

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LEGRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE TRADUÇÃO

MARCO ANTONIO SANTOS ROCHA DE SOUSA



TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO PARA ENCENAÇÃO
THE BEST BROTHERS:
DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE TEXTOS DRAMÁTICOS
E QUESTÕES ÉTICAS LEVANTADAS

UBERLÂNDIA/MG
2023

MARCO ANTONIO SANTOS ROCHA DE SOUSA

TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO PARA ENCENAÇÃO
THE BEST BROTHERS:
DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE TEXTOS DRAMÁTICOS
E QUESTÕES ÉTICAS LEVANTADAS

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Tradução.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marileide Dias Esqueda

UBERLÂNDIA/MG
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S725 Sousa, Marco Antonio Santos Rocha de, 1987-
2023 Tradução do texto dramático para encenação The Best
Brothers [recurso eletrônico] : Desafios da tradução e
questões éticas levantadas / Marco Antonio Santos Rocha
de Sousa. - 2023.

Orientadora: Marileide Dias Esqueda.

Coorientador: Igor Antônio Lourenço da Silva.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em
Tradução.

Modo de acesso: Internet.

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. Esqueda, Marileide Dias, 1973-,
(Orient.). II. Silva, Igor Antônio Lourenço da, 1983-,
(Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia.
Graduação em Tradução. IV. Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

MARCO ANTONIO SANTOS ROCHA DE SOUSA

TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO PARA ENCENAÇÃO
THE BEST BROTHERS:
DESAFIOS DA TRADUÇÃO DE TEXTOS DRAMÁTICOS
E QUESTÕES ÉTICAS LEVANTADAS

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Tradução.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marileide Dias Esqueda.

Uberlândia/MG, 16 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Marileide Dias Esqueda - UFU
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Cláudia Soares Cruz – Pesquisadora Independente
Examinadora 1

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo - UFU
Examinador 2

A gente não é o que a gente quer ser,
a gente é o que a gente consegue ser
e a gente quer ser muito.
Eu queria ser tão melhor do que eu sou.
Mas eu sou o que eu consigo ser
e de fato é isso.

Deborah Secco
25 de setembro de 2016

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sônia Santos, que, mesmo com todas as dificuldades, sempre me apoiou.

À minha irmã, Amanda Santos, com quem aprendo muito.

Ao meu marido, Getúlio Góis, que não me deixou desistir do curso, e ao ator, Getúlio Góis, que me presenteou com o convite para realizar a tradução da obra citada nesse trabalho.

Aos professores do curso de Tradução, Cynthia, Daniel, Francine, Igor, Silvana e Stéfano, que foram essenciais para a minha formação crítica.

Em especial à professora e orientadora Marileide, que, além de ser uma referência como Tradutora, tem uma visão pedagógica e humana ímpar.

À Claudia Soares Cruz, tradutora, citada diversas vezes neste trabalho, e que foi referência nas minhas pesquisas sobre o tema tradução de textos dramáticos.

Aos colegas de turma, Luna, Lucas, Andreza, Dani, Caterine, Lorena, Gustavo e Laura, sempre sentirei saudades dos bons momentos que passamos juntos.

Aos integrantes do projeto de montagem da peça que foi traduzida e deu origem a esta monografia, Samuel, Rose e Rafa, a interação com vocês só enriqueceu o trabalho.

A Daniel McIvor, pela autoria da peça e pela sensibilidade de seu trabalho, e à sua agência Gary Goddard Agency, representados por Meaghan Denomme, que permitiram que eu utilizasse trechos da peça nesta monografia para fins didáticos.

RESUMO

A tradução de textos dramáticos para encenação se difere dos outros tipos de tradução devido às especificidades do seu gênero. O tradutor responsável por traduzir um texto que será encenado precisa se atentar a uma série de características específicas, como sonoridade, ritmo, marcas de oralidade, além de levar em consideração a dramaturgia do texto, questões culturais e de recepção. Outro ponto importante a se destacar é que o texto dramático será encenado e seu resultado será uma peça teatral que contará com a participação do público, isso permite que o tradutor tenha mais liberdade, o que exige mais responsabilidade e ética do tradutor. O objetivo deste trabalho é realizar a tradução comentada do texto dramático para encenação da peça *The Best Brothers* de Daniel McIvor, documentando os desafios e especificidades do texto, e analisar questões éticas que permearam a tradução. Serão abordados os conceitos de ética próprios da Tradução: ética da igualdade, ética da diferença, mediação cultural e ética da responsabilidade. A tradução comentada será utilizada para documentar o resultado da tradução. Esse trabalho também abordará o processo de escolha do texto, análise do autor, análise da obra e, de maneira menos aprofundada, a interação com os outros integrantes, a montagem do espetáculo e seus ensaios.

Palavras-chave: tradução, textos dramáticos, tradução de textos dramáticos, ética, tradução e ética, mediação cultural, tradução comentada

ABSTRACT

The translation of dramatic texts for staging differs from other types of translation due to the specificities of its genre, the translator responsible for translating a text that will be staged needs to pay attention to a series of specific characteristics, such as sonority, rhythm, orality marks, in addition to taking into account the dramaturgy of the text, cultural issues, and reception. Another critical point to highlight is that the dramatic text will be staged, and the result will be a theatrical play with the participation of the audience, which allows the translator more freedom, which requires more responsibility and ethics from the translator. The objective of this work is to carry out a commented translation of the dramatic text for staging of the play *The Best Brothers* by Daniel Imlor, documenting the challenges and specificities of the text, and analyzing ethical issues that permeated the translation. Translation's own ethics concepts will be addressed: ethics of equality, ethics of difference, cultural mediation, and ethics of responsibility, the commented translation will be used to document the result of the translation. This work will also address the process of choosing the text, analysis of the author, analysis of the work, and, to a lesser extent, the interaction with the other members, the setting up of the show, and its rehearsals.

Keywords: translation, dramatic texts, translation of dramatic texts, ethics, translation and ethics, cultural mediation, commented translation

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Exemplos de ocorrências da expressão “em paz”	38
Quadro 2 - Exemplo de ritmo “uma janela bem aqui”	39
Quadro 3 - Exemplo de ritmo “essa é sua vista” e “Uma vista dessas não tem preço”	40
Quadro 4 - Canção de ninar original “Now I lay me down to sleep” adaptada no texto de partida	40
Quadro 5 - Canção de ninar “Santo anjo do senhor” adaptada para o texto de chegada	41
Quadro 6 - Exemplo de insulto “moron” traduzido para “idiota”	41
Quadro 7 - Exemplo de contração “está” e “tá”	42
Quadro 8 - Exemplo de repetição “sudden” traduzido para “inesperada”	42
Quadro 9 - Exemplo de repetição “there” e “quietly” traduzidos para “lá” e “quietinho”	43
Quadro 10 - Exemplo de mediação cultural “clowns and marching bands”	43
Quadro 11 - Exemplo de mediação cultural “winter” traduzido como “três meses”	44
Quadro 12 - Exemplo de tradução do bairro “Church”	44
Quadro 13 - Exemplo de tradução do local de férias “Alaska”	44
Quadro 14 - Exemplo de escolha ética na tradução de “Gay Days Parade” e “Orthopaedic Hospital Gay Doctors Float”	46
Quadro 15 - Exemplo de escolha ética na tradução de “William parentheses Kate”, “Mickey parentheses Minnie” e “Bob parentheses Kevin”	47
Quadro 16 - Exemplo de escolha ética na tradução da expressão “incongruous blond”	47
Quadro 17 - Exemplo de escolha ética na tradução de expressões capacitistas	48
Quadro 18 - Exemplo de escolha ética na tradução de valores e marcas	49
Quadro 19 - Exemplo de escolha ética tradução de uma expressão com referências políticas e religiosas	51

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
Lista de quadros	8
Sumário	9
Introdução.....	10
Capítulo 1: Percursos Teóricos.....	12
1.1 - Tradução de textos dramáticos.....	12
1.2 - Questões culturais na tradução para encenação	16
1.3 - Ética na Tradução	18
Capítulo 2: Objetivos e Método.....	23
2.1 - Objetivo Geral.....	23
2.2 - Objetivos Específicos	23
2.3 - Justificativa.....	23
2.4 - Tradução comentada.....	24
Capítulo 3: Análise e discussão	27
3.1 - O texto de partida	27
3.2 - O projeto de tradução	35
3.3 - A tradução	37
Capítulo 5: Montagem.....	52
Capítulo 6: Considerações Finais	54
Referências	56
Anexos	58
Anexo I - Carta de Consentimento de tradução e exibição da peça.....	58
Anexo II - Autorização para uso de excertos para fins de elaboração de trabalho científico	59
Anexo III - Fotos dos ensaios	60

INTRODUÇÃO

A tradução de textos dramáticos para encenação difere de outras modalidades de tradução, especialmente porque seu resultado não será única e exclusivamente lido, como na tradução literária, ou visto, como na legendagem. Ela se aproxima da tradução para a dublagem, pois também será “encenada” por atores, mas se diferencia desta porque não possui o suporte audiovisual do texto de partida, propiciando ao tradutor maior liberdade, acompanhada de muita responsabilidade, ao adotar um projeto de tradução que ressignifique o texto de partida a ser traduzido.

É importante também compreender que o texto dramático para encenação é parte de um processo. O texto será o pontapé inicial para que a montagem e encenação da peça possam acontecer, ou seja, o trabalho não acaba quando a tradução é concluída, ele só acaba quando a peça é encenada em um local específico, em um contexto social específico e apresentada para um público específico que irá ao seu encontro.

Essa especificidade do texto dramático para fins de encenação faz com que sua tradução propicie ao tradutor a oportunidade de tomar certas liberdades, por ser parte ativa de um processo em construção, mas também traz uma série de desafios. As implicações éticas dessas liberdades serão abordadas nesta monografia através do estudo de caso da tradução da peça *The Best Brothers*, realizada por mim, seu proponente, em 2021, para que pudesse ser encenada, em 2023, pela Cia Líquida (Companhia de Teatro da cidade de Uberlândia, Minas Gerais).

A peça *The Best Brothers* é de autoria de Daniel MacIvor, escritor e ator canadense, e foi escrita e encenada, em 2012, no “Stratford Shakespeare Festival Studio Theatre”, em Stratford, no Canadá. A comédia trata da morte de uma senhora, Bunny Best, e de como os seus filhos, Hamilton Best e Kyle Best, que até então não eram tão próximos, terão que conviver e lidar com os eventos desencadeados pela morte da mãe. Hamilton e Kyle são pessoas completamente diferentes, têm personalidades e estilos de vida diferentes e orientações sexuais diferentes. Os irmãos não costumavam ter uma relação tão amigável, mas, depois da morte da mãe,

serão obrigados a conviver e esses são os dois principais assuntos abordados na peça, a saber, a morte da mãe e as diferenças entre os irmãos.

A tradução dessa peça é um desafio, a meu ver, sobretudo porque a liberdade tradutória nesse tipo de material (tradução de texto dramático) e a sensibilidade dos temas (morte, características pessoais, orientações sexuais, questões religiosas e políticas) trazem à tona uma gama de possibilidades e questionamentos: a tradução pode ser localizada em uma outra região geográfica? Os nomes dos personagens devem ser traduzidos? O tradutor deve tomar a liberdade de abordar o assunto orientação sexual a partir de um viés mais moderno e atualizado? As referências culturais devem ser mantidas ou adaptadas? A mensagem/tema/mote da peça pode ser traduzida para que reflita uma realidade cultural e social diferente? Todos esses questionamentos não devem ser analisados por um viés puramente técnico, mas também, até onde compreendo, ético, pois a ética utilizada e as escolhas tradutórias são guiadas pelas vivências e experiências do tradutor, inevitavelmente.

Assim, esta monografia está composta pelas seguintes partes: uma primeira parte concernente aos percursos teóricos adotados, principalmente em relação às definições de textos dramáticos e de possíveis éticas na tradução, seguida da tradução comentada da peça e, por último, algumas considerações finais sobre ética e responsabilidade na tradução.

CAPÍTULO 1: PERCURSOS TEÓRICOS

1.1 - Tradução de textos dramáticos

O texto dramático é assim chamado por ser um texto que também pertence ao gênero dramático e é comumente utilizado para encenações. Cláudia Soares Cruz (2019, p. 265) afirma que as fronteiras entre os três gêneros literários (narrativo, lírico e dramático) estão se tornando cada vez menos definidas, pois a tendência da escrita dramática é a de se fazer uso de diversos elementos textuais, independentemente do seu tipo ou gênero. Apesar disso, é possível identificar componentes que são comuns aos textos dramáticos prototípicos.

Ela nos explica que, de maneira geral, o texto dramático é um texto dividido entre os seus diversos personagens e é composto de diálogos e rubricas.

Em consonância com Cruz, Maria Helena Guimarães (2004, p. 59) expõe ainda que os textos dramáticos voltados para o teatro possuem dois elementos principais: os diálogos e as didascálias, que são indicações do autor sobre personagens, tom de voz, cinética (movimentação dos atores), gestualidade e todo o universo circundante, tais como, cenário, iluminação, ruídos externos, estados de espírito, tempo e espaço.

De acordo com Cruz (2019) e Guimarães (2004), existem textos dramáticos que possuem apenas diálogos, ou textos dramáticos que possuem rubricas/didascálias, que, como dito antes, evidenciam que as fronteiras entre os gêneros literários não são mais tão precisas. Para o tradutor, no entanto, faz-se importante ter conhecimento dos tipos prototípicos de textos dramáticos para que possa realizar sua tradução.

Cruz (2019) ainda ressalta os objetivos da produção do texto dramático, isto é, aqueles voltados para encenação e aqueles afeitos à publicação:

Concordo que há diferenças entre o texto utilizado em uma encenação e o texto que lemos em páginas impressas. O texto levado à cena é menos cristalizado, pois precisa dispor de flexibilidade para se moldar ao presente da encenação e suas inúmeras contingências. (CRUZ, 2019, p. 266)

A autora também argumenta que, no caso da tradução do texto dramático, o objetivo pode ser didático, explicitado em traduções comentadas, ou destinado a uma equipe teatral que necessita de uma versão em sua língua para compreender o texto e/ou fazer uma escolha antes mesmo de pretender encená-lo, que é, inclusive o objetivo percorrido por esta monografia.

