

Tradução para teatro

Fátima Saadi

À memória de José Celso Martinez Corrêa, que trabalhou sobre Les bonnes, transformando-as em As boas, e traduziu Ela, também de Genet.

O teatro é fundamentalmente um trabalho coletivo em que ideias se especializam e se corporificam diante de um público reunido para assistir a essa apresentação. O modo pelo qual ela se dará é propriamente o que a equipe de criação de um espetáculo terá que estruturar. Entre os diversos elementos cênicos, está a palavra, e, a partir da virada do século XIX para o século XX, o teatro tem lutado contra a tendência ocidental de fazer do texto o repositório principal do sentido. A forma como ele se insere na teia dos elementos cênicos e a decisão da equipe de criação sobre o tipo de relação que esses elementos estabelecerão entre si continuam a ser grandes questões do teatro contemporâneo.

Trabalho como dramaturgista na companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto desde sua criação pelo diretor Antonio Guedes, em 1991. A função de dramaturgista surgiu na Alemanha e seu criador foi Gotthold Ephraim Lessing, que, convidado em 1767 pelo Teatro Nacional de Hamburgo para atuar como poeta da casa, declinou do convite, aceitando, no entanto, exercer ali o papel de *Dramaturg*, termo que, etimologicamente, significa “poeta da cena” e se distingue de *Dramatiker*, aquele que escreve peças.

De sua atividade surgiu a *Dramaturgia de Hamburgo*, coletânea de 104 textos nos quais, de início, era feita uma apreciação crítica dos espetáculos. Entretanto, os atores logo manifestaram seu descontentamento com qualquer observação que não fosse rasgadamente elogiosa e os empresários do Teatro os apoiaram. Lessing então passou a se concentrar na análise do repertório e em reflexões gerais sobre estética teatral, que, por sua natureza teórica, não tinham o potencial de ferir susceptibilidades.

Atualmente, essa função está ligada a trabalhos de longo prazo, em companhias estáveis que desenvolvem pesquisas cênicas continuadas. Entre minhas atribuições estão a participação na escolha de repertório, a discussão das grandes linhas de criação da companhia, o acompanhamento de ensaios, a realização de atividades

formativas, a preparação editorial das publicações que lançamos em nosso *site* e a tradução de textos que o grupo monta ou tem curiosidade de conhecer.

Minha estreia como tradutora, no entanto, se deu alguns anos antes da criação do Pequeno Gesto, a convite do diretor Luiz Antonio Pilar que, em 1985, ainda aluno da Escola de Teatro da Unirio, propôs que eu traduzisse *Les nègres*, de Jean Genet. Relutei muito, não me acreditava capaz de traduzir um autor tão complexo, tanto na estrutura dramática quanto no uso da língua, que variava do mais rebuscado ao mais chulo. Mas éramos todos jovens e empolgados e aceitei, desde que eu pudesse contar com uma boa revisão técnica do texto. E assim foi feito.

A cada semana, Luiz Antonio e eu nos reuníamos para ler o que tinha sido traduzido, ele fazia sugestões e íamos avançando devagar. Ele calcula que o processo todo, incluindo a revisão técnica com Celina Moreira de Melo, tenha levado um ano. Aprendi muito com Celina, tradutora competente, experiente, que me recebeu rindo e dizendo que aquilo tudo era uma loucura: traduzir para teatro? E sem ganhar?

Mas justamente aí é que estava o segredo do negócio: eu só traduzi porque era para teatro e o texto iria ganhar a cena, como ganhou, em duas versões – uma em São Paulo, em 1989, dirigida por Maurício Abud e protagonizada por Luiz Antonio Pilar, no papel de Village, e outra dirigida pelo próprio Luiz Antonio, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2005.¹

Em conversa muito afetiva com Luiz Antonio, em junho de 2023, motivada pela redação deste artigo, passeamos por nossas recordações daqueles tempos – já lá se vão quase 40 anos – e falamos sobre o conceito básico da montagem dele, sobre as mudanças culturais e do movimento negro nessas décadas e sobre o fato incontornável de que as traduções envelhecem.

Em seu espetáculo, Luiz Antonio ancorou na realidade brasileira a ideia de dissimulação que o texto de Genet já apresentava, visto que a cerimônia encenada pelos pretos diante da corte visava a esconder o justicamento de um traidor da causa da libertação, levado a cabo nas coxias e do qual recebemos apenas ecos. A dissimulação foi o fio condutor do trabalho. Um dos exercícios propostos aos atores foi que representassem como brancos e, depois, desmontassem essa armadura. Serviam de inspiração os diversos “disfarces” que os pretos brasileiros precisavam assumir, como, sendo candomblecistas, afetarem práticas do catolicismo ou, estando entre brancos, adotarem posturas e vocabulário adequados a tal ambiente. O confronto entre esses dois mundos pode ser percebido na sequência de abertura do espetáculo, em que o

¹ A tradução inaugurou a coleção *Dramaturgias*, criada e dirigida por Ângela Leite Lopes para a editora 7Letras. Ver: GENET, Jean. *Os negros*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

texto pede um minueto dançado pelos pretos que estão sendo observados, do alto, pela corte, e Luiz Antonio emenda nele um trecho de *funk*, numa época em que esse ritmo não havia ainda se disseminado como atualmente.

A repercussão do espetáculo, em que o diretor e os 13 atores do elenco eram pretos, foi muito grande e algo desconcertante.² Lendo atualmente tijolinhos e matérias a respeito da montagem, salta aos olhos a ênfase no aspecto teatral do texto, ao mesmo tempo poético e violento, sintetizado na fala da personagem que era a Rainha, quando ela depõe a máscara: “Somos atores, nosso massacre será lírico.”³ O movimento antirracista vivia outra fase e, embora algumas reportagens tenham atentado para o significado antirracista de uma iniciativa como essa, no jornal *O Fluminense*, de 9 de junho de 2005, encontramos a seguinte legenda sob a foto de três dos integrantes da montagem: “Elenco interpreta texto que não discute o racismo.”

FIGURA 1



Foto: Vantoen Jr.

Os negros, de Jean Genet. Direção de Luiz Antonio Pilar. A corte -- O Governador: Aldri Anunciação; O Criado: Romeu Evaristo; O Missionário: Deoclides Gouvêa; O Juiz: Jorge Lucas; A Rainha: Iléa Ferraz. 2005. Acervo Luiz Antonio Pilar.

² Integravam o elenco: Sergio Menezes, Iléa Ferraz, Maurício Gonçalves, Maria Ceíça, Romeu Evaristo, Patrícia Costa, Nívea Helen, Sarito Rodrigues, Deoclides Gouvêa, José Araújo, Aldri Anunciação e Lincoln Oliveira.

³ GENET, Jean. *Os negros*, p. 109.

FIGURA 2



Foto: Roberto Stuckert.

Os negros, de Jean Genet. Direção de Luiz Antonio Pilar. No alto, José Araújo. Embaixo, da esquerda para a direita, de pé: Deoclides Gouvea, Aldri da Anunciação, Ilea Ferraz, Jorge Lucas, Romeu Evaristo. Sentados: Nívea Helen e Alexander Sil. 2005. Acervo Luiz Antonio Pilar.

