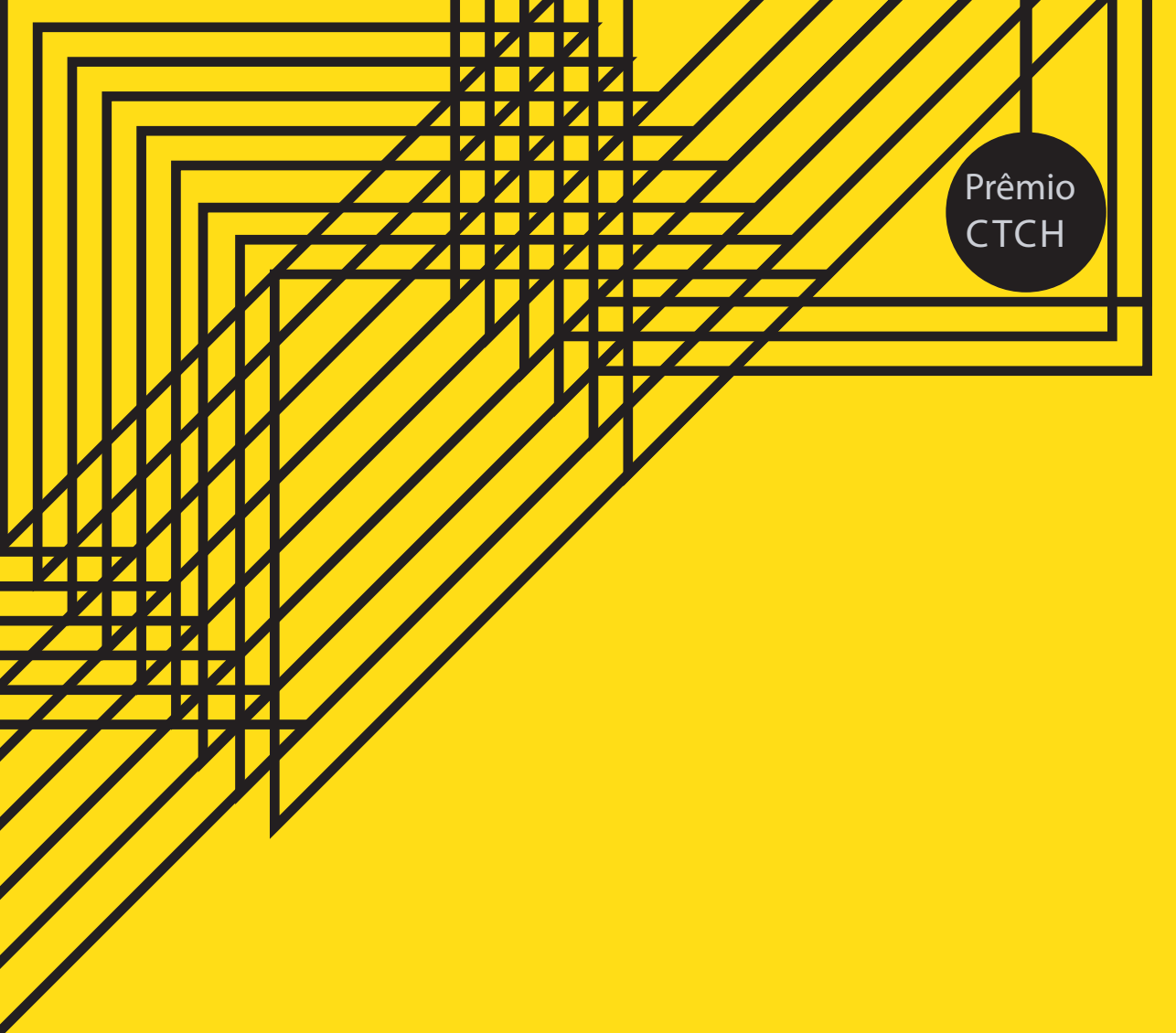




Prêmio
CTCH

**A tradução teatral além do texto:
traduzindo The Pitmen Painters**

Cláudia Soares Álvares da Cruz

EDITORA
PUC
RIO



**A TRADUÇÃO TEATRAL ALÉM DO TEXTO:
TRADUZINDO THE PITMEN PAINTERS**

CLÁUDIA SOARES ÁLVARES DA CRUZ

**A TRADUÇÃO TEATRAL ALÉM DO TEXTO:
TRADUZINDO THE PITMEN PAINTERS**





©Editora PUC-Rio
Rua Marquês de S. Vicente, 225, Casa da Editora PUC-Rio
Gávea | Rio de Janeiro | RJ | CEP 22451-900
Telefone: 3527-1760/1838
edpucio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio
Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Francisco de Guimaraens, Hilton
Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Marcelo Gattass,
Sidnei Paciornik.



Editora Numa
www.numaeditora.com

Edição: Adriana Maciel
Coordenação Editorial: Julia Mendes
Produção Editorial: Marina Mendes
Projeto Gráfico do miolo: Design de Atelier/Fernanda Soares
Desenho de Capa: Fernanda Soares

C957d Cruz, Cláudia Soares Álvares da

A tradução teatral além do texto [recurso eletrônico] : traduzindo the
pitmen painters / Cláudia Soares Álvares da Cruz. - Rio de Janeiro : Numa
Editora, 2024.
il. ; PDF ; 5 MB.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-67477-78-7 (Ebook)

1. Teatro. 2. Tradução teatral. I. Título.

2024-2366

CDD 792
CDU 792

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Criado em 2017 pelo Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, a edição atual do Prêmio CTCH de Teses teve como objetivo laurear e dar reconhecimento e visibilidade para as melhores teses de Doutorado defendidas entre 2022-2023 nos Programas de Pós-graduação em Design, Educação, Estudos da Linguagem, Filosofia, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Psicologia Clínica e Teologia, e para a melhor dissertação de Mestrado em Arquitetura.

Os critérios de premiação consideraram a originalidade dos trabalhos e sua relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social e de inovação. Os Programas de Pós-graduação selecionaram internamente os trabalhos premiados, verificando a adequação das pesquisas ao patamar elevado de qualidade exigido.

A publicação deste livro é resultado da parceria entre o Decanato do CTCH, os Departamentos do Centro, a Editora PUC-Rio e a Numa Editora, com apoio da Vice-Reitoria Acadêmica.

