

Durante o processo de edição das peças traduzidas, a imaginação nos leva a pensar de qual forma poderiam ser encenadas. É intrigante perceber como um roteiro de cinema, muitas vezes, não é escrito para ser apreciado por um leitor desinteressado na execução do filme. Antes de ser uma obra artística, é um manual. Melhor dizendo, o roteiro necessita tanto da performance quanto o ator precisa de um personagem e/ou de uma ação.

No teatro, a questão é menos nítida:

É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo o que aconteceu; isto sentirá precisamente quem ouviu o enredo do 'Édipo'. Mas produzir este efeito através do espetáculo revela menos arte e está dependente da encenação. (ARISTÓTELES, 2008)

Para os textocêntricos, a melhor peça é apreciável pela riqueza dos diálogos e do enredo, podendo dispensar excelência na maneira com a qual é exibida: "As peças de Shakespeare são mais belas vistas no quarto de trabalho do que representadas no teatro" (PROUST, 1986). Porém, se nenhuma interpretação pode ser mais prazerosa do que a que a imaginação do leitor lhe oferece, por que há encenações e representações daquelas palavras? Toda a tradição cultural atenta à presença sabe do impacto emocional exercido por grandes atores, cenários, música, figurinos, contexto: a riqueza singular do espetáculo.

No começo do século XX, Artaud assistiu a apresentações do teatro balinês e ficou muito impressionado com a expressividade para além da palavra. Sua pesquisa foi direcionada para manifestações não realistas, sem as máscaras sociais, buscando transformar o espectador ao ativar seus cinco sentidos.

E se, por exemplo, a massa de hoje já não compreende 'Édipo Rei', ousou dizer que a culpa é de 'Édipo Rei' e não da massa [...] Longe de acusar a massa e o público, devemos acusar o anteparo formal que interpomos entre nós e a massa, e essa forma de idolatria nova, essa idolatria das obras-primas fixadas, que é um dos aspectos do conformismo burguês. (ARTAUD, 1989)

Não é raro que a autora ou o autor dirijam suas peças e/ou filmes como estratégia de materializar uma ideia original. No entanto, a noção de originalidade se confunde com exigências de produção. Se o orçamento só permitir filmar dois dias de externa, a cena sairá com ou sem sol.

Como autora, já preferi ser traída por atores que deram um sentido novo ao que escrevi. Ao ler o roteiro pela primeira vez, uma atriz se surpreendeu com a fala da personagem e acrescentei aquela real emoção à rubrica, preenchendo com vitalidade uma frase que se mostrou opaca em comparação ao que se tornou. Nas experiências em ensaios ou leituras de mesa, a equipe passa a interferir naquilo que nasceu, em geral, na solidão. Perguntas também surgem. Quando adaptei o romance 'Hell de Janeiro - o noir bronzado' para roteiro de cinema, criei uma cena totalmente nova para uma das personagens porque, na tradução entre linguagens artísticas, só pude mostrar a ambiguidade dela inventando um novo reflexo. Apenas quando a atriz indagou onde estava, no romance, a cena presente, no roteiro, racionalizei a intuição: eu precisei de uma outra imagem para expressar, na tela, o que havia escrito, no livro.

(FILGUEIRAS em correspondência pessoal com DEPAULA, 2017)

É famosa a anedota sobre Hitchcock – para ele, havia atores bons e atores que pensam. O gênio do cinema tinha *storyboard* para cada quadro e preferia gravar em estúdio para reduzir imprevistos. A digitalização diminuiu o custo dos riscos e capturar um momento de vida pode ser razão para agradecer por ser traído. No palco, o ator que quebra a quarta parede diante do inusitado proposto pelo instante pode ser mais autêntico do que fiel. Boa sorte do público se for transportado à verdade da arte.

Trata-se da compreensão em relação ao que é original. Não é possível definir por que Sofia Coppola preferiu um All Star azul a outro símbolo contemporâneo ou qual a intenção do griô ao narrar uma história tradicional. Assim, a tradução é a metáfora, a ponte que transporta, para o inalcançável – aquilo que escapa. Essa potência é ainda mais evidente quando a tradução é intersemiótica. Transformar uma palavra em imagem exige

arrojo porque os limites entre as linguagens interrogam o sentido no jogo-labirinto da representação; o intérprete até corre o risco de se apaixonar pela originalidade da tradução. E que mal há nisso?