Cristine Zurbach (2009) também contempla discussões sobre as características das traduções voltadas para o palco: “[...] a tradução para o palco pode envolver vários participantes e diversos estágios do texto verbal destinado a ser emitido oralmente em cena” (ZURBACH, 2009, p. 3).

Podemos assim identificar pontos interessantes nas observações de Cruz (2019) e Zurbach (2009) sobre os objetivos do texto dramático. A primeira autora cita que o texto levado à encenação é menos cristalizado, ou seja, assim como o fazer teatral, ele é dinâmico, acontece “naquele lugar e naquele momento” com “aqueles atores e espectadores” onde a peça está sendo encenada e está condicionado a esses fatores, sendo que qualquer mudança acarreta uma dinâmica diferente do fazer teatral e, portanto, terá um resultado diferente. Essas especificidades diferem-se, portanto, do texto destinado à publicação, que não é tão flexível e não depende de tantos fatores para que o leitor “receba” o texto.

Zurbach (2009) dialoga com Cruz (2019) e ressalta os vários estágios, ou etapas, do texto verbal destinado a ser encenado. Diferentemente da tradução do texto a ser publicado, o texto a ser encenado possui uma característica de incompletude, pois “ainda” vai ser lido e reinterpretado pelos diversos participantes da montagem. E são esses próximos estágios pelos quais o texto irá passar que fazem com que o tradutor de texto dramático para a encenação precise levar em consideração uma série de questões muito específicas.

Cruz (2019) inclui nessa lista de questões específicas itens como: “sonoridade, ritmo e marcas de oralidade” (CRUZ, 2019, p. 268). No caso da sonoridade, a autora nos alerta para a necessidade de evitar cacofonia e trava-línguas, pois o texto será verbalizado pelos atores durante a encenação, o que leva o tradutor a “evitar o uso de palavras e/ou frases que dificultem a enunciação em cena [...]” (CRUZ, 2019, p. 269).

Clarice Lispector, que já traduziu peças de teatro, também nos fornece pistas de como se trabalhar a sonoridade de uma peça: realizar “a exaustiva leitura da peça em voz alta para podermos sentir como soam os diálogos” (LISPECTOR, 2018, p. 103).

Sobre o ritmo, Cruz afirma que “[n]o caso de um texto teatral, um dos fatores que influenciam o ritmo é o tamanho das falas” (2019, p. 270), pois é comum o uso de falas sobrepostas, como uma demonstração de que os personagens estão dialogando ou para reproduzir uma discussão. É importante, então, atentar-se ao tamanho das falas e até mesmo das palavras que serão utilizadas. Cruz cita o exemplo do inglês que em geral possui palavras curtas de uma ou duas sílabas e que, quando traduzidas a outras línguas, por exemplo, acabamos utilizando palavras longas, de três ou quatro sílabas, como no caso do português (CRUZ, 2019).

O terceiro e último item citado por Cruz é a oralidade, caracterizada principalmente pelas contrações, repetições e pelo vocabulário utilizado pelos personagens em suas falas. Tanto as contrações quanto as repetições são características comuns à linguagem falada, que nem sempre são desejadas em sua modalidade escrita, mas que, no caso dos textos dramáticos, são importantes para imprimir naturalidade à fala dos personagens. Sobre o vocabulário utilizado, Lispector afirma que:

Esses [os diálogos] têm que ser coloquiais: de acordo com as circunstâncias, ora mais ou menos cerimoniosos, ora mais ou menos relaxados. Como se não bastasse, cada personagem tem uma “entonação” própria e para isso precisamos das *palavras* e do tom apropriados. (LISPECTOR, 2018, pp. 103, grifo meu)

Essa característica mais ou menos “relaxada” que Lispector cita, e que torna o texto mais coloquial, está diretamente ligada a outra afirmação de Cruz:

Em situações cotidianas informais é comum não nos preocuparmos com as regras rígidas da gramática normativa, o que nos leva, muitas vezes, a utilizarmos formas que não seguem essas regras. Essas formas podem ser muito variadas e podem ocorrer com maior ou menor frequência dependendo

do grau de emoção da fala, da pessoa com quem falamos, da situação na qual a fala se dá etc. (CRUZ, 2019, p. 274)

A preocupação com a oralidade e com a construção de um texto que não segue as regras rígidas da gramática normativa, como afirma Cruz, não é apenas uma flexibilização possível ao texto dramático, mas é, antes de tudo, uma busca por um texto que simule situações reais de comunicação, que muitas vezes estão fora do alcance da gramática normativa.

Outro ponto importante, desta vez citado por Maria Helena Guimarães (2004), no que diz respeito à tradução de textos dramáticos, é o conhecimento de dramaturgia:

É, pois, essencial, que o tradutor de textos literários dramáticos esteja, minimamente, familiarizado com a análise dramatúrgica do diálogo, estudando-o não numa perspectiva literária, nem numa perspectiva puramente linguística, mas enquanto *medium* dramatúrgico, isto é, sem nunca perder de vista que o texto tem por finalidade ser dito e representado. (GUIMARÃES, 2004, p. 61)

Guimarães também afirma que o tradutor precisa desenvolver a capacidade de observar a obra dramática como um conjunto de relações entre o nosso universo e o universo dramático, relações que são “estabelecidas diretamente pela intervenção do autor, através da divisão em cenas e atos, pelas didascálias, pelas relações temporais e espaciais” (2004).

Renata Pallottini, em sua obra *O que é Dramaturgia*, define dramaturgia como uma “série de princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins” (2013, p. 13) e um “conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto” (2013, p. 15). Dentre essa série de princípios, Pallottini (2013, pp. 16-17) cita os seguintes itens:

- Conteúdo: mensagem ou recado que o dramaturgo nos quer passar;
- Texto: conteúdo expresso por meio de palavras que serão ditas ou apresentadas no espetáculo;
- Objetivo: aquilo que o protagonista da peça procura obter;

- Obstáculos ou conflitos: dificuldades, entraves de todo tipo que o personagem encontra;
- Ação dramática: caminhada do personagem em busca de alguma coisa que ele deseja, os obstáculos que encontra e os esforços que faz para vencer esses obstáculos; e
- Mudança ou desfecho: movimento realizado pelo personagem principal que resulta em uma mudança na situação dramática, a situação dramática era uma; por força de alguma coisa que se fez, de algo em que se inovou, a situação se torna outra.

Assim como os itens específicos a serem considerados na tradução do texto dramático, as questões culturais também devem ser levadas em consideração.

1.2 - Questões culturais na tradução para encenação

Nas palavras de Guimarães (2004), o tradutor do texto dramático é também um mediador cultural:

Numa era que se diz de globalização, é importante que o tradutor tenha consciência clara do seu papel de mediador cultural, na medida em que, pelo seu trabalho, ele permite estabelecer pontes de contato entre culturas diferentes, condição *sine qua non* para a evolução de qualquer cultura. (GUIMARÃES, 2004, p. 60)

Mas ao realizar esse trabalho de mediação, ele precisa estabelecer alguns critérios. Mais especificamente no caso de tradução de textos dramáticos para a encenação, é importante ressaltar que a recepção é um fator que não pode ser ignorado:

Enquanto a primeira [tradução para a publicação] pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, na segunda [tradução para a encenação], o espectador entrará em contato com a tradução na efemeridade

da encenação, e deverá compreender e assimilar o texto no momento da enunciação. (CRUZ, 2019, p. 268)

Como levantado por Cruz, a recepção de um texto dramático para a encenação possui uma característica específica, que é a efemeridade da encenação. O espectador não poderá determinar o ritmo e local da recepção, ele entrará em contato com a obra uma única vez, no momento da encenação, ou seja, só há uma oportunidade para que ele apreenda o conteúdo que está sendo apresentado, e, além disso, ele não controla o ritmo nem a velocidade dessa apreensão. O que para muitos pode ser considerado uma restrição, pois as referências apresentadas pelo texto dramático não poderão ser pesquisadas pelos espectadores. Para o tradutor, no entanto, tal característica pode ser uma forma de adotar uma certa liberdade na tradução, para que ele possa adaptar o texto às referências e convenções culturais do espectador e explorar todas outras possibilidades que o processo tradutório oferece:

Quando a intenção é fazer uma tradução para a cena, devemos ainda lembrar que a montagem de um texto teatral traduzido, acontece, via de regra, em outro lugar e outro tempo, o que implica em lidar com questões culturais, convenções teatrais, entre inúmeros outros fatores. (CRUZ, 2019, p. 268)

Cruz lembra bem que a montagem do texto para a encenação já acontece em outro lugar, em outro tempo e que implica lidar com questões culturais, o que também se pode aplicar ao texto que está sendo traduzido. Nada impede que a tradução ocorra levando-se em consideração outra localização geográfica e outros tempos e que inclusive inclua questões culturais diferentes do texto de partida, como nomes dos personagens, datas comemorativas, nomes de produtos, esportes, animais, questões sociais, tais como classe, estereótipos ligados a orientação sexual, expressão de gênero, ausência ou presença de deficiências físicas das personagens:

Patrice Pavis afirma que para se traduzir um texto para a cena devemos ter em mente o 'horizonte de expectativa' do espectador e que 'não podemos simplesmente traduzir o texto linguisticamente; o que fazemos é confrontar e colocar em contato culturas e situações de enunciação heterogêneas, separadas no espaço e no tempo'. (CRUZ, 2019, p. 268)

Assim como os itens específicos a serem considerados na tradução do texto dramático e suas questões culturais devem ser levadas em consideração, necessitamos pensar os limites das intervenções do tradutor, que deve se responsabilizar por elas.

1.3 - Ética na Tradução

Acredita-se que toda atividade humana seja guiada por uma ética, por uma ideia do que seja ou não correto, ou do que seja ou não apropriado. E, quando falamos da prática da tradução, isso não é diferente. Nós tradutores também temos introjetados valores, práticas e teorias que nos guiam e guiam o nosso trabalho de tradução. Pode ser que esses valores não estejam sempre claros e explícitos para nós durante o ato, e para os leitores depois que o trabalho de tradução for concluído, mas é importante refletir sobre eles.

A ética na tradução já é um assunto conhecido e discutido, o que fez surgir inclusive os códigos de ética pertencentes a instituições brasileiras como o SINTRA (Sindicato Nacional dos Tradutores) e a APIC (Associação Profissional de Intérpretes de Conferência).

O Código de Ética do Tradutor do SINTRA (1991) trata, de modo geral, de questões direcionadas às relações estabelecidas entre profissionais da área e seus contratantes, tais como lealdade, sigilo e responsabilidade profissionais:

Art. 1º São deveres fundamentais do tradutor:

§1º respeitar os textos ou outros materiais cuja tradução lhe seja confiada, não utilizando seus conhecimentos para desfigurá-los ou alterá-los;

§2º exercer sua atividade com consciência e dignidade, de modo a elevar o conceito de sua categoria profissional;

§3º utilizar todos os conhecimentos linguísticos, técnicos, científicos, ou outros a seu alcance, para o melhor desempenho de sua função; (SINTRA, 1991, p. 1)

O Código de Ética Profissional da APIC (APIC, 2017) não é muito diferente, e trata basicamente de sigilo profissional, de uso de informações confidenciais, da capacitação do profissional, do decoro e das relações entre profissionais.

Percebemos, no entanto, que a ética descrita nos códigos de ética oferecidos aos profissionais da tradução em âmbito brasileiro encontra-se focada prioritariamente nas relações comerciais estabelecidas entre o profissional tradutor e seu contratante, com exceção ao primeiro parágrafo do Código de Ética do SINTRA, que cita o “respeito ao texto e a possibilidade do tradutor desfigurá-lo” de forma muito abrangente e pouco explicativa, pois não define e tampouco discute maneiras de se avaliar esse “respeito”, e tampouco detalha o que caracterizaria uma desfiguração do texto.

Nesses códigos, muito se fala de ética nas relações profissionais e pouco se fala de ética aplicada ao conteúdo e/ou resultado das traduções. Partindo para este contexto, o da ética aplicada ao conteúdo/resultados das traduções, Marileide Dias Esqueda (1999) aborda a relação entre as teorias da tradução e a questão ética. Esqueda parte da visão de Steiner expõe que:

Através da paráfrase “o espírito de um autor pode ser transfundido, e ainda não perdido” a tradução correta busca “um tipo de resgate póstumo”. Idealmente não vai preencher a autoridade do original, mas nos mostrar como o original teria sido se tivesse sido concebido em nossa própria língua. [...] Fundamentado em uma visão logocêntrica de linguagem, o proposto por Steiner resulta por ignorar as circunstâncias históricas, ideológicas, culturais ou teológicas às quais pertence o leitor-tradutor. O que parece ser supostamente ético para Steiner é a não interpretação e não interferência do tradutor no texto a ser traduzido, nomeando o original e seu autor como detentores do que deva ser ou não entendido e interpretado. (ESQUEDA, 1999, p. 50)

Steiner, de acordo com Esqueda (1999), parece desconsiderar a atividade de interpretação, inerente a qualquer ato de leitura e de compreensão da linguagem, e de reinterpretação, presente na tradução.

Partindo da mesma discussão estabelecida por Esqueda (1999), que visa entender as implicações éticas de uma tradução, Daniel Alves (2021), em seu artigo

sobre tradução e ética, retoma o conceito de ética da igualdade, de Kremer, e ressalta sua “postura ilusionista que tenta se impor como absoluta e universal” e afirma que ele parte da “noção equivocada de que a atividade do(a) tradutor(a) pode ser isenta e apagada de motivações políticas” (ALVES, 2021, p. 6). Percebemos que a visão de ética da igualdade criticada por Alves em relação a Kremer é bem próxima das críticas de Esqueda à visão de Steiner.