Rio de Janeiro, setembro de 2024

Júlio Diniz
Decano do CTCH

Monah Winograd
Coordenadora Setorial de Pós-graduação e Pesquisa do CTCH



Decanato do
CTCH

Apresentação

“A tradução comentada de *The Pitmen Painters* e o avesso da tapeçaria”

Ao longo da história, as traduções orais e escritas, onipresentes no mundo contemporâneo, tiveram papel fundamental na comunicação humana, mas o estudo da tradução como uma disciplina acadêmica só começou em meados do século XX. A rápida expansão desse campo disciplinar se deu mediante uma fértil articulação com outras áreas do conhecimento, como bem comprova o diálogo com as artes cênicas e a linguística estabelecido no trabalho de pesquisa e de tradução teatral desenvolvido por Cláudia Soares Cruz. Em seu processo de consolidação, os Estudos da Tradução foram se desdobrando em diferentes subáreas, começando por aquelas com maior demanda em termos de práxis, como a tradução literária e a tradução especializada, e estendendo-se paulatinamente para outras, caso este da tradução de/para teatro. Em *A tradução teatral além do texto: traduzindo The Pitmen Painters*, Cláudia Cruz, tradutora, pesquisadora e professora de tradução de textos dramáticos, contribui não só para a massa crítica acerca do tema como também para o repertório de traduções teatrais disponíveis para o português brasileiro, fortalecendo, portanto, uma subárea dos Estudos da Tradução ainda em desenvolvimento. Junta-se, assim, a referências nacionais e estrangeiras nesse campo, como Susan Bassnett, Sirkku Aaltonen, Gunilla Anderman, Sara Ramos Pinto, Ruth Bohunovsky e Maria de Lourdes Rabetti. Em um trabalho de muito fôlego, a autora aprofunda questões teóricas e práticas da modalidade de tradução em que atua. Muito embora essas questões estejam imbricadas na tradução, uma vez que não se pode traduzir sem uma teoria – mesmo informal – que oriente a prática, nos propomos a separá-las aqui como um artifício para poder falar um pouco sobre as inovações trazidas pelo estudo de Cruz. A “teoria” a que me refiro é, na verdade, uma visão de tradução, em termos epistemológicos e conceituais, por parte de quem a pratica, e que, em sua forma mais simples, pode ser um pensamento que complete a frase “entendo tradução como uma operação que...”.