### **A tradução transcultural da peça *A paixão de Ajuricaba* e a demanda imediata pela tradução do texto para o Nheegatu**

Não tive nenhuma participação formal na produção da primeira encenação do texto teatral que levou uma geração de jovens da década de setenta, da cidade de Manaus, instigados pelos movimentos pela libertação da palavra, da ação, a conhecer o herói resgatado por Márcio Souza do Teatro Experimental do Sesc, de Manaus. Minha participação foi ficar meio à toa e ouvir, a cada ensaio e encenação que eu podia, o magnífico texto elaborado e vivenciado na voz dos atores, e, o mais grandioso: participar do estudo de bibliografia utilizada por Souza para montar sua tragédia. É verdade que ajudei de forma mais concreta ficando na bilheteria vez ou outra e até na sonoplastia (que perigo!), mas geralmente eu que me ajudei assistindo, nos meus ternos dezesseis anos, ao texto teatral montado sobre muitas vozes e textos da literatura. Tenho trechos, em paráfrases, na minha memória até hoje, quarenta e três anos depois. Assim, nem sempre eu sei se o texto me tem ou se eu tenho o texto. Assim, não sabendo, vou escrevendo, traduzindo e melhor conhecendo minha nuvem do esquecer, do desconhecimento, especialmente daquilo que penso saber.

(DEPAULA em correspondência pessoal com FILGUEIRAS, 2017)

Ediney Azancoth e Selda Vale da Costa (2009, p. 132) reproduzem os primeiros comentários críticos sobre a peça *Ajuricaba*, pela voz do jornalista e crítico de teatro Jefferson Del Rios, da Folha de São Paulo (1974):

O maior acontecimento do Festival de Teatro de Campina Grande foi a revelação para todo o Brasil de um jovem e vigoroso dramaturgo: Márcio Souza, autor de 'A Paixão de Ajuricaba', texto escrito em poucos dias para cobrir o vazio deixado em seu grupo com a proibição, pela censura, de 'Zona Franca, Meu Amor', também de sua autoria. (grifo nosso)

Mais adiante, no mesmo artigo, Del Rios afirma que a peça tem “[...] três qualidades que a recomendam com urgência ao Teatro Nacional: originalidade, qualidade literária e tomada de posição do autor que não se limita a contar os fatos [...]” (p. 132). E continua Del Rio: “Mesmo estreante, Márcio Souza escapou aos vícios do gênero, como o panfletarismo, e dimensionou o drama de Ajuricaba, numa linguagem poética e fiel, ao mesmo tempo, à Amazonia e suas preocupações políticas e sociais [...]” (p. 132-133).

Importante, portanto, situarmos a peça no tempo e procurarmos compreender como ela se realizou, na escrita, em tão poucos dias, com tamanha qualidade. Já mencionei como o texto de Márcio Souza soa em muitas vozes e cadências, e encanta ao leitor e ao ouvinte, de modo profundo. Del Rios apontou três motivos para tamanha identificação do texto com o leitor/ouvinte: originalidade, qualidade e propósito. Vamos discutir cada ponto.

Souza cuidou, em primeiro lugar, de escrever uma peça sobre um herói indígena com a maior atenção de representá-lo não como tantas vezes retratado: não conhece a língua do branco, é atrasado e inferior. Não precisamos nos demorar em descrições na literatura mundial caracterizando o índio como de segunda classe, com nada a oferecer aos brancos. Percepção do passado, presente até os dias de hoje, ainda figura pelo noticiário cotidiano, no qual confirmamos enfrentamentos e violências contra as diferentes etnias, em atos de desrespeito e desconhecimento pelos filhos das terras do continente americano. No texto de Márcio Souza, o herói indígena fala com sotaque de erudição, de sabedoria e de filosofia. Os argumentos lançados pelo nosso herói, tanto à Coroa Portuguesa como também aos Jesuítas, são traduções de textos anteriores, e fazem parte da biblioteca pessoal do autor manauara. De fato, Souza introduz vários textos da literatura mundial para assim montar uma nova dinâmica para se ler *Ajuricaba* e seu tempo.

Os tradutores de *Ajuricaba* para o inglês, Lillian DePaula e Patrick Rezende, iniciaram a tarefa de medir cada palavra no texto traduzido, da escrita até a fala. Foi realizada uma leitura dramática do texto, em Nova York, para os falantes de língua inglesa comentarem o percurso do texto. Procurávamos saber se o efeito criado pelo original havia sido levado adiante pela tradução. Patrick Rezende estuda e analisa as fontes talvez

consultadas por Souza e localiza a presença física dos outros autores emprestando suas vozes ao contexto amazônico na tragédia de *Ajuricaba*.