Na contramão de Steiner e Kremer e suas éticas da igualdade, podemos citar a noção da ética da diferença, retomada por Maria Clara Castellões, em seu artigo sobre éticas da tradução:

A apologia desse tipo de ética, nomeada por Venuti de ética da diferença, reverbera concepções acerca do Outro, do estrangeiro, presentes no seio de teorizações pós-estruturalistas e nos desdobramentos das mesmas encontrados no pensamento de Jacques Derrida sobre hospitalidade, que envolve, também, a questão linguística, pois, na concepção desse filósofo francês, “o convite, a acolhida, o asilo, o albergamento passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro. [...] a língua é hospitalidade”. (CASTELLÕES, 2007, p. 2)

Enquanto a ética da igualdade pretende fazer uma retomada do “espírito do texto” e expressá-lo em uma nova língua, evitando ao máximo a interferência do tradutor, a ética da diferença pretende realizar uma “acolhida ao estrangeiro”. A primeira praticamente não reconhece, ou ignora, a existência da diferença entre as culturas, os meios e contextos, já a segunda reconhece a diferença e pretende acolhê-la, abrigá-la. A presença do estranhamento com o estrangeiro não é bem-vinda em uma tradução pautada pela ética da igualdade, mas é, ao contrário, bem-vinda em uma tradução pautada pela ética da diferença. As duas visões são antagônicas quando se trata de acolhimento do estrangeiro, mas me parecem igualmente limitadas quanto ao reconhecimento da atuação e da interferência do tradutor no resultado do texto traduzido. Independentemente de escolher acolher ou não o estrangeiro, o foco ainda está no texto original que vai ser transportado ou acolhido pelo texto traduzido.

Esqueda também expõe a visão de Francis Henrik Aubert:

Ao relatar que a fidelidade na tradução ‘caracteriza-se pela conjunção de um certo grau de diversidade com um certo

grau de identidade, e que ela será, não por deficiência intrínseca ou fortuita, mas por definição, por essencialidade, um compromisso (instável)', Aubert nos revela uma ética, tenta ensinar ao tradutor que este necessariamente deve estar consciente de seu compromisso instável de fidelidade. (1999, p. 52)

Visão essa que parece unir as duas visões de ética antes citadas (ética da igualdade e da diferença) e reconhecer que a tradução é resultado de um compromisso instável de fidelidade, trazendo uma noção de ética no plural, isto é, éticas. Essa noção é reforçada por Alves, que, pressupondo que os textos estão abertos a múltiplas possibilidades de interpretação, afirma que podem, assim, ser traduzidos de diversas formas. O autor reconhece que:

Mais do que simplesmente reescrever textos de uma língua A em uma língua B, tradutores têm um papel histórico e social na mediação cultural, com reflexos sobre o fluxo de informações, sobre a construção de imagens culturais e sobre o estabelecimento de relações de convencimento entre diferentes agentes. (ALVES, 2021, p. 7)

Essa visão de mediação entre igualdade e diferença é significativamente amplificada por Alexandra Moreira da Silva (2005) quando em seu artigo sobre teatro, tradução e tradução de teatro afirma que:

[O] tradutor não é apenas aquele que tenta resolver problemas, é também aquele que os cria; é ao criar problemas que ele se inscreve como sujeito na tradução, e é nesse sentido que traduzir é também uma forma de escrita. (SILVA, 2005, p. 149)

Nesse caso, existe o reconhecimento de que a função do tradutor não é transportar significados ou escolher entre acolher ou não diferenças, mas pressupõe que o tradutor é um criador de problemas linguístico-culturais e sociais. E, mais do que isso, é ao criar os problemas que sua responsabilidade aumenta, pois não terá mais a desculpa de que estava sendo fiel ou acolhendo as diferenças do original, estará agora problematizando-as.

Não é por acaso que Castellões (2007) tenha afirmado que “o sentido ético da tradução pós-estruturalista deva ser entendido a partir de uma ética da responsabilidade” (2007, p. 5), uma ética que, segundo a autora, é uma ética da ação

política que exige invenção em detrimento da simples aplicação de um modelo, ideia essa complementada por Alves, e com a qual concordamos, isto é, uma ética que:

[...] promova a visibilidade de tradutores(as) e permita aos(às) leitores(as) avaliar a coerência entre a proposta construída na política tradutória e a forma que o texto traduzido efetivamente assume. (ALVES, 2021, p. 7)

Mas, para tal, é preciso que os tradutores reconheçam as suas motivações teóricas, estéticas e, principalmente, políticas, e que isso esteja de alguma maneira documentado nos paratextos. É preciso que os objetivos de uma tradução estejam claros em um projeto tradutório (ou projeto de tradução) e sobre o projeto tradutório Alves afirma que:

[...] todas as possibilidades de tradução são válidas, desde que o processo decisório por trás delas seja franco/aberto, e enfatiza que [...] traduções significativas são baseadas em projetos de tradução, [...] definidos como objetivos articulados, que envolvem desde a posição do(a) tradutor(a) até as demandas e características específicas do texto a ser traduzido.” (ALVES, 2021, p. 7)

É sobre nosso projeto de tradução do inglês para o português do Brasil da peça *The Best Brothers*, de autoria de Daniel Maclvor, que podemos deixar francamente aberta (ALVES, 2021) nossa concepção (ética) de tradução, conforme explicitaremos na próxima seção.

CAPÍTULO 2: OBJETIVOS E MÉTODO

2.1 - Objetivo Geral

O objetivo geral desta monografia é traduzir e comentar a tradução de um texto dramático para o teatro utilizando os recursos metodológicos da tradução comentada, com foco na intencionalidade do tradutor ao realizar a sua tradução e nos impactos éticos que as suas escolhas trazem para o texto e para o público.

2.2 - Objetivos Específicos

Os objetivos específicos deste trabalho são descrever o processo de tradução do texto dramático *The Best Brothers* para o português, documentar os desafios do processo tradutório através da metodologia da tradução comentada e discutir e analisar, a partir da tradução, questões próprias da tradução de textos dramáticos e, principalmente, questões éticas que emergem do processo tradutório.

2.3 - Justificativa

Esta pesquisa justifica-se do ponto de vista científico, pois a tradução de textos dramáticos tem características específicas que a diferencia de outras modalidades mais conhecidas, e essas características foram pouco analisadas até o momento nos Estudos da Tradução. Parecem escassos os estudos sobre sua recepção imediata; forte ligação com momento histórico/social; e liberdade que o tradutor possui em realizar as suas escolhas tradutórias. Além disso, as etapas, processos e desafios da tradução de textos dramáticos para o teatro ainda são pouco conhecidos. Do ponto de vista social, pode-se afirmar que a liberdade que o tradutor possui ao realizar uma tradução desse tipo pode contribuir imensamente para a sua visibilidade, pois é através dessa liberdade que se admite que o tradutor possui intencionalidade em sua tradução e poderá externalizar e deixar essa intencionalidade e responsabilidade claras em seus paratextos. E do ponto de vista pessoal, o tema da peça (morte, família, questões LGBTQIA+) me interessa muito e o processo de tradução me trouxe

um grande desafio: como adequar o tema da peça à nossa realidade atual, ao momento histórico/social em que vivemos?

2.4 - Tradução comentada

A tradução comentada, apesar de muito utilizada, ainda é pouco explorada teoricamente em termos de gênero literário. Adriana Zavaglia, Carla Renard e Christine Janczur (2015) levantam uma série de questionamentos na introdução de seu artigo direcionado ao tema:

[R]ealizar uma tradução comentada seria explicá-la, explicitando os procedimentos e estratégias adotados? Seria criticá-la, analisando-a de maneira aprofundada e apresentando seus fundamentos teóricos e epistemológicos? Seria complementá-la, arrematando-a, por acréscimos enciclopédicos, históricos ou contextuais? E de que modo? Qual sua forma? Qual sua função? Qual sua natureza? Haveria um consenso entre tradutores, pesquisadores ou editores sobre o que seria uma tradução comentada? (ZAVAGLIA, RENARD, & JANCZUR, 2015, p. 332)

Mesmo não se propondo a responder ou descrever o gênero, as perguntas de Zavaglia et al. são interessantes para que possamos refletir sobre sua concepção e utilização. O primeiro ponto a ser levado em consideração é a terminologia “tradução comentada” ou “tradução anotada”, e, de acordo com Zavaglia et al., não existe nada que indique uma diferenciação entre os dois termos, isto é, são variantes sinônimas.

Em seu artigo, Zavaglia et al. (2015) nos apresentam a definição de tradução comentada, ou anotada, de Williams e Chesterman:

[U]ma tradução com comentários (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva em que o tradutor traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário a respeito de seu processo de tradução. (WILLIAMS; CHESTERMAN apud ZAVAGLIA, et al., 2015, p.333)

E trazem uma diferenciação entre a tradução comentada editorial e a tradução comentada das revistas e trabalhos acadêmicos: enquanto a primeira enfatiza questões relacionadas ao resultado da tradução, a segunda prioriza a pesquisa necessária para se chegar a esse resultado.

Os autores também afirmam que, de acordo com suas pesquisas, os peritextos, tais como prefácios, posfácios e notas que acompanham as traduções editoriais, podem ter várias funções, dentre elas, dar visibilidade ao tradutor, ter função interpretativa, exegética (explicativa, realizando um “convite à viagem”) ou meta (de superação, lembrando o leitor que se trata de uma tradução). Mas cita também os casos de traduções editoriais que não contêm nenhum paratexto, prática pouco comum no contexto acadêmico e distingue os peritextos editoriais dos acadêmicos. Os editoriais, mesmo os “colados” à tradução, podem ser ignorados e deixados de lado pelo leitor, já os acadêmicos não são acessórios, são componentes de igual importância para o trabalho e não podem ser ignorados.

Para fins de compreensão do gênero, Zavaglia et al. dividem os comentários das obras analisadas em três categorias: “contextual (aspectos biográficos, estilísticos, históricos, científicos etc.), teórica (fundamentos para as estratégias adotadas etc.) ou crítica (tradução, análises da tradução etc.)” (2015, p. 348) e, mesmo sem pretender definir o gênero, afirmam que:

[T]anto a tradução comentada de um clássico da medicina, ou [...] a de uma obra literária contemporânea seriam a integração, no contexto acadêmico, de toda a pesquisa realizada sobre a vida e a obra do autor, sobre questões teóricas terminológicas ou estilísticas e de tradução, que resultariam no texto traduzido acompanhado de glosas específicas, seja na forma de notas ou apontamentos. (ZAVAGLIA, RENARD, & JANCZUR, 2015, p. 348)

Além de identificar a tradução comentada como uma forma importante de registro:

Talvez uma das propriedades da tradução comentada em contexto acadêmico resida no registro do percurso tradutório do estudante, que deixa transparecer, por seus comentários de tipos diversos, suas dúvidas, suas escolhas iniciais, suas

escolhas finais, seus embasamentos teóricos para os gestos cognitivos ou intuitivos, as justificativas das estratégias tomadas e os procedimentos fundamentais que colaboraram para a sua realização. (ZAVAGLIA, RENARD, & JANCZUR, 2015, p. 348)

E de enfatizar a função pedagógica do gênero:

[A] função da tradução comentada seria, primeiramente, pedagógica, pela qual o estudante, ao registrar um processo primordialmente analítico, questiona constantemente suas próprias decisões, mergulha no texto original enquanto leitor-tradutor, tenta entender as dificuldades interpretativas da obra em tradução, sejam elas referentes à morfologia, à sintaxe, à semântica, à pragmática e a todos os aspectos históricos, culturais, sociais, econômicos [...], enfim, o entorno dos textos concernentes em diálogo, ou seja, as dificuldades que permeiam o seu ato tradutório e as soluções imaginadas. (ZAVAGLIA, RENARD, & JANCZUR, 2015, p. 348)

A tradução comentada será utilizada durante o capítulo de análise e discussão desta monografia. Não será adotada nenhuma categorização dos comentários, até porque não é seu objetivo realizar uma análise quantitativa desses comentários, mas ela será útil como forma de registro e também como ferramenta pedagógica.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE E DISCUSSÃO

3.1 - O texto de partida

A escolha do texto a ser traduzido foi realizada pela Cia Líquida, um grupo de teatro da cidade de Uberlândia que pesquisa a prática e a criação dramaturgica diretamente relacionada ao processo de encenação. A Cia tem como integrantes fixos os atores e diretores Getúlio Góis de Araújo e Samuel Giacomelli, ambos graduados em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia, que já foram responsáveis pela apresentação de dois espetáculos: “Liquidados”, em 2015, e “O homem que mastigava planetas”, em 2016.

Os integrantes da Cia estavam acostumados a criar espetáculos autorais a partir de suas próprias experiências e vivências, o que é muito interessante, pois é através desse processo que obras únicas, criativas e atuais são concebidas. No entanto, para seu próximo espetáculo, buscavam um texto no qual pudessem se ancorar e que lhes deixasse livres do processo criativo de concepção de texto dramático, lhes possibilitando um maior engajamento no processo de atuação.

Buscavam um texto contemporâneo, que abordasse questões importantes e relevantes para os participantes que desejavam estar em cena juntos, já que até então um sempre dirigia o outro, mas que também fosse sólido, maduro e com personagens bem estruturados. O texto escolhido foi a peça *The Best Brothers*, de Daniel MacIvor.

Daniel MacIvor é um ator, escritor e diretor canadense, que já atuou em mais de 40 filmes e séries de TV, colaborou como roteirista em mais de 11, e que se destaca como autor de mais de 30 peças teatrais. Seu trabalho já foi reconhecido por diversas vezes em premiações internacionais, entre elas o Siminovitch Prize, um dos mais importantes prêmios do teatro canadense, que ele recebeu pelo conjunto de sua obra (The Siminovitch Prize, 2022). Suas peças já foram montadas e encenadas ao redor do mundo, na Austrália, em Israel, no Reino Unido, no Canadá, nos Estados Unidos (WILCOX, 2015, p. 1) e também no Brasil. Aqui, já foram montadas e encenadas “*In on it*”, em 2010, “*À primeira vista*”, em 2012, “*Cine Monstro*”, em 2015, e “*A ponte*”, em 2019.