Entre as questões teóricas tematizadas, destacam-se a discussão dos conceitos de texto dramático e texto teatral, as diferenças entre traduzir para a página e traduzir para a cena, e os desafios da tradução de variantes linguísticas, caso

específico da peça objeto da tradução comentada que integra o trabalho. Além disso, a autora propõe (e ilustra) o uso de elementos extratextuais na tradução teatral e a possibilidade de atuação do tradutor como dramaturgista, cujo papel poderá incluir, por exemplo, a produção de material de pesquisa voltado para aspectos históricos, de costumes e de especificidades comportamentais de comunidades às quais pertencem alguns personagens, ou ainda, a colaboração “em eventuais adaptações do texto às contingências e ao projeto artístico da montagem” (Cruz, 202?, p. XX) e na elaboração de uma análise dramática do texto. O tradutor-dramaturgista, tal como concebido por Cruz, também poderá desempenhar atividades voltadas ao público, visando estabelecer maior contato entre palco e plateia. Entre essas atividades, contam-se a elaboração do programa do espetáculo, a organização de debates com o público, e as atividades de divulgação e promoção da montagem.

Em conjugação com essas reflexões teóricas, Cláudia Cruz nos traz uma tradução comentada da peça *The Pitmen Painters*, do dramaturgo britânico Lee Hall, que se inspirou no livro *Pitmen Painters: The Ashington Group 1934-1984*, do crítico de arte William Feaver. Unindo de forma inusitada arte e mineração, o enredo gira em torno de trabalhadores de uma mina de carvão na cidade de Ashington, Inglaterra, que em 1934 fizeram um curso de história da arte. O professor logo optou por aulas práticas, encorajando os alunos a produzir seus próprios trabalhos. Em 1936 houve uma exposição dessas obras na Inglaterra, grangeando uma certa fama aos mineradores-artistas, cuja história, no entanto, acabou caindo no esquecimento. Quase trinta anos depois, Feaver tomou contato com essas pinturas e conversou com alguns membros do grupo, ficando tão impressionado com a experiência deles que decidiu registrá-la em um livro. Lee Hall, por sua vez, deparou-se com o livro de Feaver em um sebo, e embora estivesse em busca de um tema inédito para seu novo projeto dramático, pois havia concluído a adaptação para os palcos de seu filme *Billy Elliot*, que também gira em torno da mineração de carvão. Contudo, não conseguiu resistir a uma história que considerou fascinante, sobretudo porque, conforme observou, os mineradores não queriam apenas pintar, mas também aprender sobre arte. Em sua peça, Hall desenvolve discussões “acerca de cultura e educação, e do acesso que se tem ou não a elas, da tênue fronteira que separa o mecenato da exploração, da relação entre as classes mais altas e a classe trabalhadora, convidando o leitor/espectador à reflexão sem cair no didatismo ou ser panfletário” (Cruz, 202?, p. XX).

A forma escolhida por Cruz para apresentar os comentários à tradução foi a de elaborar um pré-texto em que descreve e justifica as estratégias e critérios definidos aprioristicamente. Como explica a tradutora,

[a]ntes de iniciarmos uma tradução, precisamos tomar algumas decisões que vão afetar o processo tradutório como um todo. No caso da tradução aqui presente, as decisões prévias foram: realizar uma tradução visando à cena, manter o local e o tempo em que a ação se desenrola, e preservar a variação linguística, à semelhança do que faz Hall em seu texto com o inglês padrão, Standard English (SE), e a variante dialetal utilizada na região nordeste da Inglaterra, o Geordie. (202?, p. XX)