Em 2004, em publicação de Lucia Sá sobre textos e culturas da Amazônia, a autora dedica parte da obra aos feitos realizados por Márcio Souza e o seu teatro, aquele do palco verde. Sá comenta a estrutura da tragédia *Ajuricaba* comparando-a com o modelo grego, usado, propositalmente por Souza, com o intuito de, conforme afirma Sá (2004, p. 223), permitir que *Ajuricaba* alcançasse a mesma nobreza de caráter que os heróis gregos transmitiam fazendo com que a mesma importância atribuída aos heróis como Édipo, fosse dada ao herói do Rio Negro, iniciando assim uma tradição para as futuras gerações. A lacuna ainda ocupada por *Ajuricaba* na consciência dos brasileiros é falta, argumenta Sá, que o texto de Souza tenta suprir – projeto que as traduções esperam reforçar.

Em pouco tempo, nos informa o jornalista Del Rios, a peça é escrita. Talvez por conta da necessidade, nasceu uma solução: o procedimento utilizado de cortar e colar trechos, seja por meio da alusão, da paráfrase ou da própria tradução de outros autores. Souza faz uma homenagem ao tuxua e ao Shakespeare quando recria diálogos de *Romeu e Julieta* nas vozes de *Ajuricaba* e sua amada Inhambu. Um soneto de Dante socorre o coro grego no palco verde. Souza faz uma obra que nos leva a outras obras, agora acrescidas de um tempero amazônico. Assim como os romanos dialogaram com os gregos, divulga-se o diálogo entre as vozes da Amazônia com aquelas outras, vindas de longe, moldando e sendo moldadas pelo aqui e agora.

O trajeto iniciado por Souza em 1974, com sua escritura de *Ajuricaba*, caminha com pernas fortes. Por conta das pesquisas sobre o processo da tradução, viu-se a importância de não somente ter o texto em outras línguas, como o francês, o inglês ou o espanhol, mas muito especialmente, de levá-lo às línguas indígenas. João Paulo Ribeiro, sob a orientação de Maria Silvia Cintra (UFsCar), no momento traduz *A paixão de Ajuricaba* para o nheegatu, para a língua falada pelo nosso herói. Estamos vivendo momento único: em breve teremos a peça pronta para leitura dramática, em nheegatu, para ouvintes e falantes da língua do nosso herói. O resultado dessa nova empreitada é aguardado com grande expectativa, os comentários sobre o teor da peça e sua apresentação deverão ter grande recepção pelos estudiosos de literatura e, especialmente, por aqueles que compartilham a língua do herói do Rio Negro. O que o falante de nheegatu dirá sobre indígena que nasceu primeiro falando o português, depois o francês, e o inglês para só então falar sua língua

mãe. É o que veremos até julho de 2018, em Santarém do Pará, cidade que hoje retoma a língua nheegatu com afinco e que hospeda estudos que movimentam a língua indígena na nossa atualidade. O processo de tradução, iniciado em 2015, continua seu fluxo e esta é uma maneira de dar a ver sensibilidades culturais amazônicas postas como a fala do centro, em toda a sua autenticidade. Da escrita para a fala, do papel ao palco, à tela; a musa dita e a tradução realiza.

## Referências

ARISTÓTELES. **A poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale do. **TESC, nos Bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.

BANDEIRA, Jorge. **A carroça de Pandora do Largo Tião Sabá**. Tradução: Paulo DePaula e Eloá Carvalho. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

CARDOSO, Sergio. **Carmem de Lazone**. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Janet Chernela. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

HAVELOCK, Eric A. **The muse learns to write: reflections on orality and literacy from Antiquity to the present**. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

MADSON, Francis. **Alice Músculo**. Tradução e revisão: Sonia Torres. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

MICHILES, Aurélio. **Aquela outra face da tribo**. Tradução: Douglas Mota. Revisão: Lillian DePaula. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

PINTO, ZéMaria. **Nós Medeia**. Tradução: Lillian DePaula. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

PROUST, Marcel. **Os prazeres e os dias**. Rio de Janeiro: RioGráfica, 1986.

SÁ, Lucia. **Rain forest literatures: Amazonian texts and Latin American culture**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.

SALLES, Denis. **Coisas para depois da meia noite**. Tradução: Wendell Máximo, Miúda Morosini, João Afonso. Revisão: Junia Zaidan. Observatório de Tradução/UFES. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

SANTIAGO, Nereide. **A busca**. Tradução de Evandro Santana, Lillian DePaula e Ronald Gobbi. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

SILVEIRA, Maria José. **Francisca**. Tradução: Lillian DePaula. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. Tradução: Lillian DePaula e Patrick Rezende. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

TELLES, Tenório. **A derrota do mito**. Tradução: Lillian DePaula. (Acervo do Observatório de Tradução/UFES).

Submetido em: 30 jul. 2017

Aprovado em: 27 nov. 2017