Creio que hoje a tradução teria que ser toda revista, a começar pelo título, que seria *Os pretos*, mais de acordo com a reflexão sobre o significado que todos esses termos assumiram à luz da história e do movimento de luta contra o racismo. Por seu lado, Luiz Antonio diz que hoje não montaria esse texto, mas, se, num exercício de imaginação, decidisse retomá-lo, muito provavelmente imprimiria mais uma torção a esse jogo, também designado por Genet como rito, cerimônia ou *clowneria*: recitativos e demais partes líricas seriam todos transformados em música e o espetáculo teria como subtítulo: *Um musical da cor da sua emoção*.

Para concluir, não posso deixar de contar como o grupo de Luiz Antonio, a Cia. Black e Preto, conseguiu a liberação dos direitos autorais do texto. O autor ainda era vivo e era seu desejo que a equipe fosse integralmente constituída por pretos,

o que, de saída, me excluiria. Fomos salvos por meu sobrenome árabe, o que facilitou, 10 anos depois, em 1995, as negociações com a editora Gallimard, detentora dos direitos da obra de Genet, quando o saudoso diretor pernambucano Antonio Cadengue me propôs que traduzisse *Os biombos* para montagem no Recife.

Os biombos é a última peça de Genet e trata da relação colonizador-colonizado de forma ainda mais barroca que os *Os negros*, porque entrelaça não apenas dois níveis – a ação que se desenrola diante de nós em paralelo à ação que se passa nas coxias e que é a que verdadeiramente importa –, mas apresenta uma série de fios que se cruzam e se embaralham até que o plano dual seja estabelecido na grande festa dos mortos que ocupa o longo quadro final do texto.

Genet tinha muito interesse pelo mundo árabe. Viveu seis meses na Palestina no início da década de 1970; em 1982, estava no Líbano e foi o primeiro ocidental a entrar nos campos de Sabra e Chatila depois do massacre promovido por Israel e executado pelas milícias cristãs falangistas. Dessa experiência resultou o pungente relato *Quatro horas em Chatila*. Genet passou seus últimos anos num vilarejo próximo a Tânger. Morreu em abril de 1986, em Paris, mas seus amigos trasladaram seu corpo para o Marrocos, como o de um “trabalhador emigrado”, e o sepultaram num velho cemitério espanhol, que ficava a igual distância da prisão e do bordel da cidade.

Quando Genet escreveu *Os biombos*, em 1958, a Argélia – que havia sido anexada pela França em 1857 e, durante a Segunda Guerra Mundial havia sediado o governo provisório da República francesa – estava convulsionada pela ação da Frente de Libertação Nacional, criada em 1954. A independência só foi alcançada oito anos depois, ao cabo de uma luta muito sangrenta. Camponeses árabes e seus patrões europeus, militares franceses, prostitutas, mendigos e alguns integrantes da elite local, como o juiz que só profere sentenças quando Deus se digna inspirá-lo, vão fazendo avançar os 16 quadros. Cada quadro inclui, além dos diálogos, minuciosas descrições do cenário, composto de praticáveis e biombos sobre os quais são desenhados elementos importantes para a ambientação. E, ao fim de cada um deles, Genet inclui uma série de observações a respeito dos elementos cênicos, com ênfase especial na atuação, que ele deseja desdramatizar, desrealizar, subtraindo-lhe a base psicológica e ancorando-a na estilização capaz de criar estranhamento.

O primeiro traço árabe que reconheço em *Os biombos* é sua exuberância. A peça é extremamente longa, a ação é intrincada, a linguagem mescla ironia, obscenidade e lirismo, os figurinos são espalhafatosos, a maquiagem é chamativa, o dispositivo cênico é um jogo de armar que desafia o realismo dos

cenários de gabinete ainda em grande voga no fim dos anos 1950 e propõe o retorno ao cenário desenhado, bidimensional, em tensão com um aproveitamento, digamos, abstrato, da tridimensionalidade do espaço.

A dimensão da tarefa me assustou. É tão difícil apreender o todo da enovelada trama que a pesquisadora francesa Odette Aslan, em seu estudo sobre diferentes montagens da peça, aconselha os diretores a começarem pelo complicado final, remontando ao esquema mais simples dos primeiros quadros em que se esboça, de modo linear, a história de Saïd, tão pobre que só consegue se casar com a moça mais feia das redondezas que era, por isso mesmo, a mais barata.⁴

Para facilitar minha tarefa, o diretor Antonio Cadengue sugeriu que, em vez de digitar a tradução, eu gravasse o texto, que seria transcrito por sua equipe e enviado de volta a mim para revisão. Durante muitos anos guardei o original francês, cujas entrelinhas estavam totalmente ocupadas pelo meu copiã, o que transformou cada página quase num palimpsesto. A transcrição que recebi apresentava inúmeras imprecisões devidas à dificuldade colocada pelo meu sotaque carioca, e eu, para compreender o que tinha sido degravado, procurava lê-lo com o sotaque nordestino, antes de procurar o trecho no original. A vantagem desse método para a tradução para teatro é evidente: a oralidade é o que caracteriza o diálogo dramático, e os tropeços na comunicação Rio-Recife assinalavam problemas de compreensão e me induziam a procurar soluções tradutórias mais adequadas.

Diferentemente de *Os negros*, em que a sintaxe gramaticalmente correta é mantida, em *Os biombos* há algumas quebras de estrutura frasal que não nos causam estranheza em português do Brasil, língua em que a invasão do coloquial no texto escrito é cada vez mais frequente e naturalizada. Não sei se consegui oferecer, de modo perceptível, as muitas variações da linguagem, ao mesmo tempo poética e grosseira, onírica e rasteira, sexualizada ao extremo, escatológica e capaz de santificar o bordel, exaltar o mal e reduzir ao ridículo os colonizadores e seus prepostos, os militares.

Outra complicação é que nossa língua, como reflexo da nossa história de escravizadores e escravizados, dispõe de inumeráveis termos pejorativos ou claramente ofensivos aos pretos, mas, para xingar os árabes, só dispomos da palavra “turco” seguida de algum epíteto: turco safado, turco ladrão, turco somítico. Só que essa designação, relativa a todos os imigrantes sírios e libaneses do início do século XX, que chegaram aqui com passaportes emitidos pelo Império Otomano, ao qual seus

⁴ ASLAN, Odette. “Les paravents”, de J. Genet. In: ASLAN, Odette et al. *Les voies de la création théâtrale*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1972. v. 3, p. 17.

países de origem estavam submetidos, não serve absolutamente para os árabes do norte da África. Nesse sentido, houve perdas na tradução de diversas palavras, como, por exemplo, a do termo pejorativo e racista *bicot*, com o qual os franceses designam os árabes norte-africanos e que traduzi por *um árabe desses*, confiando que o contexto e o tom da fala se encarregariam do resto.⁵ A tradução do substantivo comum *fatma* também deixou muito a desejar. Não consegui recuperar em português a amplitude do termo, entronizado em francês por conta da frequência com que o nome próprio Fatma é encontrado entre as mulheres muçulmanas, batizadas em homenagem à filha caçula de Maomé. Fatma se casou com Ali, primo de seu pai, e o casal teve três filhos: Hassan, Hossein e Mossein. Até hoje os xiitas só consideram como verdadeiros sucessores do profeta os filhos de Fatma e Ali.⁶ Na tradução de *fatma* por babá, não apenas perdemos o referencial árabe como acrescentamos uma referência à mãe preta. Perdemos algo importante do contexto original, mas mantivemos, na língua de chegada, o caráter afetivo do termo. Por conta de todas essas ponderações, foi preciso fazer uma nota, vergonha dos tradutores, segundo a impiedosa observação de Umberto Eco.⁷

Não participei da adaptação do texto para a cena recifense, feita por Antonio Cadengue, Lúcia Machado e Marcus Vinícius, que privilegiaram a história de Saïd, de sua mãe e de Leila, embora conservando a ambiência árabe e os conflitos com os europeus, criados pelos 19 atores que apresentaram os muitíssimos papéis de *Os biombos*⁸ no cenário de Doris Rollemberg⁹ e com elaboradíssimos figurinos de Aníbal Santiago.