Os comentários que acompanham o texto de Hall traduzido para o português brasileiro são como uma radiografia precisa do fazer tradutório, desvelando o processo de escolhas que a tradução inescapavelmente envolve. Na segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), há um diálogo entre Dom Quixote e um tradutor, em que o primeiro filosofa sobre o ofício da tradução. Numa metáfora famosa, compara o texto traduzido a uma tapeçaria vista pelo avesso, na qual, embora se distingam as figuras, elas se encontram cheias de fios que as obscurecem, não podendo ser vistas com a lisura e o brilho do lado direito. Tal como muitas outras, essa metáfora sobre a tradução veicula a ideia da superioridade do texto dito original, mas proponho aqui ressignificá-la positivamente no caso dos comentários feitos por Cláudia Cruz das soluções para resolver impasses ou desafios na tradução: as explicações apresentadas nos permitem enxergar o avesso de um produto artístico, com todos os fios que costumam ficar fora do alcance da nossa vista, mas que muito revelam da técnica do artista, independentemente de se concordar ou não com as suas soluções. No momento em que o/a tradutor/a revela as suas estratégias, não só o trabalho de tradução fica mais valorizado, como também o leitor é levado a prestar atenção a detalhes na tessitura do texto que, de outra forma, poderiam passar despercebidos.

A discussão detalhada sobre as escolhas feitas para traduzir a variante *Geordie*, e também para distingui-la da norma padrão (SE) empregada pelos personagens que não são mineradores, é um caso emblemático. No texto em inglês, é adotada a norma padrão para representar o SE, tanto na ortografia como na sintaxe, ao passo que o autor recorre a um dialeto literário e visual para reproduzir o *Geordie*. Enquanto o dialeto literário se baseia numa “suspensão deliberada e sistemática de regras da escrita normativa, com o fim de refletir características essenciais de cada fala retratada” (Azevedo, 2003, citado em Cruz, 202?, p. XX), o dialeto visual designa qualquer variação ortográfica, mesmo não normativa, que

seja empregada para indicar determinadas pronúncias e sotaques. Em seu trabalho, Cruz apresenta de forma detalhada as estratégias que elegeu para representar visualmente a fala dos mineradores, as quais incluem contrações (nunca *qu'ia* deixar, *c'uma* boina na cabeça), supressão de partes de vocábulos ('brigado, fizemo'), palavras e expressões com a grafia modificada (*num* é daqui não, né, *sióra*), bem como outros recursos no plano da morfossintaxe e do léxico para marcar a variante não padrão de um grupo de personagens.

Além da tradução comentada de *The Pitmen Painters*, o trabalho aborda, a partir da perspectiva da vertente sociológica dos Estudos da Tradução, as tentativas feitas pela produtora Ana Elisa Paz de montar a peça no Brasil, levantando e discutindo algumas hipóteses para justificar por que tal objetivo não foi alcançado, dentre elas, a falta de financiamento, os hábitos dos espectadores de metrópoles brasileiras e custos elevados de produção, pois há diversos aspectos que podem tornar a montagem do texto muito dispendiosa, caso a encenação siga as indicações do autor. Baseando-se na teorização do sociólogo francês Pierre Bourdieu sobre as formas de capital, Cruz ressalta que o capital simbólico de quem busca recursos para uma produção teatral pode ser um fator crucial para o atendimento da demanda. No caso da peça de Lee Hall, a pesquisadora se pergunta se o resultado teria sido diferente caso o tradutor do texto fosse, por exemplo, um dramaturgo ou um tradutor literário premiado, ou se o idealizador do projeto tivesse grande renome no contexto da cena teatral brasileira e/ou entre o grande público.

