

## MULHERES NO TEATRO: A TRADUÇÃO TEATRAL COMO PESQUISA E PRÁTICA

Alinne FERNANDES (UFSC)<sup>121</sup>

### INTRODUÇÃO

O tema deste congresso se faz sempre necessário, mas neste momento em que vivemos em especial. Traduções revolucionárias. Nos tempos sombrios em que vivemos, da crescente banalização da vida e da alienação do mal que nos circunda, é preciso pensar em ações revolucionárias. Fazer traduções revolucionárias assim como se amparar no estudo de traduções que revolucionaram e revolucionam certamente faz parte deste processo. Nesta semana, a Universidade Federal de Santa Catarina ficou marcada para o resto de sua história. A prematura e trágica morte de Cancellier causou na comunidade acadêmica um abalo nunca antes visto. Nosso/Meu luto é generalizado: ele ocorre por empatia e compaixão por uma vida que se foi em meio a um sofrimento profundo, provavelmente incompreensível pela maioria de nós. Ele ocorre também pelo desespero incrustado na constatação dos diversos tipos de abuso de poder do nosso sistema judiciário e da nossa polícia. Todos esses sentimentos começaram a surgir já há algum tempo. Mas eles cresceram e tomaram imensas proporções nos últimos dias. Em tempos como esses, em tempos em que parece quase impossível ter esperança e acreditar nas mudanças, numa revolução – porque parecem nos faltar modelos e referências, porque nos parece faltar um arrimo e um rumo –, é preciso resistir.

A magnífica Alice Walker, no ensaio “Saving the Life That Is Your Own: The Importance of Models in the Artist’s Life”, fala sobre o sofrimento e o suicídio de Van Gogh. Walker cita uma carta escrita pelo pintor, datada de dezembro de 1889, na qual ele diz: ‘A sociedade torna a nossa existência miseravelmente difícil por vezes, por isso a nossa impotência e a imperfeição do nosso trabalho. [...] Eu mesmo tenho sofrido por conta de uma falta cabal de modelos.’ (tradução minha, op. cit., Walker, 4). Walker elabora sobre o sofrimento causado pela falta de modelos: essa falta, seja para o artista-pintor, escritor [para nós, tradutores e acadêmicos e professores], representa um risco para a nossa classe, para o nosso trabalho, ‘porque modelos na arte, em comportamento, no crescimento espiritual e intelectual – mesmo quando rejeitados – enriquecem e expandem a nossa percepção sobre a existência.’ (tradução minha, Walker, p. 4) É em busca desses modelos, de pessoas revolucionárias, que falam da história de pessoas invisíveis, que se ampara meu projeto de pesquisa e extensão.

Nesta comunicação, apresentarei estudos de caso oriundos de meu projeto de pesquisa em andamento, intitulado “Criando espaço para mulheres no palco brasileiro”. Esse projeto é alimentado e amplamente disseminado por projetos de extensão que são dedicados a colocar no palco (*mettre en scene*) minhas traduções de peças de autoria feminina, atualmente da Irlanda e Irlanda do Norte. As montagens, por ora na forma de leituras dramáticas, são dirigidas por mim e contam com a participação do que já se tornou um grupo teatral (Macha) e de estudos com estudantes de Artes Cênicas e Letras da UFSC.

Busco refletir sobre a tradução como um exercício de “hospitalidade linguística”, termo cunhado pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2006). Para Ricoeur, a hospitalidade linguística refere-se à felicidade/alegria alcançada no ato da tradução. O filósofo define hospitalidade linguística como quando “o prazer de residir na língua do outro é retribuído pelo

---

<sup>121</sup> Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alinne Fernandes (DLLE/PGET/PPGI/UFSC) é subcoordenadora do Núcleo de Estudos Irlandeses

prazer de receber a palavra estrangeira em seu lar, na sua receptiva casa” (RICOEUR, 2006, p. 10, tradução minha). No entanto, para alcançar tal felicidade/alegria, necessariamente deve-se passar por um período de luto que resulta das múltiplas perdas que são parte fundamental de qualquer processo tradutório, como, por exemplo, as tentativas vãs de encontrar referências culturais e históricas equivalentes, quando, na verdade, a riqueza e a beleza da tradução residem no fato de que a tradução—teatral, neste caso—permite que o público viaje e seja levado a um entre-lugar e também permite derrubar os muros nacionais da exclusão. Gostaria de elaborar um pouco mais essa noção de Ricoeur e considerar que essa alegria é sentida quando essa realidade estrangeira, própria de alhures, especialmente no caso do teatro, revela-se tão nossa – não num sentido literal, mas num sentido metafórico, como um espelho que reflete tantas facetas de nós.