Em seu texto para o programa do espetáculo, Cadengue observa:

Mas a peça não é só sobre Saïd, sobre os colonizados e seu confronto com os colonizadores; é uma peça também sobre a **Beleza**. E ela se realiza dentro do espetáculo através de uma conceptualização rigorosa: que se vire

⁵ Ver, respectivamente, as notas 28 e 35: GENET, Jean. *Os biombos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 79 e p. 96.

⁶ Idem, p. 81. Ver também nota 30, p. 220.

⁷ “Acrescentando um único advérbio, evitei a nota que, como já disse, é sempre um sinal de fraqueza por parte do tradutor.” ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Revisão técnica de Raffaella de Filippis Quental. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 127.

⁸ Originalmente, a peça tem 99 personagens, reduzidos a pouco mais de 50 pela adaptação feita para o espetáculo do Recife. Ver: VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Adultérios, biombos e demônios: ensaios sobre literatura, teatro e cinema*. Recife: Bagaço, 2009. p. 69.

⁹ Doris Rollemberg foi também cenógrafa da montagem de *Os negros* dirigida por Luiz Antonio Pilar.

pelo avesso a **Beleza** para perceber... a **Miséria Homenageada**; e mergulhar no Teatro, na sua **Negação**, no **Ser**, no **Nada**.¹⁰

Como propõe Anco Márcio, Cadengue trabalha uma “ética cristã invertida”, criando para o espetáculo um prólogo em que o Arcanjo Gabriel dança com a maleta que a mãe de Saïd carregará no primeiro quadro da peça. De início, a mãe nos faz crer que leva ali presentes para a futura nora, mas logo descobrimos que a maleta está completamente vazia. No epílogo, também acrescentado pela montagem de Cadengue, o anjo volta e mostra a maleta, que continua vazia.¹¹ Por esse gesto, Gabriel iguala o nosso mundo e o mundo dos mortos, para onde vão todos, colonizadores e colonizados. Só escapam de acabar ali os que não querem virar canção ou história – Saïd e sua esposa feia, que, pela abjeção, pretendem se furtar à moral vigente. Esse outro mundo, o mundo dos mortos, é, na verdade, o mundo do teatro, que coloca em jogo a cena e seu contrário, a plenitude e seu avesso. Não à toa em *A estranha palavra*... Genet aponta a proximidade entre o teatro e a morte, imaginando que o espetáculo ideal seria realizado por um ator fúnebre que assumiria, diante de um cadáver prestes a descer à cova, os diversos personagens que povoaram a vida do falecido, não para louvar o morto, mas para transformar sua vida em relato, em presença-ausência.¹²

¹⁰ Agradeço a Igor de Almeida, pesquisador, professor e chefe do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pelo envio de material relativo à encenação de *Os biombos* por Antonio Cadengue. Também me foi útil seu artigo: ALMEIDA, Igor de. Companhia Teatro de Seraphim: Artaud, Brecht & outros seres afins. *Revista Cena*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 11, p. 1-21, 2012.

¹¹ VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Adulterios, biombos e demônios*: ensaios sobre literatura, teatro e cinema. Recife: Bagaço, 2009. p. 69-70.

¹² GENET, Jean. *A estranha palavra*... Tradução de Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 2-8, [20--]. Disponível em: <https://www.pequenogosto.com.br/folhetim/folhetim3.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2023. Para o mimo fúnebre, ver p. 7-8.

FIGURA 3



Foto: Yeda Bezerra de Mello

Os biombos, de Jean Genet. Direção de Antonio Cadengue. No alto, no Reino dos Mortos -- Warda: Sonia Bierbard; A Mãe: Lúcia Machado; Kadidja: Ana Maria Ramos; M. Blankensee: Manoel Carlos. Embaixo, sentado, Saïd: Paulo de Pontes; ao lado dele, com o cajado, Ommu: Marcus Vinícius; à sua esquerda, Nedjma: Andreia Paraíso e Chigha: Zanuja Castelo Branco; à direita, em sentido horário, três combatentes árabes – Bachir: Nino Fernandes; Aneur: André Cavendish (curvado) e M'Hamed: Betho Silva. 1995. Acervo Doris Rollemberg.

Para o Teatro do Pequeno Gesto realizei muitas traduções – para espetáculos, para leituras dramatizadas e para leituras encenadas. A escolha do texto sempre era feita a partir do conceito que se queria trabalhar em cada montagem e que balizava minhas opções tradutórias. De modo geral, eu traduzia integralmente os textos, que só depois eram cortados e adequados aos propósitos de cada trabalho. Houve, no entanto, uma exceção: *O jogo do amor*, livre adaptação para público infantojuvenil elaborada a partir de *Le jeu de l'amour et du hasard*, escrita por Marivaux em 1730. Só depois de feita a adaptação, com corte de tramas

subsidiárias e, portanto, de personagens, é que o texto foi traduzido para o português do Brasil.

A complicação do enredo da peça precisava, efetivamente, ser atenuada sob pena de a trama se tornar incompreensível para os jovens espectadores. Além disso, a tradução tinha que ser bastante coloquial e engraçada para ombrear com as reviravoltas da ação e as cabriolas dos personagens Arlequim e Lisete, respectivamente criados de Dorante e de Sílvia, prometidos um ao outro por seus pais em casamento. Com medo de não se agradar de sua prometida, Dorante pede ao pai para trocar de lugar com Arlequim e Sílvia faz a mesma coisa e, com autorização de seu pai, o senhor Orgon, ela assume o papel de Lisete, sua criada de quarto. O que resulta daí é bastante previsível: Dorante e Sílvia se apaixonam e não se perdoam o fato de estarem amando alguém de nível social inferior. Arlequim e Lisete também se interessam um pelo outro, felizes de estarem subindo na escala social. No fim tudo se esclarece e o duplo casamento tem lugar.

Apesar de ser uma peça francesa do século XVIII, nosso objetivo era cercá-la de uma aura de brasilidade. Para isso contribuiu bastante o uso da música, o tango brasileiro *Fon-fon*, de Ernesto Nazareth, composto em 1913. O ritmo endiabrado da composição sustentava os movimentos circulares da marcação, tanto no espaço quanto sobre o próprio eixo dos atores. O enovelamento e a reversão do sentido dos giros remetiam de algum modo ao tema geral da peça: as trocas de papéis entre patrões e criados. Mauro Leite revestiu os personagens das perucas e do brilho das cortes europeias carnavalizadas por nossas escolas de samba, com referências explícitas às figuras originais da *commedia dell'arte*, em especial nas roupas de Arlequim e Lisete.