Sobre o autor, Wilcox (2015), que organizou um livro com artigos que discutem as obras de Daniel, o descreve usando três características: ele diz que Daniel MacIvor é um artista de Teatro, um Cape Bretoner (uma referência à sua cidade natal, a ilha de Cape Breton), e uma pessoa “*queer*” (uma referência à sua orientação sexual e sua participação na comunidade LGBTQIAP+):

Daniel MacIvor é um artista de teatro. Um dos mais famosos do Canadá, que, a partir do final dos anos 1980, teve sucesso como ator, dramaturgo e diretor em todo o país e fora dele. [...] Sua extensa biografia inclui a autoria de quase trinta peças e uma lista de elogios que só cresce. [...]

Daniel MacIvor é um Cape Bretoner. O humor dos roteiros de MacIvor tem suas origens em Cape Breton, seu sarcasmo mordaz exige um “equilíbrio entre cinismo e sentimentalismo”. [...] Traços da cadência rítmica do sotaque de Cape Breton combinados com o humor grosseiro e mórbido da ilha podem ser encontrados em praticamente todas as peças solo de MacIvor. [...]

Daniel MacIvor é gay. MacIvor se assumiu um homem gay há quase três décadas e esse é um elemento de sua vida que influenciou seu trabalho de maneira muito significativa. [...] Os roteiros de MacIvor apresentam um conjunto de sexualidades [casais homossexuais masculinos e lésbicos, o rótulo queer e a polissexualidade] que, às vezes de maneiras sutis, desafiam o mundo heteronormativo.¹ (WILCOX, 2015, pp. 1, tradução minha)

Essas características pesaram para a Cia Líquida. Seus integrantes já haviam tido contato com outros textos, mas a comédia, o ritmo, o cinismo e a sentimentalidade eram características reconhecíveis e desejáveis pela equipe, além da temática *queer*

¹ Daniel MacIvor is a theatre artist. Daniel MacIvor is one of Canada’s most celebrated theatre practitioners who, starting in the late 1980s, succeeded as an actor, playwright, and director across the country and beyond. [...] His extensive biography includes writing nearly thirty plays and an ever-growing list of accolades. [...] Daniel MacIvor is a Cape Bretoner. The humour in MacIvor’s scripts is rooted in Cape Breton as the biting sarcasm requires a “balance of cynism and sentimentality”. [...] Touches of the rhythmic lilt of the Cape Breton Accent combined with the island’s crass and dark humour can be found in virtually all of MacIvor’s solo shows. [...] Daniel MacIvor is queer. MacIvor has been out as a homosexual male for close to three decades now, and it is an element of his life that has influenced his work in major ways. [...] MacIvor’s scripts feature a cluster of sexualities [homosexual male and lesbian couples, the queer label and polysexuality] that, in sometimes subtle ways, challenge the heteronormative world. (WILCOX, 2015, pp. 1)

presente na peça de Daniel MacIvor. Escolhido o autor, os integrantes passaram a pesquisar seus textos, dando preferência aos que ainda não haviam sido montados no Brasil e se depararam com *The Best Brothers*, que em sua sinopse diz:

Bunny Best, infelizmente, faleceu após um acidente em uma Parada Gay. Agora seus dois filhos, Kyle e Hamilton, têm a tarefa de organizar seu funeral e cuidar de seu companheiro mais querido, um problemático galguinho italiano chamado Enzo. Na agitação de escrever obituários, fazer homenagens e cuidar do cachorro, a rivalidade entre irmãos rapidamente chega a seu nível máximo e anos de disputas mal resolvidas vêm à tona. *The Best Brothers* é uma comédia agridoce que explora as diversas maneiras com as quais lidamos com o luto e o amor que encontramos em lugares inesperados. (MACIVOR, 2013, contracapa, tradução minha) ²

Trata-se de uma comédia dramática, que lida com temas como a morte da matriarca da família e a relação entre seus dois filhos, Kyle e Hamilton, únicos atores em cena. Importante lembrar que mesmo quando a mãe está em cena ela é interpretada por um dos irmãos, ou seja, o texto é interpretado apenas por dois atores.

Como afirmado anteriormente por Guimarães (2004), o tradutor precisa observar a obra como um conjunto de relações entre o nosso universo e o universo dramático, portanto vamos tentar compreender o texto e sua dramaturgia, começando por uma descrição dos personagens.

Os quatro personagens principais da trama são: Ardith Best, conhecida como Bunny Best, uma senhora que pesa quarenta e seis quilos, 75 anos de idade, mãe de dois filhos (Hamilton e Kyle), amigável, porém enérgica, que se separou do marido depois que os filhos cresceram e que descobre uma doença incurável. Desde então, vem se aventurando, participando de novas atividades, conhecendo novos parceiros amorosos e amigos (entre eles Enzo, um cachorro), e procurando por um novo significado para a vida, até o momento em que é acometida por uma morte repentina.

² Bunny Best has met her unfortunate end after a mishap at Gay Days parade. Now her two sons, Kyle and Hamilton, have the task of arranging her funeral and caring for her most beloved companion, a troublesome Italian greyhound named Enzo. In the bustle of obituary-writing, eulogy-giving, and dog-sitting, sibling rivalry quickly reaches its peak and years of buried contentions surface. *The Best Brothers* is a bittersweet comedy that explores the many ways in which we grieve and the love we find in unexpected places. (MACIVOR, 2013, pp. contracapa)

Hamilton Best, um dos filhos de Bunny, arquiteto, heterossexual, casado, pouco feliz no seu casamento, pragmático, que apesar de ser arquiteto não lida bem com números, centrado, que gosta de previsibilidade e planejamento e que busca incansavelmente entender, organizar e explicar o mundo, inclusive entender as circunstâncias da morte da mãe e buscar um culpado por ela.

Kyle Best, o outro filho de Bunny, corretor de imóveis, gay, livre, que não se prende a convenções sociais, que lida muito bem com números, mas que não se planeja muito bem para o futuro, vive o presente e, apesar de já ter aceitado sua sexualidade, ainda mostra sinais de que se importa com a percepção e julgamento dos outros, principalmente da família, da mãe e do irmão.

E Enzo, um cachorro da raça Galguinho Italiano. Apesar do nome sua raça, teve origem no Egito em 2000 mil A.C., é uma raça dócil, inteligente e sensível, foi criada para servir como animal de companhia, exige muita atenção e a presença constante do dono, mas também desenvolveu habilidades de corrida e perseguição, por isso lida bem com ambientes fechados, mas demanda passeios constantes. Seu temperamento, obediente e inteligente, e aspecto físico, magro, de pernas compridas e postura altiva, fez com que fosse levado do Egito para a Itália, para que fizesse companhia aos “nobres” da região e por isso foi considerado, por muito tempo, uma raça de cachorros da “nobreza”.

Partindo para os princípios mencionados por Pallottini (2013), o texto, neste caso, é organizado em um Prólogo “*Prologue: An Empty Field/A Penthouse*”, sete cenas: “*The Obituary*”, “*The Visitation (Part 1)*”, “*The Visitation (Part 2)*”, “*The Eulogy*”, “*The Condolences (Part 1)*”, “*The Condolences (Part 2)*” e um epílogo “*Epilogue: A Dog Park*”.

Cada uma das cenas apresenta um conteúdo que aos poucos vai revelando o objetivo dos personagens, seus obstáculos e conflitos. Neste caso, acredito que, apesar da história se desenvolver em torno de Hamilton e Kyle, e que ambos sejam personagens principais, Hamilton Best seja o protagonista da narrativa, pois ele é o personagem que apresenta mais conflitos e mudanças, como veremos a seguir na descrição das cenas.

No prólogo, “*Prologue: An Empty Field/A Penthouse*”, os dois personagens são apresentados, ambos estão em cena conversando com clientes, possuem falas sequenciais, mas estão virtualmente em diferentes espaços, enquanto Hamilton está preocupado com as necessidades do seu cliente, Kyle está preocupado com as vontades do cliente dele, Hamilton demonstra paciência e compreensão enquanto Kyle deseja que o negócio seja concretizado o quanto antes. Ambos atendem o telefone e recebem a notícia do acidente da mãe, neste momento as personalidades se invertem quando se trata do assunto “acidente da mãe”: Hamilton fica preocupado e Kyle se mostra tranquilo.

Na primeira cena, “*The Obituary*”, os dois personagens estão presentes escrevendo o obituário da mãe e os conflitos aparecem, a discordância dos dois sobre a maneira como lidam com o evento é clara. Kyle está tranquilo, como se já previsse a morte da mãe, e tenta descrever a morte da mãe com o advérbio “*peacefully*”, enquanto Hamilton usa advérbios como “*horribly*”, “*dreadfully*”, “*hideously*”, “*atrociously*” e “*unspeakably*”. Até que o objetivo de Hamilton na trama é revelado, ele quer a todo custo descobrir o responsável pela morte da mãe, que aconteceu em um acidente em uma parada gay, para culpabilizá-lo, acreditando assim que isso trará a paz que deseja. A cena termina com uma aparição da mãe, sendo interpretada por Hamilton, descrevendo sua participação em um ritual xamânico de ayahuasca, no qual ela passa por uma crise existencial, percebe que nunca foi prioridade para ninguém, nem para si mesma, e decide se valorizar mais e adotar um cachorro.

Em “*The Visitation (Part 1)*”, ambos seguem com o planejamento do velório da mãe, Jules e Gordon são citados, respectivamente esposa do Hamilton e namorado do Kyle, os irmãos seguem brigando e discordando um do outro. Kyle organiza o funeral da mãe como se fosse uma festa, enquanto Hamilton ainda está de luto. Eles começam a ensaiar uma aproximação quando se lembram de uma canção de ninar que a mãe cantava quando eram crianças. A cena mostra que Kyle está lidando melhor com a morte da mãe do que Hamilton e isso o irrita, mas ele ainda não entende que vai precisar se aproximar do irmão, pois ao fazê-lo irá lidar com questões mal resolvidas da infância, e esse é um grande obstáculo para Hamilton. A cena termina com uma nova aparição da mãe, sendo interpretada por Kyle, que descreve como era seu casamento e a criação dos filhos, ela afirma que dava mais atenção ao Kyle, porque acreditava que ele precisava de mais atenção, uma referência aos obstáculos

que Kyle terá que enfrentar por causa do preconceito social relacionado à sua sexualidade, conta como foi abandonada pelo marido e como passou a buscar novos relacionamentos, mas que mesmo assim se sentia sozinha.

Em “*The Visitation (Part 2)*”, o velório acontece, os irmãos recebem os amigos e familiares que desejam prestar suas homenagens a Bunny, Kyle segue fazendo do funeral da mãe uma festa e Hamilton segue o acusando de ser responsável pela morte da mãe. Kyle revela que teve que deixar o cachorro da mãe aos cuidados de Hamilton, pois não aceitam animais no seu prédio e Hamilton recebe uma ligação de sua esposa Jules. Essa cena apresenta uma mudança de perspectiva do espectador para com Hamilton, expõe que seus problemas podem não ter começado a partir da morte da mãe, que sua vida já não era perfeita e que o simples fato de descobrir e culpabilizar o responsável pela morte da mãe não vai resolver seus problemas, e esse talvez seja um obstáculo que ele tenha que transpor. A cena termina com outra aparição de Bunny, interpretada desta vez por Hamilton, ela descreve um jantar de Natal, a implicância de Hamilton com o irmão, a ausência de Jules, esposa de Hamilton, e como, naquela madrugada, encontrou o cãozinho perfeito para lhe fazer companhia, Enzo, um Galguinho italiano.

Em “*The Eulogy*” os irmãos estão em uma igreja prestes a realizar uma homenagem à mãe. Hamilton está em seu auge de irritação com Kyle, mas se controla e descreve a mãe como uma pessoa revolucionária, à frente do seu tempo e caridosa. No meio da homenagem, cada um expõe um acontecimento marcante de sua infância, um momento importante que passaram com a mãe. Em ambos os acontecimentos relatados, Hamilton mostra que se sentiu preterido e isso deixa claro os traumas e ressentimentos que ele carrega até hoje. Ao final, Kyle resgata a relação da mãe com o cachorro Enzo e isso faz com que Hamilton tenha um ataque de fúria e enforque Kyle. Esta cena é o ápice do conflito entre os irmãos, quando fica claro que, mais do que lidar com a morte da mãe, Hamilton tem que lidar também com seus traumas de infância.

Em “*The Condolences (Part 1)*”, os irmãos têm que responder juntos uma série de “*sympathy cards*”, cartões que receberam das pessoas que estavam presentes no funeral e na cerimônia em homenagem à mãe. Kyle aparece com o pescoço machucado depois de ser enforcado por Hamilton, e, neste momento, percebemos o

motivo de Hamilton estar tão irritado com Kyle durante a homenagem à mãe: a ligação de Jules no final do velório foi pra avisar que Enzo, o cachorro da falecida mãe, havia destruído sua cozinha de 250 mil dólares. Mesmo brigados, os irmãos são obrigados a responder os cartões de condolências e, dentre eles, está um que explica exatamente as condições na qual a mãe deles morreu: ela foi esmagada por uma drag queen que estava em um carro alegórico e que, ao cumprimentar Enzo, o cachorro, ela se desequilibrou e caiu em cima de Bunny. Chegamos ao clímax da peça, o culpado pela morte da mãe foi finalmente descoberto, o que não isenta Hamilton de continuar culpando indiretamente a sexualidade do irmão pela morte da mãe, mas, ao menos agora, Hamilton tem mais detalhes sobre o evento e conseguirá atribuir a culpa diretamente a alguém: Enzo, o cachorro da mãe. Hamilton se sentia preterido pela mãe na infância, acreditava que o irmão ganhava mais afeto, se sentia preterido pela mãe na adolescência, tinha ciúmes da mãe com os seus namorados, e também se sentia preterido pela mãe agora na fase adulta, pois ela tinha escolhido a companhia de um cachorro, que posteriormente seria responsável pela sua morte. A cena termina com um encontro entre Hamilton e Enzo, no qual ele revela que sua esposa também o abandonou e mais uma vez coloca a culpa em Enzo. No ápice de sua raiva, Hamilton percebe que sua crença de que tudo pode ser planejado e controlado é uma farsa. E deseja ser como Enzo, um simples cachorro que não planeja, que não tem expectativas, que não guarda rancor e que simplesmente aguarda o momento de ser alimentado, cuidado e de ganhar afeto. Nesse momento, o causador de todos os problemas de Hamilton pode representar, na verdade, a solução dos seus problemas, uma mudança de perspectiva.