É consciente das perdas que o “tradutor-como-dramaturgista”, para me utilizar do termo de Patrice Pavis (1992, tradução minha), torna-se então capaz de reconhecer os muitos ganhos da tradução trazidos pelas intersecções e intervenções inevitáveis e inerentes à tradução teatral, presentes na materialidade do texto e da encenação. Assim sendo, pretendo investigar os espaços interdisciplinares e transformadores do teatro e da tradução por meio da análise de estudos de caso compostos por minhas traduções e produções teatrais realizadas na UFSC e em outros contextos profissionais.

Mas por que traduzir peças escritas por mulheres? Respondo essa pergunta com um excerto de uma palestra que Patricia Burke Brogan proferiu em 1994 na Universidade de Florença: “We must find images of the world devised by women themselves through their vision and insight as artists as they liberate themselves from servitude to an image that has been imposed from without.” Burke Brogan faz essa afirmação ao refletir sobre como as representações de mulheres na história e na arte falharam ao representar as mulheres como seres não-humanos. Um olhar inclusivo da experiência humana ainda está por ser desenvolvido.<sup>1</sup> Alice Walker fala de algo semelhante ao pensar na história de mulheres escritoras que vê como modelos quando fala de escritores/as que compreenderam que as suas experiências como seres humanos ordinários também era valiosa e que se puseram a escrever devido ao perigo de serem as suas imagens/histórias deturpadas, distorcidas ou perdidas (WALKER, p. 13).

O corpus do projeto abrange peças irlandesas a partir dos anos 80, década que representa os primeiros movimentos feministas no teatro irlandês e norte-irlandês com o surgimento da companhia teatral Charabanc. No entanto, além de se pensar na importância do teatro escrito por mulheres na Irlanda, é pensar no significado de se traduzir e produzir essas peças no Brasil, mesmo que, num primeiro momento, essas produções estejam circunscritas aos teatros universitários e a leituras dramáticas. Essas produções são responsáveis pela promoção de debates sobre a representação da mulher no palco brasileiro, assim como pelo questionamento dos papéis e dos estereótipos da mulher na sociedade brasileira.

## **ESTUDO DE CASO #1: SEM SAÍDA DE MARY RAFTERY**

A minha tradução de *No Escape* como *Sem Saída* foi feita entre 2014 e 2015 como parte de um projeto da Cia Ludens, uma companhia teatral de São Paulo especializada na produção de teatro irlandês no Brasil. *Sem Saída* fez parte do 4º Ciclo de Leituras da companhia, “Cia Ludens e o teatro documentário irlandês”, que ocorreu em São Paulo entre outubro e novembro de 2015. O ciclo teve duração de 6 semanas e, além de *Sem Saída*, produziu leituras e traduções das peças *Titanic* (Owen McCafferty, trad. de Fernanda Verçosa), *The Speckled People* (Hugo Hamilton, trad. de Beatriz Bastos), *Guaranteed!* (Colin

Murphy, trad. by Leonor Cione), *Down off his Stilts: Yeats and the Abbey Theatre* (Aideen Howard, trad. Maria Rita Viana) e *Diários de Roger Casement* (Domingos Nunez).

*Sem Saída* expõe a violência endêmica e institucionalizada praticada contra crianças em escolas industriais e reformatórios na Irlanda. Essas práticas vieram ao conhecimento público em 2009 por meio da “Commission to Inquire into Child Abuse”, uma comissão dedicada a investigar e apurar esses casos de violência. Essas escolas estiveram sob responsabilidade da igreja católica por mais de 100 anos, da segunda metade do século XIX até o final do século XX. O texto teatral de *Sem Saída* resulta do Ryan Report, um documento do governo irlandês em cinco tomos que contém transcrições de todas as audiências dedicadas a essas investigações. A jornalista Mary Raftery, que tinha conhecimento “enciclopédico” sobre o assunto, minuciosamente estudou e editou o relatório. Em suma, o trabalho de Raftery, portanto, ao ser comissionada para trabalhar no assunto em 2010 para o teatro Abbey, foi de transformar um documento do governo que relata décadas de abusos em uma peça de seis atos com relatos de homens e mulheres que sofreram agressões psicológicas, físicas e sexuais, praticadas por padres, freiras e outros funcionários ligados às instituições responsáveis.

Ao traduzir *Sem Saída*, minha preocupação maior foi a de pensar nas questões éticas envolvidas nesse tipo de tradução. Além da ética, é necessário também pensar na materialidade da encenação (KNOWLES, 2004), que afeta diretamente a tradução, frente às especificidades histórico-culturais da peça. Muito já foi desenvolvido sobre tradução teatral no tocante à prática e teoria na academia, no entanto, pouco foi falado especificamente sobre a tradução de teatro documentário. Tendo em mente a importância das especificidades genéricas dessa tradução, traduzi seguindo os seguintes princípios: primeiramente, pensando em características específicas do gênero, pois a linguagem é marcado pelo uso da linguagem vernácula; segundo, pensando em questões relativas à interpretação jurídica, como o código de ética de intérpretes ao trabalharem em audiências.