Retomando o tópico abordado no primeiro parágrafo desta Apresentação, que é o fato de a tradução ser uma prática milenar, mas só ter conquistado um campo disciplinar próprio há menos de um século, se pensarmos, por exemplo, que a dramaturgia da Antiguidade grega tem sido amplamente traduzida e adaptada ao longo dos tempos, desde os romanos, nos séculos III e II a.C., é possível avaliar o quanto há para ser pesquisado no âmbito da tradução de/para teatro pelos Estudos da Tradução. A importância da contribuição do trabalho de Cláudia Soares Cruz para reduzir tal lacuna parece, portanto, inegável, ao trazer *insights* valiosos sobre essa modalidade tradutória e oferecer a leitores interessados – e a espectadores de eventuais encenações – uma tradução inédita em português brasileiro da peça de Lee Hall a respeito dos pintores da mina de Ashington que descubrem seus próprios talentos insuspeitados, em uma verdadeira alegoria sobre a capacidade humana de se reinventar uma vez recebidos os devidos estímulos.

Marcia A. P. Martins
Rio de Janeiro, janeiro de 2024

Agradecimentos

À minha mãe, Heloisa, que despertou meu amor pela língua inglesa e me colocou no caminho certo para que esse amor florescesse.

Ao meu pai, Fernando, por me ensinar a amar os livros, a inventar histórias e a brincar com as palavras.

Ao Marcos, meu companheiro da vida, por todo o apoio, ainda maior, nesses quatro anos.

Ao meu irmão, Eduardo, e à Carolina, que se tornou minha irmã, e aos presentes que juntos me deram, Francisco e Pedro, que me fazem sempre mais feliz.

À Monica Solon, que muitos anos atrás me fez ver que era esse meu caminho profissional e está sempre pronta para nossas conversas intermináveis sobre cinema e roteiro.

À Marcela Lanius, pela presença suave e constante.

À Inês Cardoso Moreira e Maurício Mendonça Cardozo, pelas longas conversas que apontaram caminhos para a elaboração do projeto desta tese.

Ao Antônio Quixadá, pelo lindo trabalho com os materiais extratextuais.

Ao Jorge Davidson por revisar minhas traduções do espanhol.

À Alinne Balduino Fernandes pelas conversas sobre tradução teatral.

Ao Tárík Puggina, pelos esclarecimentos sobre leis de incentivo; ao Gustavo Gasparani, pelas conversas sobre o fazer teatral; e, especialmente, à Marlene Soares dos Santos pela disponibilidade e imensa gentileza em nossa longa conversa.

À Ana Elisa Paz por me apresentar aos Pitmen Painters, e pelos esclarecimentos sobre seu projeto de trazê-los ao Brasil.

À Maria de Lourdes Rabetti, que me acompanha desde a graduação em Teoria do Teatro, com quem já aprendi tanto e aprendo mais a cada novo encontro;

ao José Roberto O'Shea, por sua imensa gentileza e generosidade, pelas longas conversas e diversas trocas; ao Paulo Henriques Britto, que conheci durante o mestrado, cuja generosidade em compartilhar sua imensa experiência e conhecimento é um modelo para mim. A eles agradeço também pela leitura cuidadosa e comentários preciosos durante o exame de qualificação e por estarem comigo ao final dessa jornada.

À Ruth Bohunovsky, com quem tenho trocado tanto desde que nos conhecemos, por ter aceitado o convite para compor a banca.

Às professoras Anna Stegh Camatti e Teresa Dias Carneiro por terem gentilmente aceitado participar como suplentes.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, em especial à querida Francisca Ferreira de Oliveira, Chiquinha, sempre pronta para ajudar, esclarecer, resolver qualquer questão, com sua voz suave e um sorriso.

À Vice-Reitoria Acadêmica da PUC-Rio, pela isenção de taxas acadêmicas; ao CNPq, pela bolsa concedida entre 2018 e 2020, e à FAPERJ, pela bolsa Nota 10 concedida em 2021. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha orientadora, Marcia do Amaral Peixoto Martins, pela escuta paciente, por todos os comentários precisos, pela constante disponibilidade e imediata presteza, pelo olhar aguçado, pela suavidade e gentileza, e por tantas vezes me fazer rir. Esta tese é nossa.