Em “*The Condolences (Part 2)*”, a cena começa com Bunny, sendo interpretada por Kyle, narrando a sua rotina com Enzo, o cachorro, que não era das melhores. Mas que em um certo dia, durante uma caminhada no parque, ela o chamou e que, mesmo rodeado por diversas distrações, ele a ouviu e lhe respondeu prontamente atravessando o parque inteiro em sua direção, nesse momento ela percebeu que pela primeira vez na vida ela era a prioridade de alguém, o centro do universo de alguém, e se sentiu amada. A cena continua no condomínio de Kyle, onde os irmãos continuam a responder os cartões que receberam durante o velório e a homenagem à mãe. Depois do encontro com Enzo, Hamilton apresenta uma mudança de comportamento, passa a se interessar mais pela vida do irmão, pergunta sobre o namorado dele e se

abre sobre o fim do seu casamento com Jules. Kyle desabafa e conta que mentiu sobre o condomínio não aceitar animais, que deixou Enzo propositalmente com Hamilton, pois acreditava que a bagunça que o cachorro causaria em sua vida o faria bem. Kyle confessa que a mãe deles já sabia que tinha uma doença “inoperável”, antes mesmo de ir à parada, e que tudo o que não queria era uma morte longa e dolorosa. A cena termina com Bunny sendo interpretada por Hamilton, descrevendo como foi a experiência de receber a notícia de que estava com uma doença terminal. Ela conta que não ficou chocada ou surpresa, pois já sabia que mais cedo ou mais tarde a morte viria, mas que ficou triste, pois recebeu a notícia logo nesse momento da vida em que, com a ajuda de Enzo, o cachorro, aprendeu a valorizar as pessoas ao seu redor e a se permitir ser amada por elas.

Em “*The Will*”, os irmãos estão na casa de Bunny, Hamilton demonstra novamente sua mudança de comportamento, se mostra preocupado com Kyle, diz que sente sua falta e se desculpa por ter devolvido Enzo aos seus cuidados. Hamilton leva o testamento da mãe e o descreve para Kyle, Kyle se lembra de como não cumpria as expectativas da mãe e, surpreendentemente, é consolado por Hamilton. Parece que nesse momento Hamilton entendeu que a sensação que ele tinha de que era preterido, era, na verdade, uma ausência de preocupação da mãe com esse aspecto da vida dele, já que ele estaria apto a seguir um modelo social e familiar que lhe era imposto, enquanto o irmão teria que lidar com a frustração de não se encaixar nesse modelo e com a reprovação social.

Em “*Epilogue: A Dog Park*” ambos os irmãos estão em um parque com Enzo, e Kyle explica que nem Enzo, nem ele, conseguem distinguir ou classificar os frequentadores do parque, que não se importa com a profissão, gosto musical, religião ou inclinação política de ninguém ali. Hamilton questiona o motivo da mãe não ter lhe contado que estava doente, Kyle diz que é porque ela sabia que para ele seria mais difícil. Hamilton pega a coleira do Enzo da mão de Kyle, como um sinal de que ficará com o cachorro a partir de agora. Este é o último gesto de Hamilton em direção à sua mudança, aceitar o cachorro que ele julgava responsável por todos os seus problemas como sua próxima companhia, o cachorro que fez com que sua mãe encontrasse um novo significado para viver agora faria o mesmo com ele. A cena termina com ambos os personagens em cena, Kyle e Hamilton, assumindo o papel de Bunny e

descrevendo o amor de seus cães por seus tutores e vice-versa, e afirmando como o amor do cão de estimação é simples, incondicional, sem julgamento e sem interesses.

Percebemos que o autor consegue, assim como foi descrito por WILCOX (2015), equilibrar cinismo e sentimentalidade, tratar de temas sérios e preocupantes, como a morte de uma mãe e a sexualidade de um irmão, de maneira leve e cômica. Essa leitura do texto com olhar dramático é importante para que, como disse Guimarães (2004), o tradutor possa estabelecer ligações entre o universo dramático e o universo dos espectadores e os princípios de Pallottini (2013).

3.2 - O projeto de tradução

A tradução foi iniciada antes que eu pensasse em um projeto de tradução, até mesmo durante a leitura do texto, ao receber o convite para traduzi-lo, eu já imaginava os problemas e soluções que iriam surgir e como resolvê-los. Foi durante o processo que a tradução era revista, as decisões eram tomadas e o projeto ficava cada vez mais claro.

No entanto, depois de ler os textos de Cruz (2019) e Guimarães (2004), eu já tinha o entendimento de que o texto seria traduzido com o objetivo de encenação e não publicação, além de compreender minha função de mediador cultural também citada em ambos os textos. A recepção também foi um fator que me guiou durante todo o processo, o espectador estaria ali, presente, participando da encenação, e não teria condições de pesquisar referências que estão fora do seu horizonte de conhecimentos.

Resolvi, então, me permitir tomar certas liberdades com o texto, e essa foi uma das primeiras decisões do projeto de tradução: traduzi-lo para outra realidade cultural, sem me abster de também acolher o estrangeiro, quando possível e necessário, retomando a ética da diferença citada por Castellões (2007). Desse modo, faz parte do projeto de tradução localizar a obra em um novo espaço e tempo, ambientá-la no Brasil, na cidade de São Paulo, e como consequência traduzir nomes, referências culturais como esportes, datas comemorativas, marcas, produtos e animais, mas me

preocupando em manter a obra reconhecível e este é o estrangeiro acolhido de forma responsável.

Durante a tradução, não busquei um resgate póstumo do texto de partida, de suas circunstâncias históricas, ideológicas e culturais, como a visão de Steiner citada por Esqueda (1999), pois acredito que no caso específico da tradução de textos dramáticos, e mais especificamente na tradução desta obra, a minha atuação como tradutor, e a atuação de toda a equipe que realizará a montagem e encenação, não está isenta de motivações que também podem ser consideradas políticas, contrariando a visão de ética da igualdade que também é criticada por Kremer e citada por Alves (2021).

Nesse aspecto, retomei o que foi dito por Silva (2005) e busquei criar os meus próprios problemas durante a tradução, percebi que a obra era voltada excessivamente para o público gay masculino e não fazia citações a outros membros da comunidade LGBTQIAP+, percebi no texto referências a questões éticas discutíveis que envolvem homofobia, gordofobia, capacitismo e machismo. Mas o mais curioso é que esses pontos discutíveis, com exceção da homofobia, não fazem parte da dramaturgia do texto, não eram parte dos obstáculos ou conflitos dos personagens, não eram questões abordadas e discutidas na ação dramática ou faziam parte de algum desfecho, na minha interpretação são apenas repetições de comportamentos naturalizados socialmente.

Ao saber da minha intenção de traduzir nomes, referências culturais e lugares, a única preocupação da equipe de montagem foi que as referências não chegassem a um nível de comédia escrachada, ao trazer referências muito próximas do espectador, como ruas da própria cidade em que a peça seria apresentada, personalidades muito regionais que não fossem conhecidas nacionalmente, para que a peça ainda pudesse ser crível e não beirasse o absurdo, o que fugiria da proposta do autor e da equipe.

Exemplos contextualizados serão apresentados a seguir através da metodologia da tradução comentada.

3.3 - A tradução

A tradução de textos dramáticos tem desafios específicos inerentes ao gênero, como citados por Cruz (2019), sonoridade, ritmo e marcas de oralidade, são alguns deles. Um dos primeiros pontos que me chamaram a atenção foi o título do texto e o nome dos personagens: “*The Best Brothers*”, “*Hamilton Best*”, “*Kyle Best*”, “*Ardith Best*” e “*Bunny Best*”. São todos nomes em inglês e com sonoridade própria da língua inglesa, como o “t” mudo de “*Best*”, o “n” ao final de “*Hamilton*”, a pronúncia de “*le*” em “*Kyle*” e o “*th*” de “*Ardith*”. Cruz (2019) afirma que uma das preocupações do tradutor de textos dramáticos deve ser a sonoridade, pois o texto será verbalizado pelos atores. Um dos primeiros obstáculos que eles teriam é a pronúncia desses nomes anglófonos, com fonemas com os quais não estamos acostumados. Poderia ter mantido os nomes como os originais e ter dado a opção de os atores pronunciarem como quisessem, fazendo uma espécie de transliteração fonética, mas alinhado com o projeto de tradução proposto, decidi traduzir inclusive os nomes dos personagens.

Definir os primeiros nomes dos personagens não foi um grande desafio, por aproximação “*Hamilton*” foi traduzido como “Amilton”, “*Kyle*” como “Caio”, “*Ardith*” como “Margarete” e o apelido da mãe “*Bunny*” foi traduzido como “Magá”. O maior desafio, no entanto, seria conseguir encontrar uma saída para o trocadilho entre o sobrenome da família “*Best*” e o título da obra “*The Best Brothers*”, que em uma tradução literal seria “Os melhores irmãos”. Usar “Melhores” como sobrenome não seria uma opção, já que o sobrenome não foi encontrado em nenhuma de minhas pesquisas. A sua utilização poderia até ser encarada como uma inovação, mas isso traria um caráter cômico pouco sutil, desejado pela equipe.

Pesquisei e montei uma lista de opções de nomes que se relacionavam com a trama, mantendo o cinismo da contradição entre o nome “*Best*” (“Melhores”) para tratar de dois irmãos que vivem em pé de guerra, ora reforçando a discordância entre eles, ora sendo irônico, e apresentei para a equipe: Irmãos de Melhor, Irmãos de Bem, Irmãos do Bem, Irmãos do Bom, Irmãos Fortes, Irmãos Bons, Bons Irmãos, Irmãos D'ouro, Irmãos de Ouro, Irmãos Soaves, Irmãos Suave, Irmãos Treta, Irmãos Trave, Irmãos Vida, Irmãos Zorra, Irmãos da Paz, Irmãos Gentil, Irmãos Santos, Irmãos dos Anjos, Irmãos Anunciação, Irmãos da Anunciação, Irmãos Ascensão, Irmãos da Hora,

Irmãos Prudente, Irmãos Batalha, Irmãos Berro, Irmãos Cavalheiros, Irmãos da Graça, Irmãos das Graças, Irmãos das Dores, Irmãos das Graças, Irmãos de Nascimento, Irmãos do Socorro, Irmãos dos Prazeres e Irmãos das Flores.

Mesmo não havendo consenso entre os integrantes da equipe, um deles inclusive acreditava que “Best” poderia ser mantido, um dos sobrenomes me chamou a atenção: “da Paz”. Seria uma saída para o trocadilho, irmãos que tem “Paz” no nome, mas vivem em pé de guerra. No entanto, para o título não seria uma boa saída pois “Irmãos da Paz” tem um tom religioso, usa duas expressões muito comuns em igrejas evangélicas neopentecostais, “Irmão” e “paz”, e poderia levar o público a entender que essa seria uma montagem com fins religiosos. Escolhi então, manter o propósito de tradução de nomes guiado por meu projeto de tradução e por usar “Bons Irmãos” como título, mantendo a ironia, e “da Paz” como sobrenome dos personagens: “Amilton da Paz”, “Caio da Paz”, “Margarete da Paz” e “Magá da Paz”. O sobrenome “da Paz” ainda trouxe outra implicação positiva. Na cena “*The Obituary*”, na qual os irmãos escrevem juntos o obituário da mãe, a expressão “*peacefully*” traduzida para “em paz” é repetida 24 vezes enquanto os irmãos “da Paz” brigam sobre se a mãe “Magá da Paz” morreu em paz ou não, relacionando o sobrenome da família com o adjetivo utilizado para caracterizar sua morte. Essa referência não está presente no texto de partida, que utiliza “Best” como sobrenome e “*peacefully*” como advérbio para a morte da mãe, mas dialoga bem com a ironia contida na obra de Daniel MacIvor, conforme demonstrado no **Quadro 1**.

Quadro 1 - Exemplos de ocorrências da expressão “em paz”

Texto de partida:	Tradução final:
KYLE: “Peacefully”?	CAIO: “Morreu em paz”?
HAMILTON: Peacefully?	AMILTON: “Em paz”?
KYLE: <i>(liking the sound of it)</i> Peacefully.	CAIO: <i>(gostando do que diz)</i> Em paz!
HAMILTON: “Peacefully”?	AMILTON: “Em paz”?
KYLE: <i>(writing it down)</i> “Peace-fully.”	CAIO: <i>(escrevendo)</i> “Em ... paz.”
HAMILTON: You're not serious?	AMILTON: Não acredito...
KYLE: It's very common.	CAIO: Mas é comum.
HAMILTON: Where?	AMILTON: Onde?
KYLE: <i>(indicating newspaper)</i> Here. A series of templates.	CAIO: <i>(mostrando o jornal)</i> Aqui. Trouxe uns modelinhos.