FIGURA 4



Foto: Murah Azevedo.

O jogo do amor, de Marivaux. Direção de Antonio Guedes. Claudia Ventura como Lisete. 1998. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Criamos um curto prólogo em que o Sr. Orgon apresentava sucintamente os personagens e a trama. A comicidade do espetáculo repousava nos *quiprocós* em que todos se viam envolvidos ao dissimular sua verdadeira condição, porém era nos diálogos dos criados que o cômico da linguagem se manifestava de forma mais intensa, com construções extravagantes, compreensíveis, mas desarrazoadas. Como exemplo, vejamos os circunlóquios na abertura da cena 4 do terceiro ato, exibidas no quadro a seguir. Arlequim e Lisete multiplicam os rapapés, crenes de que estão prestes a fazer um grande negócio, casando acima da sua classe social.

<p>ARLEQUIM – Enfim, minha rainha, encontrei-a e não mais a deixarei porque muito sofri com a ausência de sua presença e tive a impressão de que a sua presença fugia da minha.</p> <p>LISETE – Devo confessar-lhe, senhor, que havia motivos para isso.</p> <p>ARLEQUIM – Como, alma de minha alma, elixir de meu coração, pretendia dar cabo da minha vida?</p> <p>LISETE – Não, meu caro, a sua duração me é demasiado preciosa.</p> <p>ARLEQUIM – Ah, como estas palavras revigoram-me! Eu gostaria de colhê-las de sua boca com a minha.</p>	<p>ARLEQUIN – <i>Enfin, ma reine, je vous vois et je ne vous quitte plus; car j'ai trop pâti d'avoir manqué de votre présence, et j'ai cru que vous esquiviez la mienne.</i></p> <p>LISETTE – <i>Il faut vous avouer, Monsieur, qu'il en était quelque chose.</i></p> <p>ARLEQUIN – <i>Comment donc, ma chère âme, élixir de mon cœur, avez-vous entrepris la fin de ma vie?</i></p> <p>LISETTE – <i>Non, mon cher; la durée m'en est trop précieuse.</i></p> <p>ARLEQUIN – <i>Ah, ces paroles me fortifient! [...] Je voudrais bien pouvoir [...] les cueillir de votre bouche avec la mienne.</i>¹³</p>
--	---

O estilo empolado, a correção gramatical forçada, em meio a repetições de termos, com objetivos, digamos, “poéticos”, tudo isso era sublinhado no espetáculo por uma aceleração não só das próprias falas, mas, sobretudo, dos movimentos dos atores. Em francês, o cômico vinha prioritariamente do rodocó das frases, mas a correção gramatical não soava esdrúxula para o público, porque o francês oral não é tão distante da norma culta quanto, no português do Brasil, o coloquial e a escrita. A literalidade das falas na tradução assumiu significado adicional por razões exclusivamente de contexto cultural da língua de chegada.

¹³ MARIVAUX, Pierre de. *Théâtre complet*. Paris: Seuil, 1964. p. 289.

FIGURA 5



Foto: Guga Melgar.

Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen. Direção Antonio Guedes. Dudu Sandroni como Arnold Rubek. 1991. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Ibsen foi um autor muito trabalhado pelo Teatro do Pequeno Gesto. *Quando nós, os mortos, despertarmos*, último texto do autor norueguês, marcou o início de nossa trajetória, em 1991. Pudemos contar com a preciosa parceria do professor de literatura dinamarquês Karl Erik Schøllhammer que cotejou com o original norueguês os textos por mim traduzidos a partir de línguas intermediárias, como francês, inglês e espanhol. Alguns anos depois, *Quando nós, os mortos despertarmos*, *John Gabriel Borkman* e *O pequeno Eyolf* foram transcritos, digamos assim, para o português de Portugal, por ocasião da publicação pela saudosa editora Cotovia.¹⁴

¹⁴ IBSEN, Henrik. Quando nós, os mortos, despertarmos. In: _____. *Peças escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. Lisboa: 2006. p. 11-73; IBSEN, Henrik. John Gabriel Borkman. In: _____. *Peças escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. Lisboa: 2006. p. 75-159; IBSEN, Henrik. O pequeno Eyolf. In: _____. *Peças escolhidas 1*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. Lisboa: 2006. p. 161-228.

A fase final da obra de Ibsen, à qual pertencem esses três textos, interessava-nos especialmente por sua poderosa síntese entre o realismo e o simbolismo, que tangenciava a questão fundamental que o Pequeno Gesto estava trabalhando nos anos de 1990: a da relação entre realidade e ficção, entre o mundo que nos cerca e as construções por meio das quais nós o representamos e simbolizamos.

Quando nós, os mortos, despertarmos traz à cena um escultor, Arnold Rubek, que reencontra, numa estação de águas, Irene, a modelo que o inspirou em sua época mais criativa. Apaixonada por ele, mas rejeitada porque Rubek acreditava que nada deveria desviá-lo de sua obra, Irene o abandona, levando consigo a inspiração que o animava: depois da partida dela, ele nunca mais criou nada de interessante. Engolfado pela rotina, preso a um casamento convencional, Rubek não quer deixar escapar essa segunda chance que a vida lhe dá. Decide subir com Irene até o alto de uma montanha para lhe mostrar “todos os esplendores da terra”, apesar da nevasca que se aproxima. São ambos engolfados pela avalanche de neve. O prosaísmo da mulher de Rubek, Maja, salva-a e ao caçador de ursos com quem ela se engraja. Os dois casais se encontram a meio da encosta: um subindo em direção ao sonho e ao fim, o outro descendo para a vida “na planície”.

A apresentação da avalanche no palco é algo que sempre intriga os que leem a peça. O diretor Antonio Guedes fez dela um elemento estrutural do espetáculo, cujo significado não se restringe à cena final. A cada um dos três atos correspondia um cenário – o hotel do balneário, a beira do rio onde Rubek e Irene acertam as contas com o passado e, por último, a montanha. A cada fim de ato um pano caía dos urdimentos e recobria os elementos do cenário – as mesas e cadeiras do pátio do hotel, no primeiro ato; o banco à beira do rio, no segundo e, no último, Rubek e Irene, transformados em silhuetas fantasmagóricas sobre a rampa de madeira que figurava a montanha. No momento da avalanche, caíam também do alto, sobre a plateia e sobre as folhas secas e partituras musicais que recobriam o chão, muitas páginas amareladas do texto de *Quando nós, os mortos, despertarmos*, sublinhando uma vez mais o caráter construído da natureza e a natureza construtiva do gesto artístico.

FIGURA 6



Foto: Guga Melgar.

Quando nós, os mortos, despertarmos, de Henrik Ibsen. Direção Antonio Guedes. Irene e Rubek: Helena Varvaki e Dudu Sandroni. 1991. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

*O pequeno Eyolf*¹⁵ e *John Gabriel Borkman*¹⁶ foram traduzidos integralmente para leituras dramatizadas, a primeira na extinta RioArte e a segunda para o projeto Teatro Duse Volta à Cena,¹⁷ que, em 1992, reabriu o histórico teatrino criado por Paschoal Carlos Magno no porão de sua casa, em Santa Tereza, e que havia estado fechado por oito anos.