Ao traduzir a peça, preoquepei-me em empregar principalmente dois tipos de registros. Primeiro, o das testemunhas, que fazem uso de uma variação coloquial do inglês irlandês e cujas falas para uma forma padrão do português do Brasil falado. Segundo, a fala dos magistrados, cujo registro preserva um tom mais solene, o nosso chamado “juridiquês”.

## **ESTUDO DE CASO #2: ECLIPSE DE PATRICIA BURKE BROGAN**

Apesar de *Eclipse* não ser uma peça de teatro documentário, é certamente uma peça histórica. A minha tradução de *Eclipsed* como *Eclipse* foi produzida sob a forma de leitura dramática em outubro e novembro de 2016 e abril e outubro de 2017 (com mais produções agendadas para 2017 e 2018). Como projeto de extensão, as leituras foram dirigidas por mim e contou com a atuação de 6 alunas e 1 aluno do curso de Artes Cênicas e minha bolsista de PIBIC do curso de Letras-Inglês da UFSC.

*Eclipse* dialoga diretamente com *Sem Saída* pelo fato de as duas peças lidarem com instituições que são parte de uma “arquitetura de contenção”, termo usado pelo historiador James Smith (2008). Escolas industriais, reformatórios e Asilos de Madalena se retroalimentaram por mais de um século naquele país. Ambas instituições “escondiam cidadãos já marginalizados por uma gama de fenômenos sociais interrelacionados: pobreza, ilegitimidade, abuso sexual e infanticídio.” (op. cit., p. xiii, tradução minha) Tanto as escolas quanto os asilos foram instituições que escravizaram e cometeram diversos tipos de violência contra aqueles que supostamente deveriam ajudar.

*Eclipse* foi a primeira peça teatral de Patricia Burke Brogan a receber uma montagem completa. Em 88, foi realizada uma leitura dramática da obra em Galway, onde a dramaturga

reside atualmente. Em 92, *Eclipsed* foi montada, também em Galway, por uma companhia teatral local, chamada Punchbag Theatre. O elenco da peça é composto por 8 mulheres e a história se passa nos anos de 63 e 92. As cenas de 92 são bastante curtas e funcionam como prólogo e epílogo da trama principal, que se passa em 63.

Tanto as cenas de 63 e 92 se desenrolam no interior de uma Lavanderia de Madalena, a exceção de duas cenas que se passam no escritório do convento de São Paulo e outra na capela do convento, no povoado fictício de Killmacha. O nome do povoado foi criado por Burke Brogan e resulta da anglicização de *cill*, uma palavra gaélica que significa igreja ou oratório da igreja primitiva e “Macha”, uma deusa irlandesa bastante polêmica, interpretada como a deusa da guerra, da morte e do sexo; a grande mãe-terra, assassina de homens (“Macha”).

Os Asilos de Madalena começaram a existir na Europa a partir do século XVIII (DEPARTMENT, 2013). As Madalenas foram instituições destinadas à reabilitação de “mulheres caídas”, que inicialmente internavam prostitutas, mas que no começo do século XX passou a receber também qualquer mulher que tivesse tido experiências sexuais antes e/ou fora do laço matrimonial, fossem essas relações resultado de estupro ou não, e que por isso haviam trazido vergonha para suas famílias, ou fossem bonitas demais e, por isso, tinham o potencial de manchar a honra da família.

A produção de *Eclipse* no Brasil fez parte projeto internacional *1916: Home: 2016*, cujo objetivo principal era refletir sobre o modo como o Estado Irlandês vem tratando os seus cidadãos vulneráveis, os “sem-história”. 2016 foi o ano que marcou o vigésimo aniversário do fechamento da última Lavanderia de Madalena na Irlanda e no mundo, que operava em Dublin até 1996. Foi nesse contexto, que traduzi, produzi e dirigi três leituras dramáticas de *Eclipse* em Florianópolis.

Duas das 8 personagens da peça são membros da Igreja Católica, Madre Vitória e Irmã Virginia. Madre Vitoria é a personagem que mais claramente representa a tradição e a Ordem da Igreja. O único momento em que ela demonstra resquícios de empatia é quando, ao repreender Irma Virginia por estar prestes a fazer conluio com as penitentes, confessa que ela mesma, aos 19 anos de idade, quando ainda era noviça, assim como Virginia, queria libertar as penitentes, “as mães das mulheres que estão na lavanderia agora” (BROGAN, 1992, p. 59).