HAMILTON: Templates	AMILTON: Modelinhos?
KYLE: Examples.	CAIO: Exemplos.
HAMILTON: I know what a template is.	AMILTON: Eu sei o que é um modelo.
KYLE: <i>(indicating each)</i> “Peacefully.” “Peacefully.” “Peacefully.”	CAIO: <i>(apontando cada exemplo no jornal)</i> “Em paz”, “em paz”, “em paz”, “em paz”.
HAMILTON: Put that away.	AMILTON: Esquece esse jornal.
KYLE: It'll be helpful.	CAIO: Mas pode ser útil.
<i>HAMILTON snatches the paper from him.</i>	<i>AMILTON toma o jornal de Caio.</i>
HAMILTON: Put it away.	AMILTON: Deixa isso pra lá.
KYLE: Not peacefully?	CAIO: “Em paz”, não?
HAMILTON: Really?	HAMILTON: Jura?
KYLE: How could we know?	CAIO: Não tem como saber...
HAMILTON: “Horribly” more like. “Dreadfully.” “Hideously.” “Atrociously.” “Unspeakably.”	AMILTON: Está mais para “sem paz”. “Sem calma”. “Sem explicação”. “Sem humanidade”. “Sem palavras”.

Fonte: o autor

Outro ponto citado por Cruz (2019) como desafio da tradução de textos dramáticos é o ritmo. Um exemplo de ritmo está presente no prólogo: o texto é marcado por frases curtas e encadeadas, reforçando o dinamismo dos diálogos, a ironia das respostas curtas e a comicidade das falas. Nos casos a seguir, precisei optar por uma versão final da tradução que segue essa lógica.

Como no exemplo do **Quadro 2**, em que preferi usar “Uma janela bem aqui.” em vez de “As plantas mostram uma janela bem aqui.”.

Quadro 2 - Exemplo de ritmo “uma janela bem aqui”

Texto de partida	Tradução intermediária	Tradução final
HAMILTON: An empty space.	AMILTON: Um grande vazio.	AMILTON: Um grande vazio.
KYLE: A blank canvas.	CAIO: Uma tela em branco.	CAIO: Uma tela em branco.
HAMILTON: In the middle of nowhere.	AMILTON: No meio do nada.	AMILTON: No meio do nada.
KYLE: At the top of the world.	CAIO: No topo do mundo.	CAIO: No topo do mundo.
HAMILTON: Anything is possible.	AMILTON: Tudo é possível.	AMILTON: Tudo é possível.
KYLE: It's all up to you.	CAIO: Só depende de você.	CAIO: Só depende de você.
HAMILTON: The plans say a window here.	AMILTON: As plantas mostram uma janela bem aqui.	AMILTON: Uma janela bem aqui.

Fonte: o autor.

No próximo exemplo do **Quadro 3**, optei por “Essa é sua vista” em vez de “Essa será sua vista”, que pode também causar cacofonia durante a fala, pelo excesso de esses e “Uma vista dessas não tem preço.” no lugar de “Não há dinheiro que compre uma vista dessas”, opção que inclusive me parece mais próxima de uma busca por oralidade.

Quadro 3 - Exemplo de ritmo “essa é sua vista” e “Uma vista dessas não tem preço”

Texto de partida	Tradução intermediária	Tradução final
"KYLE: This is your view.	"CAIO: Essa será sua vista.	"CAIO: Essa é sua vista.
HAMILTON: Imagine that a moment.	AMILTON: Por um segundo.	AMILTON: Por um segundo.
KYLE: Take it in.	CAIO: Tenta imaginar!	CAIO: Tenta imaginar!
HAMILTON: Take it in.	AMILTON: Tenta imaginar!	AMILTON: Tenta imaginar!
KYLE: A view like this?	CAIO: Uma vista dessas?	CAIO: Uma vista dessas?
HAMILTON: You can't pay for a view like this.	AMILTON: Não há dinheiro que compre uma vista dessas.	AMILTON: Uma vista dessas não tem preço.

Fonte: o autor.

Um outro exemplo de ritmo é uma oração alterada para que seja utilizada como canção de ninar presente no texto de partida, a canção é uma adaptação do original “*Now I Lay Me Down to Sleep*”, tudo indica que foi adaptada pelo autor para que deixasse de ter as referências religiosas (“*pray the Lord*”, “*soul*”) do original e fosse mais infantil, descontraída e divertida, adicionando referências aos dedões do pé (“*beg the sheep my toes to keep*”) e a bolo de chocolate (“*chocolate cake*”), como exemplificado no **Quadro 4**.

Quadro 4 - Canção de ninar original “*Now I lay me down to sleep*” adaptada no texto de partida

Original de “ <i>Now I Lay Me Down to Sleep</i> ”	Texto de partida
Now I lay me down to sleep, I pray the Lord my Soul to keep If I should die before I 'wake, I pray the Lord my Soul to take.	Now I lay me down to sleep, I beg the sheep my toes to keep, I'll dream and dream and when I wake We'll celebrate with chocolate cake.

Fonte: o autor

Partindo de referências brasileiras, escolhi uma canção de ninar bastante conhecida que também tem origens religiosas, “Santo Anjo do Senhor”, e tentei realizar o mesmo trabalho de descaracterização e inclusão de menções a comida e bolo de chocolate, neste caso é importante respeitar o tamanho das estrofes e garantir que o ritmo se mantenha, para que a canção de ninar possa ser cantada em cena, mais detalhes no **Quadro 5**.

Quadro 5 - Canção de ninar “Santo anjo do senhor” adaptada para o texto de chegada

Original “Santo Anjo do Senhor”	Tradução final
Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador, se a ti me confiou a piedade divina, sempre me rege, me guarda, me governa me ilumina. Amém	Carneirinho do pastor, meu guloso benfeitor, que meu sonho você guarde e que no café da manhã tenha abacate, tomate e bolo de chocolate.

Fonte: o autor

Os palavrões são exemplos de marcas de oralidade, de acordo com Cruz (2019), a peça possui algumas ocorrências de insultos que penso se encaixarem na mesma regra. No exemplo do **Quadro 6**, vemos a utilização do insulto “idiota” para traduzir “*moron*”. Em minha tradução “idiota” pode parecer um tanto quanto formal, mas é preciso contextualizar o personagem: Amilton é um arquiteto, graduado, de classe alta, que gasta centenas de milhares de dólares em uma cozinha e que fez cursos de oratória, então formalidade é uma característica do personagem.

Quadro 6 - Exemplo de insulto “moron” traduzido para “idiota”

Texto de partida	Tradução final
HAMILTON: No it most certainly is not you moron! She met a tragic, disgusting, horrific end! There is nothing at all peaceful about it! There is nothing peaceful about manslaughter!	AMILTON: Mais do que necessário, idiota . Ela teve um fim trágico, nojento, horrível! Não tem paz nenhuma nisso! Não existe assassinato pacífico!

Fonte: o autor.

Outras marcas de oralidade citadas por Cruz (2019) são as contrações e repetições, características comuns à linguagem falada. Temos um exemplo de

contração de “está” para “tá” no **Quadro 7**, que é uma ocorrência do prólogo. Ele funciona como uma apresentação dos personagens principais, mostra o contraste entre eles, ambos aparecem em cena ao mesmo tempo, mas em lugares diferentes. Caio é menos preocupado com formalidades e isso é refletido na linguagem coloquial que usa. Amilton já é mais formal, fez curso de oratória, e se aproxima mais do uso da “norma padrão”, por isso evitei de usar contrações nas falas dele. Ele corrige o irmão algumas vezes sobre como falar “formalmente” durante a escrita do obituário.

Quadro 7 - Exemplo de contração “está” e “tá”

Texto de partida	Tradução final
HAMILTON & KYLE: <i>(on phones)</i> Hello? Uh huh. An accident? Oh dear. How is she? I see.	AMILTON e CAIO: <i>(ao telefone)</i> Alô? Hum rum. Um acidente? Nossa! Como ela [CAIO: tá] [AMILTON: está]? Entendi.

Fonte: o autor.

No **Quadro 8**, temos um exemplo de 6 repetições da palavra “*sudden*” em uma única fala. O autor usa esse recurso em diferentes momentos para retratar uma fala cômica e caracterizar um diálogo informal.

Quadro 8 - Exemplo de repetição “*sudden*” traduzido para “*inesperada*”

Texto de partida	Tradução final
KYLE: “ Sudden ”! “ Sudden. ” Yes good “ sudden. ” Sudden. Yes. <i>(suddenly sad)</i> Sudden. Yes.	CAIO: “ Inesperada ”! Isso, boa! “ Inesperada. ” Inesperada. Sim! <i>(falando repentinamente)</i> Inesperada. Isso!

Fonte: o autor.

No Quadro 9, temos um segundo exemplo de repetição com as palavras “*there*” e “*quietly*”, traduzidas para “lá” e “quietinho”. Um padrão identificado é que a repetição acontece principalmente em cenas cômicas, em que Caio busca a aprovação do

irmão. No exemplo do **Quadro 8**, ele está concordando com uma fala do irmão e buscando apoio enquanto escreve o obituário; e no exemplo do **Quadro 9** ele espera que o irmão o apoie em sua ideia de também estar no altar durante a homenagem à mãe.

Quadro 9 - Exemplo de repetição “there” e “quietly” traduzidos para “lá” e “quietinho”

Texto de partida	Tradução final
KYLE: I mean there , with you. Up there with you. Quietly . Beside you. Up there . Quietly up there with you beside you.	CAIO: Eu quis dizer com você. Lá no altar, durante a leitura da homenagem. Quietinho . Do seu lado. Lá . Quietinho , lá , do seu lado.

Fonte: o autor.

Como afirma Guimarães (2004), o tradutor também é um mediador cultural, os exemplos a seguir estarão relacionados com esse papel e com as escolhas de localização explicitadas em minha intenção de projeto de tradução.

No **Quadro 10**, ao se referir à situação da morte da mãe, Hamilton afirma que ela morreu “*surrounded by clowns and marching bands*”. No Brasil, não é comum termos “*marching bands*”, bandas de músicos instrumentais que incorporam movimentos corporais à sua apresentação, esse tipo de banda é comum no Canadá e EUA. Por se tratar de uma parada gay que é constantemente ridicularizada por Amilton, traduzi como “um bando de palhaços e trio elétrico”, trios elétricos são comuns nas paradas LGBTQIAP+ aqui no Brasil.

Quadro 10 - Exemplo de mediação cultural “clowns and marching bands”

Texto de partida	Tradução final
HAMILTON: Surrounded by who? Surrounded by what? Clowns and marching bands?	AMILTON: Cercada de quem? Cercada de quê? De um bando de palhaços e trio elétrico?

Fonte: o autor.

Outro exemplo de mediação cultural pode ser observado no **Quadro 11**. No Canadá e EUA é comum utilizarem-se as estações como medida de tempo, provavelmente porque nos países do hemisfério norte as estações são mais marcadas

e mais bem definidas, diferentemente do que acontece no Brasil. Não é comum utilizarmos as estações como medida de tempo, por esta razão traduzi “*winter*” como “três meses”, que é a duração de uma estação.

Quadro 11 - Exemplo de mediação cultural “winter” traduzido como “três meses”

Texto de partida	Tradução final
KYLE: I was only there for the winter	CAIO: Foram só três meses.

Fonte: o autor.

O exemplo a seguir também representa uma mediação cultural, mas dessa vez relacionada a uma questão geográfica Trata-se da localização do antigo apartamento de Kyle, ver **Quadro 12**, que ficava “*off Church*”. Em minhas pesquisas, descobri que “Church-Wellesley” é um bairro gay em Toronto, havia algumas opções de bairros gays em SP, como Pinheiros (residencial de classe média), Vila Madalena (um bairro boêmio), Jardins (um bairro mais caro) e Bela Vista (um bairro classe média). Escolhi Bela Vista, porque o Caio e o namorado aparentemente não têm muito dinheiro.

Quadro 12 - Exemplo de tradução do bairro “Church”

Texto de partida	Tradução final
KYLE: Just off Church. But you weren't there either.	CAIO: Na Bela Vista. Mas você também não foi lá.

Fonte: o autor.

Algo muito parecido aconteceu no exemplo do **Quadro 13**, Kyle lembra que um dos ex-namorados da mãe os levou para o Alaska para ver baleias, como a peça está sendo traduzida para que seja localizada em São Paulo, no Brasil, um lugar do hemisfério Sul que tem características parecidas e que também tem a presença de baleias é a Patagônia.

Quadro 13 - Exemplo de tradução do local de férias “Alaska”

Texto de partida	Tradução final
KYLE: Marius took us to Alaska.	CAIO: Que levou a gente pra Patagônia.

HAMILTON: A twelve-year-old boy does not want to spend summer vacation in Alaska .	AMILTON: (<i>ironicamente</i>) Claro! Adolescentes de doze anos a-do-ram passar as férias de fim de ano isolados na Patagônia .
KYLE: The whale-watching was beautiful.	CAIO: Eu adorei ver as baleias .

Fonte: o autor.

Os exemplos até aqui referem-se a questões próprias da tradução de textos dramáticos e de itens relacionados à mediação cultural. Nos próximos exemplos, exemplificarei escolhas que estão relacionadas à ética na tradução.

Um dos temas abordados pela peça é a sexualidade de Caio, que é constantemente ridicularizada por Amilton, o que fica claro no exemplo do **Quadro 14**, quando ele faz questão de ressaltar que a mãe morreu na “*Gay Days Parade*”. Alinhado com questões éticas, principalmente no que diz respeito à visibilidade de outros integrantes da comunidade LGBTQIAP+, eu resolvi traduzir “*Gay Days Parade*”, um termo que remete ao início das paradas do orgulho que focava única e exclusivamente no público cis homem e gay, por “parada LGBTQIA sei lá o quê”, um termo mais abrangente que engloba Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, pessoas Queer, Intersexo, Assexuais e Pansexuais, introduzindo “sei lá o quê” para mostrar o desprezo que Amilton tem pelo evento. Outro ponto na mesma fala é a citação ao “*Orthopaedic Hospital Gay Doctors Float*”. Nos EUA e Canadá os carros alegóricos da parada são chamados de “Floats” e essa é uma referência a um carro alegórico de médicos gays ortopedistas, novamente o foco continua sendo o público cis gay homossexual. Para traduzi-lo, achei mais interessante usar “o trio das ortopedistas lésbicas”, pois é mais comum os termos “trios elétricos” que “carros alegóricos”, e, no caso de “ortopedistas lésbicas” o objetivo é dar visibilidade a esse grupo. Um terceiro ponto interessante nesse trecho é o uso da expressão “*the fat Filipino drag queen*”. A meu ver, não há necessidade de explicitar que se tratava de uma drag queen gorda, se já deixamos isso claro quando falamos do contraste entre o peso de Magá e da Drag Queen, além da caixa de som que caiu em cima da mãe junto com ela. Assim, fiz tais escolhas que considero éticas, ao pensar que não é necessário fazer julgamento ou reforçar estereótipos sobre os corpos alheios. Independentemente de ser gorda ou magra, uma Drag Queen que cai junto com uma caixa de som é capaz de tirar a vida de uma senhora de quarenta e seis quilos e setenta e cinco anos de idade.