Em 2005, o Teatro do Pequeno Gesto realizou o projeto Convite à Política!, que tinha como objetivo discutir questões de ética em sua relação com a criação artística.¹⁸ Depois de um seminário teórico ao longo do qual, com orientação de Pedro Sússekind, estudamos *A república*, de Platão, nossa escolha dramática recaiu sobre a peça *Peer Gynt*, escrita por Ibsen em 1868, em versos, tematizando o Pedro Malasartes nórdico, cujo lema era “basta-te a ti mesmo”. Delinquente na adolescência, traficante de escravos na vida adulta, Peer Gynt enriquece e depois perde tudo, voltando, enfim, já velho, à sua cidade natal, onde, por toda a vida, o esperou sua namorada Solveig. Nesse momento, ele percebe que nunca deveria ter saído dali, que rodou o mundo em busca de si mesmo sem encontrar o que procurava.

Para a tradução, em prosa, que partiu do francês e foi cotejada com o inglês e o espanhol, utilizei sete edições diferentes, além de, em português, ter compulsado a tradução que Léo Gilson Ribeiro fez para a montagem de Antunes Filho,

¹⁵ IBSEN, Henrik. *O pequeno Eyolf*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Ed. 34, 1993.

¹⁶ IBSEN, Henrik. *John Gabriel Borkman*. Tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

¹⁷ O Teatro do Pequeno Gesto, em associação com o diretor Ricardo Carlos Gomes, a atriz e preparadora corporal Priscilla Duarte e a atriz, diretora e preparadora corporal Helena Varvaki, solicitou ao então Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), atual Funarte, nos árduos tempos do governo Collor, que se empenhou por todos os meios em sufocar a cultura, a cessão do minúsculo Teatro Duse, criado em 1952 com plateia de apenas 42 lugares. Ali promovemos espetáculos, cursos e oficinas, saraus teatrais, literários e musicais. Sem apoio de nenhum tipo, o projeto durou apenas dois anos. Em 1993, montamos *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, que foi adaptado para a cena não só por meio de cortes, mas também pela “tradução” do texto para o português do Brasil, o que incluiu alteração da colocação pronominal e a substituição de alguns termos que não são de uso corrente entre nós. Para a encenação da peça de Fernando Pessoa, que integra o que ele chamou de *teatro estático*, trabalhamos a imobilidade das três atrizes, sentadas em cadeiras giratórias dispostas sobre um pequeno palco também giratório e reduzidas à quase imobilidade, a não ser pelo giro das cadeiras e do palquinho. Seus gestos contidos e escassos faziam jus ao nome da companhia: o Pequeno Gesto trabalha o gesto essencial, desentranhando-o da gesticulação naturalista ou grandiloquente.

¹⁸ O número 22 da revista *Folhetim*, editado pelo Teatro do Pequeno Gesto no segundo semestre de 2005, publicou o material produzido no âmbito desse projeto: o “Ensaio sobre a poética na República de Platão”, de Pedro Sússekind, e a transcrição de três palestras realizadas no Centro de Estudo Artístico-Experimental (CEAE), coordenado por Ana Kfourri no SESC Tijuca. Foram elas: *Arte e política*, por Luiz Camillo Osório; *Tecendo a cidade: a experiência da Escola de Dança da Maré – Ceasm*, por Sílvia Soter; e *Teatro político. Verso e reverso*, por Silvana Garcia.

em 1971, e que, até onde sei, não foi publicada em livro, mas integrava, em cópia, o Banco de Peças da Escola de Teatro da Unirio.¹⁹

O que perdemos, ao traduzir em prosa os versos ibsenianos, procuramos recuperar musicando boa parte das narrações e alguns diálogos. As 12 músicas originais, compostas por Amora Pêra e Paula Leal, “poetizaram” novamente o texto. A esse respeito, há uma anedota que vale a pena lembrar: *Peer Gynt* foi a última peça de Ibsen escrita em versos. Antecedeu imediatamente a fase realista pela qual ele se tornou célebre e que causou grande escândalo pelos temas escolhidos – entre eles a mulher que abandona o marido e os filhos, a sífilis, a eutanásia, a hipocrisia religiosa e a corrupção política. Apesar de utilizar a prosa em todos os seus dramas a partir de 1869, Ibsen gostava de repetir que sua última peça seria em versos. Quando escreveu, em prosa, *Quando nós, os mortos, despertarmos*, que tem por subtítulo *um epílogo dramático*, cobraram-lhe a dívida: “Onde estão os versos?” E Ibsen respondeu: – Esta não é minha última peça. Mas foi.²⁰

Creio que a poesia da obra de Ibsen não está nos versos, nem mesmo na temática das fases inicial e final, embora numerosas análises da dramaturgia ibseniana identifiquem tendências românticas em suas primeiras obras e designem como simbolistas as peças a partir de *Solness, o construtor*, que data de 1892. A poesia da obra dramática de Ibsen está no jogo de estranhamento que ele estabelece entre a realidade e aquilo que a transcende: ele desencaixa o real de sua moldura e propõe uma discussão ética a respeito dele. Essa imbricação entre a ética e a obra estética foi o que nos moveu em direção ao *Peer Gynt*, por ocasião do projeto Convite à Politika!

No quinto e último ato, quando o protagonista volta à terra natal, as canções que ele deixou de cantar o interpelam:

¹⁹ Em francês: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução Comte Prozor. Paris: Perrin, 1942; IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Texte français de Marie Cardinal. [S. l.]: Actes Sud-Papiers, 1991; em espanhol: IBSEN, Enrique. *Peer Gynt*. In: _____. *El pato silvestre y Peer Gynt*. Tradução: Frances Magnus. Buenos Aires: Sopena Argentina, 1948; IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. In: _____. *Teatro completo*. Tradução: Else Waterson. Madrid: Aguilar, 1979 (primeira edição de 1952); em inglês: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução: R. Farquharson Sharp. Londres: J. M. Dent & Sons, 1956 (primeira edição de 1921); IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Trad. Peter Watts. Londres: Penguin Books, 1985 (primeira edição de 1966); IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Tradução: Kenneth Mc Leish. Londres: Nick Hern Books, 1999 (primeira edição em 1990). Há também uma simpática adaptação para jovens, realizada por Ana Maria Machado: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt: o imperador de si mesmo*. Adaptação: Ana Maria Machado. São Paulo: Scipione, 1997.

²⁰ Dois anos depois, Ibsen sofreu uma primeira congestão, à qual se seguiram outras, incapacitando-o para o trabalho a partir de 1903. Passou seus últimos anos contemplando a vida de sua janela. Morreu em 1906.

Somos as canções
Que deverias ter cantado.
Milhares de vezes
Te curvaste e nos suprimiste.
No fundo de teu coração
Escondemo-nos e esperamos...
Nunca mais fomos chamadas
– E agora envenenamos tua voz.²¹

Foi esse apelo poético que procuramos estender a todos os elementos da nossa leitura encenada do texto. Não tendo conseguido captar a verba necessária para a montagem do espetáculo, resumimos em cinco cenas as principais ações da trama. Retomamos o trabalho coral que havia sido experimentado em *Medeia*²² e nove atores se revezavam nos muitos papéis necessários à apresentação da saga de Peer Gynt, além de assumirem os relatos que faziam a ação avançar. A leitura encenada fez uma curtíssima temporada no Teatro Maria Clara Machado/Planetário.