SUMÁRIO

Introdução	16
1. Fundamentação teórica	23
2. Alguns olhares sobre a tradução teatral	41
2.1 Texto dramático e texto teatral	41
2.2 Traduzir para a página, traduzir para a cena	46
2.3 O tradutor e a encenação	57
2.3.1 O tradutor além da tradução	65
2.4 O uso de elementos extratextuais na tradução teatral	74
2.5 Variantes linguísticas e sua tradução	84
3. The Pitmen Painters na página	98
3.1 O autor	98
3.2 Gênese de The Pitmen Painters	99
3.3 Abordagem histórica do universo retratado em The Pitmen Painters	102
3.3.1 Mineração de carvão	102
3.3.2 Ashington	105
3.3.3 O Grupo de Ashington	106
3.3.4 A WEA	107
3.3.5 História recente	108
3.4 Sinopse geral	109
3.5 Sinopse cena a cena	110
4. The Pitmen Painters em cena	116
4.1 Montagens de The Pitmen Painters	116
4.2 Alguma fortuna crítica	118
4.3 The Pitmen Painters no Brasil - uma tentativa frustrada	123
4.3.1 Formas de capital, gatekeepers e The Pitmen Painters – inter-relações e confluências	131
5. Traduzindo The Pitmen Painters - estratégias e critérios	136
6. Os pintores da mina - tradução comentada de The Pitmen Painters	160
7. Propostas de material extratextual	255
Considerações Finais	261
Referências Bibliográficas	265

Lista de figuras

Figura 1 – Linha do tempo	259
Figura 2 – Mapa	260

In many ways, theatre is more rewarding for a writer. I used to think it was like painting a wall, that when the play is finished, it's done, but now I realise it's more like gardening, you plant the thing, then you have to constantly tend it. You're part of a thing that's living.

LEE HALL

Introdução

O teatro e, por extensão, o palco sempre foram bastante presentes na minha vida – desde os primeiros anos de escola, onde participava de apresentações comemorativas, passando pela adolescência, quando as aulas de teatro no colégio onde estudava marcaram minha formação. Vi o majestoso Theatro Municipal do Rio de Janeiro por dentro quando dancei, ainda criança, em apresentações de fim de ano de balé. Participei, no palco da escola, de uma memorável montagem de *Rocky Horror Show* aos quinze anos. Essa pouquíssima experiência me mostrou o longo processo de intensa dedicação que se percorre desde a idealização de um projeto cênico, seja dramático, de dança, ou música, até sua realização no palco.

Ainda na adolescência, frequentei o mesmo Theatro Municipal como espectadora, incontáveis vezes, de todos os lugares reservados à plateia, da galeria aos camarotes. Vi também, em outros palcos cariocas, encenações antológicas de textos nacionais, como *A Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza, e *A Estrela do Lar*, de Mauro Rasi, e de textos estrangeiros, como *Sábado, Domingo e Segunda*, do italiano Eduardo de Filippo, *Quatro vezes Beckett*, uma compilação de textos do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, do alemão Rainer Werner Fassbinder, *Fedra*, do francês Jean Racine, e tantas outras. Devo confessar que naquele período não parei para refletir sobre a travessia que os textos estrangeiros haviam realizado, nem em quem teria pavimentado o caminho de um idioma a outro. (Curiosamente, com exceção do texto italiano, traduzido por Marcos Caruso, os outros três foram traduzidos por Millôr Fernandes.) O que ainda despertava minha admiração era pensar o trajeto da página ao palco, a materialização de palavras em cena, gestos, luz, vozes.

A tradução surgiu na minha vida de forma inesperada, e sou imensamente grata por esse caminho ter se aberto diante de mim e por eu ter podido trilhá-lo. Fui, cada vez mais, entrando em contato com meu amor pelas palavras – amor que já conhecia, mas do qual não havia me apropriado integralmente. Traduzi diversos tipos de texto, até que voltei ao teatro, dessa vez ocupando um espaço diferente, não mais no palco, não na plateia, mas um espaço que une um a outro: a tradução, pois é ela que possibilita que um texto estrangeiro seja encenado em outro lugar. A possibilidade de participar desse processo que tanto me encantava, e a vontade de fazer isso da melhor maneira possível, me levou de volta à universidade, com o objetivo de aprofundar o conhecimento um tanto tangencial que eu tinha do teatro. Foi assim que cheguei à UNIRIO para cursar uma segunda graduação e me formei em Teoria do Teatro.