Quadro 14 - Exemplo de escolha ética na tradução de “Gay Days Parade” e “Orthopaedic Hospital Gay Doctors Float”

Texto de partida	Tradução final
<p>HAMILTON: Fine Kyle fine, it was an accident. It was an accident that Mother was standing in the exact spot she was standing in at the Gay Days Parade when the Orthopaedic Hospital Gay Doctors Float came round the corner on Parliament Street. It was an accident that the fat Filipino drag queen had had too much cheap rum and lost her balance while she was lip-synching on a speaker to some inane disco anthem. It was an accident that as she fell she grabbed the speaker with her fat little fingers and the four-hundred-pound accumulated weight of speaker and drag queen flattened a one-hundred-and-two-pound seventy-five-year-old woman! That was the accident that killed our mother?</p>	<p>AMILTON: Tá bom, Caio, tá bom, foi um acidente. Foi um acidente a nossa mãe estar parada exatamente naquele lugar, no meio da parada LGBTQIA sei lá o quê, quando o trio das ortopedistas lésbicas virou a esquina da Avenida Paulista. Foi um acidente que uma drag queen uruguaia tenha bebido um caminhão de vodca barata e tenha perdido o equilíbrio enquanto dublava “I will survive”. Foi um acidente ela ter caído e segurado a caixa de som com aquela mãozinha e que os duzentos quilos, dela e da caixa, tenham esmagado uma senhora de quarenta e seis quilos e setenta e cinco anos de idade. Foi esse acidente infeliz que matou a nossa mãe?</p>

Fonte: o autor

Tratando novamente de representatividade, que acredito envolver o plano da ética, em um dos trechos da peça, Caio dá exemplos de casais: “*William parentheses Kate*” referindo-se ao príncipe William e Kate Middleton, ambos pertencentes à realeza britânica, “*Mickey parentheses Minnie*” referindo-se aos personagens de desenho animado e “*Bob parentheses Kevin*” como dois nomes masculinos genéricos, para os quais não encontrei referências específicas. Na tradução, optei por não manter as referências à família britânica, uma referência que reforça o estereótipo de casal perfeito da realeza, um casal branco, hétero, digno de contos de fadas. Em lugar dessas referências, usei uma referência a um casal negro, também hétero, mas reconhecível pelo público “Lázaro Ramos, entre parênteses, Taís Araújo”; no caso dos personagens infantis, optei por “Mônica, entre parênteses, Cebolinha”, mesmo que explicitamente não sejam um par romântico, especula-se muito sobre isso e acredito ser interessante também inverter a lógica e colocar a figura feminina antes da masculina; e no caso do casal com nomes genéricos, optei por trazer uma referência de um casal de mulheres lésbicas também reconhecível pelo público “Daniela Mercury, entre parênteses, Malu Verçosa”.

Quadro 15 - Exemplo de escolha ética na tradução de “William parentheses Kate”, “Mickey parentheses Minnie” e “Bob parentheses Kevin”

Texto de partida	Tradução final
KYLE: “Hamilton parentheses Jules.” They all do that. “William parentheses Kate.”	CAIO: “Amilton, entre parênteses, Júlia.” Todo mundo faz isso. “Lázaro Ramos, entre parênteses, Taís Araújo.”
“Mickey parentheses Minnie.” “Bob parentheses Kevin.” They all do that.	“Mônica, entre parênteses, Cebolinha”, “Daniela Mercury, entre parênteses, Malu Verçosa”. Todo mundo faz isso.

Fonte: o autor

No próximo exemplo do **Quadro 16**, também trato de questões éticas ao longo da descrição dos participantes do ritual de ayahuasca em que Magá descreve seus companheiros de cerimônia. Uma das participantes é descrita como “*incongruous blond*”. A definição de “*incongruous*” é “*lacking in harmony or compatibility or appropriateness*”. Eu poderia cair no clichê e traduzir como “loira burra”, mas acho a expressão um tanto quanto machista e o próprio estereótipo da mulher loira com pouco conhecimento é também machista. Assim, decidi por omitir o adjetivo “*incongruous*” e traduzir como “uma moça loira”.

Quadro 16 - Exemplo de escolha ética na tradução da expressão “*incongruous blond*”

Texto de partida	Tradução final
Upon meeting my ceremony comrades—two intellectuals, an incongruous blond , three hippies (hippies are still hairy, like they always were) and a woodsy gentleman about my age who would have been very interesting to me had been interested in gentlemen about my age—we together trekked deep into the woods, encountering blackflies the size of raven nestlings and what were said to be—by the woodsy gentleman—bear droppings.	Depois de encontrar com meus companheiros de cerimônia (dois estudiosos, uma moça loira , três hippies, os hippies, como sempre, com cabelo comprido, e um caçara da minha idade, que me interessaria caso eu fosse o tipo de mulher que se interessa por homens da sua idade) caminhamos pra dentro da floresta, vimos uns mosquitos do tamanho de filhotes de urubu e também (pelo menos foi o que o caçara disse) passamos por um monte de cocôs de anta.

Fonte: o autor

Durante a leitura do texto de partida, identifiquei algumas expressões capacitistas. O capacitismo é o preconceito social contra pessoas que possuem alguma deficiência, mas também é expresso através da presunção de que pessoas com deficiência são incapazes de realizar alguma atividade ou de que são inerentemente infelizes, inábeis ou impossibilitadas. No trecho exemplificado pelo **Quadro 17**, Magá descreve como conheceu o ex-marido, conta que era uma jovem

cheia de sonhos, promessas e possibilidades, mas que ao se apaixonar teve que abandonar tudo. Para exemplificar esse estado de descrença com a vida, de incapacidade e de quase morte são usadas as expressões “*And then I lost the use of my legs*”, “*And then I was diagnosed with malaria*” e “*And then I stopped breathing*”. A expressão “*And then I lost the use of my legs*”, traduzida literalmente, como no caso de “e então eu perdi os movimentos das minhas pernas”, é claramente capacitista, pois assume que uma pessoa sem o movimento das pernas não seria capaz de perseguir as promessas e possibilidades da vida, o mesmo ocorre com a expressão “*And then I was diagnosed with malaria*”, que, traduzida literalmente como “e então fui diagnosticada com malária”, tal diagnóstico de uma doença não é uma sentença de morte e não deve ser comparada com a terceira expressão “*And then I stopped breathing*”, que traduzida literalmente seria “então eu parei de respirar”. Busquei outras formas de expressar essa interrupção dos sonhos, renunciando ao uso de expressões capacitistas e buscando outras expressões como: “Minha vida acabou”, “Parei de respirar”, “Meu mundo caiu”, esta última expressão sendo uma referência à música “Meu mundo caiu”, da cantora Maysa. Lançada no ano de 1958, a expressão tornou-se conhecida e transformou-se em um meme depois que um documentário sobre a vida da artista foi lançado.

Quadro 17 - Exemplo de escolha ética na tradução de expressões capacitistas

Texto de partida	Tradução final
<p>And then I met Charles. There was a time when I would have phrased that statement as, “And then I fell in love.” But now I know better. I hear that all the time from women. The story of their early life, filled with promise and wonder and possibilities and then the line that turns the worm: “And then I fell in love.” In a tone as if saying, “And then I lost the use of my legs.” “And then I was diagnosed with malaria.” “And then I stopped breathing.”</p>	<p>Foi aí que eu conheci o Carlos. No passado, eu diria: “Então eu me apaixonei!”. Mas agora eu já estou calejada. Vivo escutando um monte de mocinhas falando isso o tempo todo. Elas contam que, quando eram jovens, eram cheias de sonhos, propósitos e oportunidades extraordinárias, mas aí a porca torce o rabo e lá vem a frase: “Então eu me apaixonei”. Como se na verdade, estivessem dizendo: “Minha vida acabou”, “Parei de respirar”, “Meu mundo caiu”.</p>

Fonte: o autor.

Outro ponto que me chamou a atenção durante a leitura e tradução do texto foram as referências ao luxo e riqueza. Hamilton aparenta ser uma pessoa de classe alta, e isso faz parte da caracterização e da história do personagem, como se o fato de ser branco, heterossexual e rico o protegesse, como se esse modelo garantisse

que ele não teria problemas ou não precisaria lidar com as frustrações da infância. Ou seja, a referência ao dinheiro e aos produtos caros precisam estar presentes, mas o desafio seria encontrar os referenciais mais adequados. O **Quadro 18** traz esses exemplos envolvendo “*two-hundred-and-fifty-thousand-dollar kitchen*”, duzentos e cinquenta mil dólares hoje correspondem a mais de um milhão e trezentos mil reais. É difícil imaginar que até mesmo uma pessoa muito rica gaste esse valor em uma cozinha no Brasil. Por isso, na tradução, mantive o valor de duzentos e cinquenta mil reais. Outro exemplo é a marca Snaidero citada na peça. Trata-se de uma marca italiana que fabrica móveis e acessórios para cozinhas de alto luxo. A marca é praticamente desconhecida no Brasil, eu sequer encontrei algum site oficial em português. Na tradução, optei por apenas citar que se tratava de um “gabinete importado” e o material utilizado para confecção da bancada “*Corian countertop*”, um material de alto luxo também pouco conhecido no Brasil, que na tradução optei por “bancada de mármore Carrara”. A meu ver, ser ético também é preocupar-se com o universo de conhecimentos do público-alvo, principalmente na tradução de textos dramáticos para encenação, pois os espectadores não terão a possibilidade de pesquisar sobre as referências utilizadas.

Quadro 18 - Exemplo de escolha ética na tradução de valores e marcas

Texto de partida	Tradução final
HAMILTON: My two-hundred-and-fifty-thousand-dollar kitchen. (...)	AMILTON: Minha cozinha planejada de duzentos e cinquenta mil reais. (...)
HAMILTON: He ate my Snaidero cupboards. (...)	AMILTON: Mas ele comeu meu gabinete importado. (...)
Left on the inedible Corian countertop of what remains of our two-hundred-and-fifty-thou-sand-larlar kitchen.	Deixado em cima da bancada de mármore Carrara, a única peça da minha cozinha de cento e cinquenta mil reais que sobreviveu ao seu ataque.

Fonte: o autor

Como último exemplo cito o que penso ter sido mais desafiador em termos éticos. No texto de partida, em um diálogo no epílogo da peça, Kyle e Hamilton estão em um parque junto com outros cachorros e seus donos. Durante esse passeio com

Enzo, Kyle mostra que consegue identificar os outros animais pelos nomes e demonstra intimidade com eles, mas deixa claro que não conhece os seus donos, que não sabe como se chamam, com o que trabalham, qual o seu gosto musical, e, mais importante, sua afiliação religiosa e política ou se são a favor ou contra a caça às baleias ou Israel. Esse trecho me preocupou um pouco, pois diferentemente do Canadá, que é conhecido por ser um país que possui uma agenda progressista que avança em diversos aspectos, entre eles igualdade de gênero, luta antirracista, direitos de minorias, direitos de povos originários, direitos de imigrantes, o Brasil se encontra em um momento muito pouco favorável a pautas progressistas.

Exemplo disso é a formação dos congressos canadense e brasileiro. A Câmara Baixa Canadense, eleita em 2021, é composta por 46% de congressistas do partido liberal, considerado progressista de centro esquerda, e 35% de congressistas do partido conservador, considerado de centro direita, mas mesmo o partido conservador em diversos momentos foi a favor de políticas progressistas e os partidos considerados extrema direita não conseguiram nenhuma cadeira na Câmara Baixa Canadense. No Brasil, a situação é outra, estamos vivendo um momento de extrema polarização e, na última eleição, o PL, partido de extrema direita que se posiciona contra todo tipo de política considerada progressista, conseguiu maioria na Câmara Dos Deputados nas eleições de 2022 (15% das cadeiras), usando em suas campanhas pautas como a defesa de um modelo de família unicamente heterossexual, o militarismo, o incentivo à posse de armas por cidadãos comuns, o cerceamento das mulheres em seus direitos reprodutivos e sexuais, entre outros absurdos.

Por esses motivos, reflito que o objetivo do trecho da fala que implica em se comportar como um cachorro e não fazer distinções entre as pessoas, incluindo suas posições políticas, cabe bem na sociedade Canadense na qual posições tão extremas não são tão comuns. Mas não estou convicto de que seria ético da minha parte passar a mesma mensagem em uma peça encenada no Brasil, ainda mais em 2022, quando tantos políticos foram eleitos se utilizando de pautas preconceituosas, autoritárias e antidemocráticas.

Pensei muito em como e se esse trecho poderia ser ressignificado, como não ferir a minha ética e não ser responsável por transmitir uma mensagem que não

dialoga com os meus valores. Pensei em omitir o epílogo da peça, mas existem dois momentos importantes no epílogo que precisam ser retomados, o momento em que Amilton revela o conteúdo do bilhete da mãe e desmente a mentira que contou quando disse que nele estava escrito que Caio deveria ficar com o Enzo, e o momento em que Amilton recebe a coleira do Enzo da mão de Caio, que simboliza o ato final de aceitar ficar com o cachorro para que ele ajude Amilton em seu processo de cura do luto da mãe. A única solução que encontrei foi remover todas as referências políticas e religiosas, não citar filiação política e religiosa como sendo uma característica irrelevante e não citar caça animal ou apoio a Israel, como exemplificado no Quadro 19.