²¹ Em sua tradução, Peter Watts considera essa fala premonitória: ao abandonar as composições em versos, Ibsen acabou por descobrir, anos mais tarde, que havia perdido o dom poético. Ver: IBSEN, Henrik. *Peer Gynt: a dramatic poem*, p. 195.

²² Criada pelo Teatro do Pequeno Gesto em 2003, a partir da obra de Eurípidés.

FIGURA 7



Foto: Luiz Henrique Sá.

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Coro: Diogo Cardoso, Pedro Rocha, Viviana Rocha, Ana Luiza Alkimim, Fernanda Maia e Flávia Naves. 2006. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Nossa adaptação privilegiou os momentos de decisão, quando *Peer Gynt* demonstra seu individualismo, sua falta de escrúpulos e sua irresistível retórica. Na primeira parte, que abarca os três atos iniciais da peça, esses traços aparecem ainda mesclados à origem feérica de sua história – suas mentiras repetem relatos da tradição oral norueguesa e seus conterrâneos o tomam por um vulgar enrolão. No entanto, o sonho se entranha no real e, para escapar à vingança da filha do rei dos trolls, que ele abandona depois de ter tido um filho com ela, *Peer Gynt* se vê forçado a ganhar o mundo, deixando também para trás a jovem Solveig. O tom da tradução desse bloco inicial é claramente mais fantasioso, mais ligado à natureza e se encerra com a morte da mãe de *Peer*, que fecha os olhos em meio a mais uma das histórias dele, justamente a história da chegada dela ao céu e sua conversa com São Pedro.

A segunda parte acompanha o Peer capitalista, traficante de escravos e armas, fomentador de guerras e impostor de primeira. São hilariantes as cenas em que, no deserto, ele se faz passar por profeta e tenta, sem sucesso, inserir à força uma alma na sua mais bela escrava, que, espertíssima, foge com o cavalo e as joias do velho babão. Depois disso, ele se faz historiador e vai ao Egito em busca da origem da civilização, mas acaba nomeado Imperador... de um hospício, onde cada um é imperador de si mesmo, atento apenas a si próprio e incapaz de viver em sociedade.

FIGURA 8



Foto: Luiz Henrique Sá.

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Anitra e Peer Gynt como profeta: Viviana Rocha e Pedro Rocha. 2006. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

O último ato recupera o tom telúrico do início, mas com laivos de nostalgia e mistério. A crueldade de Peer Gynt se exagera, seu individualismo se transforma em ressentimento e maldade. A Morte viaja no mesmo navio que ele. Para adiá-la, ele se

torna assassino, disputando com o jovem cozinheiro a última tábua de salvação após o naufrágio no qual o rapaz perece e Peer perde o que ainda lhe restava da antiga fortuna. Na terra natal, descobre que virou lenda: “Peer Gynt, o mentiroso que foi para o estrangeiro e acabou enforcado”. Velho e sem recursos, faz um balanço da vida, comparando-a a uma cebola, com muitas camadas, mas sem um núcleo, e é, nesse momento, interrompido pelo canto de Solveig, que ainda o espera na choupana onde ele a havia deixado. Atônito, Peer quer saber onde esteve seu verdadeiro eu. Solveig decifra facilmente o enigma que o atormenta: ele andou pelo mundo, foi muitos e nenhum, mas o que o manteve vivo foi o amor dela. E a peça se fecha reatando o fio à sua origem:

PEER – Estou perdido! Meu império foi de mentira. Minha vida passou como um sonho. O egoísmo me levou pelo mundo à procura do que estava tão perto de mim. Peer Gynt nada fez, não foi ninguém, não criou nada. Enfim: não deu certo. (*Pausa.*) Mas essa história não é a minha. Porque eu, eu ainda vou ser rei, imperador.

FIGURA 9



Foto: Luiz Henrique Sá.

Peer Gynt, de Henrik Ibsen. Direção de Antonio Guedes. Peer Gynt de volta à terra natal: Dudu Sandroni. 2006. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Em 2014, quando o golpe civil-militar no Brasil completou 50 anos, o Teatro do Pequeno Gesto decidiu traduzir e montar *Tejas verdes*, do autor espanhol Fermín Cabal, que orchestra uma série de relatos, todos em primeira pessoa, sobre o processo de prisão, tortura e assassinato da militante chilena Colorina (à qual atribuímos, em português, o nome de Canarinho, visto que, em espanhol, o termo designa um pássaro).

FIGURA 10



Foto: Ellena Stellet.

Casa da morte, de Fermín Cabal. Direção de Antonio Guedes. Canarinho: Priscila Amorim. 2014. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Traduzimos o título, *Tejas verdes*, que se refere a um centro de detenção dirigido por militares durante a ditadura chilena (1973-1990), por *Casa da Morte*, centro de torturas localizado em Petrópolis onde foram perpetradas crueldades inimagináveis contra presos políticos brasileiros, que eram ali acoados pelos agentes da repressão para que se tornassem colaboradores infiltrados.

Eliminamos referências a lugares, situações, órgãos de repressão e outras marcas explicitamente chilenas. Não as substituímos por seus correspondentes brasileiros. Decidimos manter certa generalidade, na medida em que consideramos

que houve um *modus operandi* muito semelhante em todas as ditaduras latino-americanas iniciadas nos anos 1960, algumas das quais, como a chilena, se prolongaram até os anos de 1990.

Quando montamos o espetáculo, ainda não sabíamos o que nos esperava, a partir de 2018, em matéria de violência de extrema direita, mas já chamavam a atenção, na peça, os discursos da médica militar e o da advogada espanhola (em clara referência ao processo de Pinochet, preso por mais de um ano na Inglaterra a partir de dezembro de 1998 por crimes contra a humanidade. Devolvido ao Chile, em 2000, o general foi destituído de seu posto de senador vitalício e processado, embora não julgado, devido a supostos problemas mentais). Lidas agora, essas falas nos parecem claramente premonitórias do que nos sobreviria.

O trabalho de tradução, que contou com revisão técnica de Ana Luiza Alkimim, dissolveu a especificidade chilena, conservando, no entanto, algumas marcas que, claramente, não são brasileiras, como a descrição do cemitério, que mantém com os nossos pouquíssimas semelhanças. Com isso, visávamos a colocar em discussão a violência institucional das ditaduras para além das características locais, embora parte da ambientação cênica, criada em vídeo, utilizasse imagens das manifestações de 2013 no Brasil, que sabemos bem no que deram. Essas projeções utilizavam como suporte caixas de papelão, que evocavam arquivos mortos, e tanto a luz quanto o som deixavam a fiação aparente, aludindo a um dos métodos de tortura empregados pelos esbirros da ditadura, que usavam fios desencapados para torturar os prisioneiros políticos. Com esse espetáculo homenageamos também a Comissão da Verdade, instituída pela presidenta Dilma Rousseff em 2011 e que funcionou até o fim de 2014.

FIGURA 11



Foto: Ellena Stellet.

Casa da morte, de Fermín Cabal. Direção de Antonio Guedes. Cenário de Doris Rollemberg, Marcos França, Fernanda Maia e Priscila Amorim. 2014. Acervo Teatro do Pequeno Gesto.