As demais personagens são Juliete, uma adolescente de 17 anos e filha de uma ex-penitente, e que cresceu num orfanato. Apesar de ela mesma não ser uma penitente, ela escolhe viver em Saint Paul por ter medo demais para viver “no mundo lá fora”. As chamadas “mulheres caídas” são Nellie-Nora, Brigit, Mandy e Cathy. Todas elas engravidaram fora do laço matrimonial, algumas por conta de um estupro. Elas deram à luz e foram então separadas de seus filhos que, por sua vez, foram enviados a orfanatos, onde costumavam ser adotados por famílias norte-americanas ou inglesas. O figurino era uniforme para todas: blusas pretas de mangas compridas e calças pretas. O que diferenciava as freiras das penitentes era a iluminação e a localização de suas cadeiras no palco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de tradução de peças que trabalham questões históricas e culturais distintas mostrou-se um exercício de empatia, no qual o público, ao deparar como uma realidade estrangeira e, portanto, estranha, acaba por deparar-se com algo que lhe é próprio e familiar. Ao traduzir as peças, em momento algum fiz adaptações, no sentido empregado por Vinay & Dalbernet (1973), para uma realidade obviamente brasileira. Esse tipo de adaptação suporia uma relação de equivalências entre duas culturas que tende a ser essencializadora.

Após as leituras, foram organizadas rodas de conversa, nas quais alguns espectadores narraram vivências em contextos religiosos.

As peças traduzidas promovem representações de realidades que operam em pelo menos dois níveis distintos. O primeiro seria o fato de mostrarem algo sobre o Outro, a cultura estrangeira. Quanto a isso, pode afirmar-se que o público, atores e estudantes sempre aprendem algo novo nesse processo. O segundo nível seria a possibilidade de sempre ver algo em si mesmo(a) a partir de uma perspectiva distinta. Isso ocorre devido à empatia e ao fato de que peças teatrais podem ser interpretadas metaforicamente, e não somente em seus sentidos literais. Nossa realidade política e social mais atual, como as disputas entre supostas esquerdas e direitas políticas, assim como a cultura do medo e de supostos apartidarismos e o recuo de leis promulgadas para melhorar o bem-estar da mulher na sociedade são todas questões que nos trazem medo e opressão, questões essas que estão presentes na nossa mais imediata realidade.

Como comecei com Alice Walker, finalizo também com ela, que ao final de seu ensaio retoma suas reflexões sobre a triste morte de Van Gogh: “no fim das contas, o propósito de nosso trabalho como escritores [tradutores] é salvar vidas, sejamos nós escritores [ou tradutores] de minoria ou não. [...] Fazemos isso porque nos importamos. Nos importamos com o fato de Van Gogh ter mutilado seu ouvido. Nos importamos pelo fato de atrás de uma pilha de esterco no quintal, ele ter acabado com a sua própria vida. Nos importamos porque sabemos disto: *a vida que salvamos é a nossa própria vida.*” (WALKER, 1983, p. 14)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROGAN, P. B. **Eclipsed**. 8. ed. Galway: Wordsonthestreet, 2008. \_\_\_\_\_. Palestra. Universidade de Florença, 1994 (texto não publicado).

DEPARTMENT of Justice and Equality of Ireland. “Report of the Inter-Departmental Committee to establish the facts of State involvement with the Magdalen Laundries”. Disponível em: <http://www.justice.ie/en/JELR/Pages/MagdalenRpt2013> [último acesso em 20 de junho de 2017]

KNOWLES, R. **Reading the material theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. “Macha”. Disponível em: <https://global.britannica.com/topic/Macha>. [último acesso em 20 de junho de 2017]

MOLINA, F. R. “Carmelita é processada por torturar freiras sob sua responsabilidade na Argentina”. In: **El País Brasil**, 8 Setembro de 2016. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/05/internacional/1473105152\\_670790.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/05/internacional/1473105152_670790.html) [accessed 21 June 2017]

PAGET, D. “Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques”. In: **New Theatre Quarterly**, v. 3 n. 12. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 317-336.

RAFTERY, M. *No Escape* [2010, não publicada]

RICOEUR, P. **On Translation**. Tradução de Eileen Brennan. Londres: Routledge, 2006.

ROMANO, L. R. V. **De quem é esse corpo?** A performabilidade do feminino no teatro contemporâneo. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, 2009.

SMITH, J. **Ireland's Magdalen's Laundries and the Nations Architecture of Containment.** Machester: Manchester University Press, 2008.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, J. **Stylistique comparée du français et de l'anglais.** Paris: Didier, 1973.

WALKER, Alice. **In search of our mothers' gardens.** Bradford: The women's press, 1983.