Quadro 19 - Exemplo de escolha ética tradução de uma expressão com referências políticas e religiosas

Texto de partida	Tradução final
HAMILTON: Oh, I thought that was a woman.	AMILTON: Eu achei que fosse o nome do dono.
KYLE: Who?	CAIO: Quem?
HAMILTON: Shy.	AMILTON: O “Acanhado”.
KYLE: Shy’s the dog. I don’t know the owner’s name. I don’t know anybody’s name. Or what they do for a living. Or their musical tastes, or their religious affiliation, or their political leaning, or their stand on the seal hunt or Israel	CAIO: “Acanhado” é o cachorro. Eu nem sei o nome do dono. Eu não sei o nome de ninguém aqui, nem me interessa onde ela trabalha. Se escuta pagode, funk ou música clássica, se é gay ou não, se mora em um condomínio fino ou num apartamento apertado.
KYLE Waves at someone across the park. (calling) Hey, how are you doing today? She got her cone off I see.	CAIO acena pra alguém que está no parque. (chamando a pessoa) Olá, como você tá? Ela tirou o cone, eu vi.
HAMILTON: Interesting	AMILTON: Interessante.
KYLE: It’s fantastic.	CAIO: É fantástico.

Fonte: o autor.

Em lugar dessas referências, optei por utilizar referências musicais, “Se escuta pagode, funk ou música clássica”, por citar a orientação sexual, “se é gay ou não”, e sobre poder aquisitivo, “se mora em um condomínio fino ou num apartamento apertado”. Assim reforço que essas poderiam ser características que realmente não devem ser distinguidas no trato com outras pessoas, independentemente de conhecê-las ou não.

CAPÍTULO 5: MONTAGEM

Neste capítulo, gostaria de registrar algumas considerações sobre o processo de montagem da peça que eu acompanhei. A Cia se inscreveu em um edital público para financiamento de projetos ligados à cultura em julho de 2021, o projeto foi aceito e o resultado foi divulgado em dezembro de 2021, para que o espetáculo fosse montado e encenado até dezembro de 2023.

Os principais participantes do projeto são dois atores, um diretor, uma produtora e eu como tradutor, e todos tiveram contato com o texto em inglês. As primeiras leituras foram realizadas em dezembro de 2021, antes mesmo do projeto ser aprovado. Na época, eu tinha uma versão completa do texto traduzido, mas ainda precisava fazer uns bons ajustes relacionados às questões próprias da tradução de textos dramáticos (sonoridade, ritmo e marcas de oralidade). Essas leituras me fizeram identificar muitos pontos de melhoria no texto, e ver outras pessoas lendo o seu texto e já tentando interpretá-lo é um processo extremamente valioso, pois você se distancia dos seus próprios vícios e percebe melhor quando algum trecho possui questões a serem trabalhadas. Foi nesses primeiros encontros que comecei a discutir com o grupo sobre questões culturais, sobre a localização da peça, a tradução dos nomes.

Os ensaios propriamente ditos começaram em agosto de 2022 (ver fotos dos ensaios no **Anexo III**) quando o texto já estava mais maduro, as questões próprias do texto dramático e as questões culturais já haviam sido direcionadas, mas eu ainda precisava amadurecer algumas questões éticas. Os integrantes do grupo entenderam bem as traduções dos lugares, das referências culturais e dos nomes dos personagens, mas eu senti uma resistência quanto ao sobrenome deles, que está relacionado ao título da peça e às questões éticas. Alguns integrantes acreditavam que o sobrenome “*Best*” poderia ser mantido, e que seria compreendido pelo público, entendendo que *best* é uma palavra da língua inglesa que é comum.

Foi nesse ponto que realmente compreendi as afirmações de Zurbach (2009) e Cruz (2019), quando dizem que o texto é parte de um processo, um processo que pode ser colaborativo, e a interação com os outros integrantes enriqueceram muito o resultado, mas que, principalmente, não termina quando o texto é entregue. Sobre as

questões éticas, os integrantes entenderam os pontos levantados, mas nem todos fizeram a mesma leitura, principalmente sobre a relativização de opiniões religiosas e políticas apresentada no prólogo. Alguns acreditam que essa não é a principal mensagem da peça e que eu estaria superestimando o trecho.

Foi nos ensaios que percebi como funcionam os papéis de cada um dos integrantes do grupo, e que entendi a importância da visão do diretor e como essas questões também são negociáveis. Os próprios integrantes usavam “*Best*” como sobrenome da família nos ensaios, e o diretor deixava a cargo deles decidir esse ponto, diferente do que acontecia com outros aspectos relacionados à interpretação.

CAPÍTULO 6: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução está longe de ser uma atividade mecânica de transferências de significados, cada vez mais acredito que não exista fórmula, método ou ferramenta que seja capaz de considerar todas as variáveis presentes no processo, por isso trata-se de uma atividade inerentemente humana e, portanto, inexata.

O objetivo deste trabalho era traduzir e comentar a tradução da peça, mas para isso foi extremamente importante estudar o gênero, entender os desafios próprios da tradução de textos dramáticos, entender de dramaturgia para saber identificar características dos personagens e o desenvolvimento dos eventos do texto. Tive que realizar escolhas relacionadas a questões culturais, que não são exclusividade deste tipo de tradução, mas também tive que considerar características específicas, como a recepção imediata. O teatro é uma manifestação artística que tem grande ligação com o público e com o momento em que a peça será encenada, isso dá liberdade para o tradutor, mas é exatamente por causa dessa liberdade que devemos ter ainda mais responsabilidade, e uma das maneiras de ter responsabilidade é direcionar as nossas escolhas através de um viés ético.

Compreender as diferentes visões de ética aplicadas à tradução, ética da igualdade, da diferença, da responsabilidade, me fez questionar e construir a minha própria visão ética, mas para isso foi necessário entender quais são os meus próprios valores e como eles se relacionam com a obra que estou traduzindo, em que ponto existem conflitos ou concordâncias entre o que está no texto de partida e a visão que eu tenho para o resultado da tradução. Foi importante entender que temas eram efetivamente discutidos e abordados na peça, como a orientação sexual do irmão, nesse caso a homofobia era justificada dentro do que seria trabalhado na obra, e o que se tratava meramente de uma reprodução de falas e comportamentos que eu julgo eticamente impróprios, mas que muitas vezes são normalizados socialmente. Foi necessário também admitir que em um dos casos eu realmente não concordei com a mensagem de um trecho da obra, não acredito, por exemplo, que devemos diminuir a importância de assumirmos posições diante de opiniões políticas, pois elas podem ser reacionárias, fascistas e antidemocráticas. Mas isso não quer dizer que eu

invalide toda a obra, é preciso entender que este é apenas um trecho e que ele foi escrito em um outro momento, para um outro público em uma outra realidade.

Outro ponto que não era o objetivo inicial do trabalho, mas que foi muito interessante foi a compreensão e a participação do processo de montagem da peça, principalmente no que diz respeito às diferentes leituras e interpretações do texto. Foi muito interessante dialogar com os outros integrantes do grupo e entrar em contato com outras visões, tanto para, em alguns momentos, enriquecer a minha própria, quanto para, em outros momentos, ter confiança na minha interpretação, mesmo que fosse diferente da dos outros integrantes. Isso me ajudou muito a amadurecer a minha visão do texto e escolher como materializá-la no resultado da tradução.

Foi importante também entender que como parte do processo a tradução agora passará por outras mãos, pelo diretor, pelos atores, pela produtora e que eles terão outras interpretações que irão gerar outros resultados, que não deixarão de ser influenciados pelas minhas escolhas tomadas a partir do meu projeto de tradução que também foi influenciado por todos eles.

Como última observação gostaria de adicionar que na tradução não há apenas perdas, intraduzibilidades, ausências de significados e supressões. Há também ganhos, adições, ressignificações e modificações, mas as últimas só acontecem quando os tradutores resolvem contrariar em certo grau a ética da igualdade e passam a criar os seus próprios problemas, colocar em prática um pouco da ética da diferença e da ética da responsabilidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Daniel Antonio de Sousa. (2021). Tradução e Ética: Sobre ética da tradução como uma prática social de reflexão consciente. *Revista Linguagem & Ensino*, v. 24(n. 1). <https://doi.org/10.15210/rle.v24i1.20113>
- APIC. (28 de novembro de 2017). Código de Ética Profissional. Brasil. Disponível em: < <https://apic.org.br/wp-content/uploads/2019/05/CO%CC%81DIGO-de-E%CC%81TICA-PROFISSIONAL-APIC.pdf> > . Acesso em: 14 de janeiro de 2022.
- CASTELLÕES, Maria Clara. (2007). Ética ou Éticas da Tradução. *TradRev*. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.11085>
- CRUZ, Cláudia Soares. (ago/set de 2019). Tradução teatral - entre teoria e prática. *Urdimento*, v. 2, 263-280. <https://doi.org/10.5965/1414573102352019263>
- ESQUEDA, Marileide Dias. (1999). Teorias de tradução e a questão ética. *Mimesis*, v. 20(n. 1), pp. 49-55. https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v20_n1_1999_art_04.pdf
- GUIMARÃES, Maria Helena. (2004). A Tradução para teatro. *Polissema: Revista de Letras do ISCAP*, v. 4, 59-70. <https://parc.ipp.pt/index.php/Polissema/article/view/3367/1352>
- LISPECTOR, Clarice. (2018). Traduzir procurando não trair. Em M. A. MARTINS, & A. GUERINI, *Palavra de Tradutor - Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros* (pp. 103-105). Florianópolis: Editora da UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/186876>
- MACIVOR, Daniel. (2013). *The Best Brothers*. Toronto: Playwrights Canada Press.
- PALLOTTINI, Renata. (2013). *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- SILVA, Alexandra Moreira da. (2005). Do outro lado do Atlântico: Um diálogo sobre Teatro, Tradução e Tradução de Teatro. (E. Afrontamento, Ed.) *Caderno de Literatura Comparada*, v. 12/13, pp. 148-161. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23646>

SINTRA. (1991). Código de Ética do Tradutor. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Disponível em: < <http://www.braziliantranslated.com/sintrape.pdf> >. Acesso em: 14 de jan. de 2022.

The Siminovitch Prize. (2022). *Daniel MacIvor - The Siminovitch Prize in Theatre*. Disponível em < <https://siminovitchprize.com/people/daniel-macivor/#> >. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

WILCOX, Richie. (2015). "I see dead people": An introduction to Daniel MacIvor and his wilder ways. Em R. WILCOX, *New Essays on Canadian Theatre* (pp. 1-14). Toronto: Playwrights Canada Press.

ZAVAGLIA, Adriana., RENARD, Carla. M. C., & JANCZUR, Christine. (2015). A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. *Aletria*, pp. 331-352. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.25.2.331-352>

ZURBACH, Christine. (2009). A Tradução de teatro: uma irmã gémea do fazer teatral. Em *Tradução e Linguística na Sociedade do Conhecimento* (pp. 1-8). Évora: Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/5169/1/A%20Tradu%C3%A7%C3%A3o%20de%20Teatro%20%20uma%20irm%C3%A3%20g%C3%A9mea%20do%20fazer%20teatral.pdf>

ANEXOS

Anexo I - Carta de Consentimento de tradução e exibição da peça



LETTER OF CONSENT

For its intended purposes under Uberlandia's Municipal Secretary of Culture Notice No. 04/2021 that created a cultural initiative to fund selected projects, the Gary Goddard Agency **consents to the potential use of the play** "The Best Brothers," written by their client Daniel Mclvor, in case of approval of **Rafael Machado Michalichem's** entry, "*Montagem e breve temporada do espetáculo The Best Brothers pela Cia Líquida de Teatro,*" to stage a translation into Portuguese of the play in 2022.

I emphasize that the consent stated here will not exempt those responsible from complying with any necessary conditions for the release of copyrights that are still under negotiation.

Toronto, July 16, 2021

Gary Goddard Agency
for Daniel Mclvor

Anexo II - Autorização para uso de excertos para fins de elaboração de trabalho científico



Marco Antonio <mrochadesousa@gmail.com>
para Marileide, Meaghan, Katie ▾

24 de jul. de 2021 09:22 ☆ ↶ ⋮

Thank you so much Meg,

We'll submit our application and we'll keep you updated on the result. I hope we get the approval for the funding and move on with the negotiations of the royalty fee to translate and stage the play in 2022. =)

Besides our plans to stage the play, I am getting a degree in Translation at the Federal University of Uberlândia and in my end-of-course written paper I want to discuss the translation of theatre plays.

I am advised by Professor Marileide Dias Esqueda (in copy) and I want to know if I may use small excerpts of the play to exemplify some possible translations choices if the play were translated from English to Portuguese.

My faculty is very strict when it comes to copyright and in no way they would allow me to use even small excerpts without consent.

Thanks in advance,

Marco Antonio Sousa

Project Management | Translation and Subtitling

☎ +55 034 99149-9834

📍 Uberlândia / MG - Brasil

--



Meaghan Denomme <meaghan@ggagency.ca>
para mim, Katie, Marileide ▾

25 de jul. de 2021 22:32 ☆ ↶ ⋮

Sounds good, thanks Marco! Best of luck with the funding.

Yes, we can grant use of small portions of the script for educational purposes in your thesis. Thank you for checking in!

All the best,

Meg

Meaghan Denomme, Literary Agent

GGA

250 The Esplanade, Suite 304

Toronto, ON M5A 1J2

p: 416-928-0299 x5

www.ggagency.ca

Anexo III - Fotos dos ensaios

Essas são fotos tiradas em um dos ensaios realizado em 19 de dezembro de 2022. As fotos foram registradas com a câmera de um celular modelo Galaxy S22+ no auditório do Centro Municipal de Cultura de Uberlândia.