Houve outras muitas traduções, com suas exigências e com as soluções mais ou menos felizes que pude encontrar. Mencionarei rapidamente as que têm relação com minha pesquisa de doutorado – *A configuração da cena moderna: Diderot, Lessing e Lenz*.²³

De Diderot traduzi, em 2001, com revisão técnica de Walter Lima Torres, o *divertissement A peça e o prólogo ou Aquele que serve a todos e não contenta nenhum*,

²³ A tese foi remanejada e publicada em português e em francês. Ver: SAADI, Fátima. *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/livros/A%20configura%C3%A7%C3%A3o%20da%20cena%20moderna%20-%20Diderot%20e%20Lessing.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2023; e SAADI, Fátima. *Diderot et Lessing: la Configuration de la scène moderne*. Paris: L'Harmattan, 2020.

escrito entre 1776 e 1777. Em 2009, fiz a tradução de *O filho natural e Conversas sobre o filho natural*, de 1757, com revisão técnica de Denise Vaudois.²⁴ De Lessing, traduzi *Emília Galotti*, tragédia burguesa de 1772, com revisão técnica de Antje Witzel.²⁵ *Os soldados*, de Jakob Michael Reinhold Lenz, escrita em 1776, foi traduzida ao longo da oficina *on-line* oferecida durante a pandemia por Kristina Michahelles no Baukurs.²⁶

Escritas na segunda metade do século XVIII, todas essas peças me colocaram diante da mesma dúvida: como criar as marcas de época sem tornar a fala dificilmente compreensível pelo público de hoje?

O primeiro problema a ser resolvido foi o tratamento. Substituí o *tu* e o *vós* por *ocê* e o *senhor/a senhora*. Procurei contrabalançar com a escolha do vocabulário o que foi perdido em termos de formalidade e salpiquei aqui e ali termos antigos, porém facilmente compreensíveis pelo contexto. Procurei usar o coloquial correto e, até onde isso é possível, neutro, isto é: sem gírias, localismos ou expressões claramente ligadas a épocas muito próximas de nós. Às vezes, no entanto, esse limite era desrespeitado. Em *A peça e o prólogo*, por exemplo, traduzi *cette grosse provinciale rengorgée* por “aquela caipira metida a besta”, e fiquei na dúvida se estaria usando um nível de linguagem muito mais informal do que o do original.²⁷ Por outro lado, há termos cujo significado é desconhecido do público contemporâneo, como *parada*, no sentido de farsa curta apresentada, em geral, nos tablados armados diante dos teatros populares na França e que funcionava como chamariz ou até mesmo como *trailer* da peça encenada no interior da casa de espetáculos. Optei por manter a tradução literal, considerando que o termo aparece numa pequena enumeração de gêneros teatrais e seria possível compreendê-lo, ao menos aproximativamente (“você faz a parada, o provérbio, a peça, o que você preferir”),²⁸ mas achei útil redigir uma nota explicativa, tanto a respeito de *parade* quanto de *proverbe* – peça curta, de trama simples, que é o desenvolvimento de um provérbio.

²⁴ DIDEROT, Denis. *A peça e o prólogo ou Aquele que serve a todos e não contenta nenhum*. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Cone Sul, 2001; DIDEROT, Denis. *O filho natural, ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. São Paulo: Perspectiva, 2009. A tradução de *A peça e o prólogo* foi premiada no IV Festival Universitário de Literatura Xerox/Livro Aberto em 2001.

²⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Emília Galotti*. São Paulo: Peixoto Netto, 2008. (Coleção Grandes Dramaturgos)

²⁶ LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Os soldados*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022. Disponível em: https://www.pequenogesto.com.br/livros/Os_Soldados.pdf. Acesso em: 26 ago. 2023.

²⁷ DIDEROT, Denis. *A peça e o prólogo*, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

‘O humor é um dos aspectos mais difíceis de traduzir com êxito. E, em uma peça de época, isso fica ainda mais complicado. Às vezes é preciso imprimir certa torção ao original para conseguir efeito assemelhado em português. Veja-se, por exemplo, a cena descrita no quadro abaixo²⁹

M. HARDOUIN (*Apelant le laquais.*) – *Hey. Allez chez M. de Surmont, dites-lui que je l’attends dans la journée avec ce qu’il m’a promis; et que si le rôle de mademoiselle Beaulieu est prêt, il le lui envoie, parce qu’elle a peu de mémoire. Retiendrez-vous bien cela?*

LE LAQUAIS – *Parfaitement.*

M. HARDOUIN – *Répétez-le-moi.*

LE LAQUAIS – *Aller chez M. de Surmont, lui dire que vous l’attendez chez vous avec ce qu’il sait bien, et que si le rôle de mademoiselle Beaulieu est prêt, de vous l’envoyer, de le lui envoyer tout de suite.*

M. HARDOUIN – *De vous, de lui: lequel des deux?*

LE LAQUAIS – *De vous l’envoyer...*

M. HARDOUIN – *Non, butor, non, c’est de le lui envoyer; et ce n’est pas chez moi, c’est ici que je l’attends, lui de Surmont.*

LE LAQUAIS – *Sauf votre respect, Monsieur, je crois que vous n’avez pas dit comme cela.*

M. HARDOUIN – *Cela me ferait sauter aux solives. Allez. Ils font une sottise; et pour la réparer, ils en disent une autre...*

SR. HARDOUIN (*Chamando o lacaios.*) – *Ei!*

Vá à casa do Sr. de Surmont, diga-lhe que o espero ainda hoje com o que ele me prometeu; e se o papel da Srta. Beaulieu estiver pronto, mandar-lho porque ela não tem boa memória. Entendeu tudo?

O LACAIO – *Perfeitamente.*

M. HARDOUIN – *Então repita.*

O LACAIO – *Ir à casa do Sr. de Surmont, dizer que o senhor está esperando por ele na sua casa com aquilo que ele sabe o que é e que, se o papel da Srta. Beaulieu já estiver pronto, mandá-lo imediatamente.*

SR. HARDOUIN – *Mandá-lo para quem? Para mim, para ela, para qual dos dois afinal?*

O LACAIO – *Mandá-lo... para o senhor...*

SR. HARDOUIN – *Não, seu estúpido, não, mandá-lo para ela, e não é na minha casa, é aqui que eu vou esperá-lo, a ele, Sr. de Surmont.*

O LACAIO – *Sem querer faltar com o respeito, não foi bem assim que o senhor falou.*

SR. HARDOUIN – *Isso me tira do sério.*

Vá, vá. Eles fazem uma besteira e para consertá-la, dizem outra pior...

Não faz muito sentido que o Sr. Hardouin, alter-ego de Diderot, use a construção *mandar-lho*; no entanto, o desdém dos patrões pelos criados, que aparece desde a primeira cena da peça, me fez optar por essa solução para poder manter o mal-entendido entre ambos, sublinhando em traços fortes a diferença social e intelectual entre eles.

²⁹ É a cena XXI da peça. Em francês, ver: DIDEROT, Denis. La pièce et le prologue. In: _____. *Oeuvres complètes*. Textes établis par Jack undank. Paris: Hermann, 1980. v. 23, p. 359.

Há também situações que pareciam inverossímeis no século XVIII e que hoje não causariam estranhamento algum. Na cena 4 do Ato I de *O filho natural ou As provações da virtude*, Dorval, personagem e autor da peça, pede que o chá lhe seja servido. Na primeira das três *Conversas* que se seguem ao texto e o colocam em discussão, o personagem Eu critica a estranheza que esse hábito pode causar à plateia. O debate está sendo travado em torno de verossimilhança e do realismo, e Dorval contra-argumenta: “Compreendo; não é um hábito daqui. Concordo: mas estive muito tempo na Holanda; convivi bastante com estrangeiros. Adquiri com eles esse costume e foi a mim mesmo que retratei.”³⁰ Hoje em dia, esse hábito não causaria o menor espanto e, a esse respeito, o tradutor nada pode fazer, cabendo ao diretor de uma possível montagem encontrar algum substituto à altura do chá, caso queira manter o mesmo efeito pretendido pelo texto original.

Em busca de um vocabulário capaz de ajudar na evocação do passado, reli algumas obras de José de Alencar durante os períodos em que trabalhei com as traduções de Diderot. Mas, se a leitura foi útil no que diz respeito ao léxico, não pude aproveitar quase nada da estrutura sintática das frases do século XIX para a tradução das falas das peças diderotianas.

Traduzir peças do século XVIII para o português do Brasil é um quebra-cabeça delicado dada a distância cada vez maior entre o coloquial do português brasileiro e a norma culta. A informalidade que hoje se verifica na fala de uma pessoa com nível alto de escolaridade – mistura de tratamentos, dominância de pronomes em próclise, frases iniciadas por pronomes oblíquos, gírias misturadas a vocabulário corrente – não seria aceitável para traduzir as falas de aristocratas e burgueses de alta extração e, se utilizada para sublinhar a condição dos criados setecentistas, atribuiria a eles um caráter muito contemporâneo. Além disso, para distinguir sua fala da dos patrões, seria preciso pesar muito a mão e recorrer a marcas exclusivas da expressão oral popular – por exemplo, o plural atribuído apenas ao primeiro termo de uma locução ou oração, como na frase “os menino vadio que chegou” –, o que me afastaria demais dos recursos que essas peças usaram para marcar as classes subalternas e que, no francês, não incluíam esse tipo de estrutura. Optei, então, para todos os personagens, pelo tom coloquial mais correto possível, admitindo, quando necessário, alguns dos desvios já assimilados e naturalizados em relação à norma culta aplicada à fala. E, para caracterizar a expressão popular, recorri a repetições, incompletudes e a um vocabulário que, sem usar gírias (normalmente

³⁰ DIDEROT, Denis. *O filho natural*, p. 36 (Ato I, cena 4) e p. 105 (“Primeira conversa”).

muito datadas), fosse capaz de ecoar usos encontrados na fala de grupos sociais menos escolarizados.³¹

Em todos esses textos, à exceção de *A peça e o prólogo*, há um viés moralizante muito marcado e o risco de, hoje em dia, isso ser lido em chave de melodrama é enorme. Daí ser preciso, sem trair o sentido geral dessas peças, atenuar o que pode ser atenuado para evitar (muitas vezes em vão, como se verá) que sejam interpretadas como velharias sem interesse. Nunca esqueço que, em um seminário sobre tragédia, meus alunos riam às gargalhadas com o fim de Emília Galotti, que pede ao pai que a mate para não ser violada pelo Duque.

Concluo que o difícil é tornar a distância temporal sensível, porém não intransponível. Saem-se melhor peças como *Os soldados*, de Lenz, cuja estrutura é muito fragmentada e a discussão moral é absolutamente estapafúrdia: o autor propõe que batalhões de putas assalariadas pelo Estado acompanhem os destacamentos militares, evitando, assim, que os oficiais façam mal às moças de família, seduzidas pelo sonho de se tornarem nobres pelo improvável casamento com algum deles. Extremamente estilizada, a peça antecipa o drama de farrapos de Büchner e do expressionismo e, em seu ritmo ágil, avança aos saltos, construindo em grossas pinceladas personagens e situações. O grotesco de muitas das passagens permite que a tradução também carregue nas tintas, e isso torna mais reconhecíveis as bazófilas de militares, mais irônicas as mortes por envenenamento e mais fantásticos os reconhecimentos tirados da cartola.

Tradução para teatro envolve também traduzir artigos e livros sobre a arte teatral. Comecei traduzindo textos para meus alunos de História do Teatro da Unirio, nos anos 1980. Depois, em 1998, quando o Pequeno Gesto lançou a revista de ensaios *Folhetim*, havia em cada número um artigo traduzido. Ali publicamos ensaios curtos de estudiosos como Denis Guénoun, Béatrice Picon-Vallin e Jean-Pierre Sarrazac, pesquisadores que depois foram editados na nossa coleção *Folhetim/Ensaio*, inaugurada em 2003. A experiência de traduzir autores contemporâneos, com quem é possível estabelecer contato e esclarecer dúvidas, é sempre muito gratificante. A parceria e a amizade com Béatrice Picon-Vallin, por exemplo, se prolongam até hoje.

³¹ Todas essas questões são abordadas de modo muito interessante em BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Contemporânea).

Com o fim da revista *Folhetim*, em 2014, criamos, no *site* do Pequeno Gesto, para *download* gratuito, as Edições Virtuais, organizadas em duas seções: Ensaios e Textos para a cena.³² Na seção Ensaios sairá em breve o livro de Jean-Jacques Alcandre, *Escrita dramática e prática cênica em Os salteadores de Schiller na cena alemã dos séculos XVIII e XIX*. Também para essa tradução me beneficiei de um precioso diálogo com M. Alcandre ao longo de todo o processo.

Muita coisa mudou nestes mais de 40 anos de traduções. Quando comecei o curso de Teoria do Teatro na Unirio, em 1974, boa parte dos textos do Banco de Peças não trazia o nome do tradutor, o que hoje seria impensável. Havia poucas edições de teatro e as tiragens eram pequenas. Hoje há muitas editoras que investem nesse filão e, aos poucos, as lacunas na bibliografia estrangeira traduzida para o português do Brasil vão sendo preenchidas, em termos de dramaturgia e teoria. Novos autores de fora do hemisfério norte são descobertos e traduzidos. Temos interlocutores interessantes no eixo sul-sul e, no país, outras vozes, como as indígenas, se fazem ouvir. Lembro com carinho do tempo em que era quase uma aventura conseguir ler determinadas peças (invejávamos muito a rica bibliografia teatral em espanhol). Mas não com saudades. As coisas, essas coisas, mudaram para melhor.

P. S.: Agradeço imensamente a Doris Rollemberg, Igor de Almeida, Luiz Antonio Pilar e Luís Augusto Reis pela ajuda com as fotos de *Os negros* e *Os biombos*. E a Edélcio Mostaço, Márcia Cláudia Figueiredo e Silvana Garcia pela pesquisa sobre os espetáculos de Genet que Zé Celso montou: *As boas*, em 1991, e *Ela*, em 1997.

³² Nosso último lançamento foi *Teatro*, coletânea de quatro textos do início da carreira do dramaturgo Maeterlinck: *Os cegos*, *Alladine e Palomides*, *A morte de Tintagiles* e *Interior*. Os três últimos, segundo o próprio autor, foram escritos para bonecos. Ver: MAETERLINCK, Maurice. *Teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2023. Disponível em: https://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2023/07/Teatro_Maeterlinck.pdf. Acesso em: 26 ago. 2023.