Minha monografia de final de curso, intitulada *Traduzir Hamlet*, com orientação da professora e pesquisadora Beatriz Resende, foi minha porta de entrada para o mundo da tradução teatral por um viés teórico. Nela, fiz uma breve análise comparativa de duas cenas da tragédia shakespeariana nas traduções de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e de Millôr Fernandes (Agir, 1968; L&PM, 1988, respectivamente), examinando as escolhas linguísticas feitas pelos dois tradutores, investigando aspectos lexicais, sintáticos e prosódicos. Naquele momento, minhas reflexões acerca da tradução eram quase que totalmente empíricas. Mas para fundamentar um trabalho acadêmico, mesmo um tão conciso quanto uma monografia, eu precisava de aportes teóricos a respeito da tradução. Então, parti em sua busca, e todos que encontrei naquele momento foram valiosíssimos para as minhas reflexões.

Terminada a graduação, percebi que dessa vez tinha acertado na escolha de uma carreira e logo em seguida ingressei no mestrado em Artes Cênicas, na mesma universidade, para dar prosseguimento à minha pesquisa sobre a tradução de textos dramáticos. Decidi, então, que era hora de ampliar meu conhecimento teórico a respeito da tradução e, para minha sorte, a PUC-Rio estava oferecendo uma disciplina intitulada “Linguagem, Sentido e Tradução – Em busca de limites para a tradução”, que não poderia ser mais adequada às minhas necessidades. A disciplina era ministrada pelos professores Maria Paula Frota e Paulo Henriques Britto, e foi ali que comecei a ampliar e aprofundar meus conhecimentos teóricos sobre a tradução e também a refletir cada vez mais a respeito do meu fazer tradutório, percebendo o quanto a teoria e a prática se potencializavam mutuamente.

Em minha dissertação de mestrado, orientada pela professora e tradutora Inês Cardoso Moreira, fiz a tradução comentada de um texto dramático estadunidense, escrito por Kenneth Lonergan em 2001, intitulado *Lobby Hero*. Ali, refleti sobre minhas escolhas tradutórias com um foco primordial nos aspectos linguísticos. Mesmo alguns comentários extralinguísticos, aqueles mais relacionados a diferenças culturais, ainda eram feitos com uma vinculação muito próxima à língua. Não quero dizer com isso, que fique claro, que não pensei no universo mais amplo que envolve o ato teatral. Isso estava presente a cada instante, e o fato de estar cursando o mestrado dentro de um programa de Artes Cênicas tornava essa presença ainda mais necessária. Mas naquele momento refletia sobre minha tarefa como tradutora a partir do texto que lia, no texto que produzia, nas palavras que escolhia a cada momento. A cada vez que questionava uma escolha, fazia uma anotação e um comentário explicitando as razões que levavam àquela opção. Foi uma experiência riquíssima, que me levou a mergulhar na dramaturgia de Lonergan, a me sentir dentro daquele universo e muito próxima daqueles personagens,

ao mesmo tempo em que aprofundava meu conhecimento dos dois idiomas e de suas possibilidades, suas limitações e suas potências. Esse enxergar o texto a partir de suas entranhas que é o ofício do tradutor¹ permite que possamos nos apropriar do novo texto sem nunca perder contato com aquele de onde partimos.

Minha atividade como tradutora de textos teatrais me levou por muitos caminhos. Continuei fazendo traduções da forma convencional, i.e., recebendo um texto fonte e produzindo um texto meta,² e fiz outras de forma bastante diferente. Diversas vezes fui chamada para traduzir textos teatrais em voz alta para pessoas em busca de novos projetos, a chamada tradução à prima vista, ou *sight translation*, quando, segundo Wallace Chen (2015, p. 144), o “tradutor lê um texto escrito, processa rapidamente seu significado, e traduz o texto oralmente enquanto continua a lê-lo”.³ Passei também a traduzir e verter roteiros e projetos audiovisuais, o que me abriu muitas outras portas, inclusive me trazendo convites para trabalhar como roteirista. Um dos caminhos favoritos que a tradução me proporcionou trilhar foi a volta à sala de aula para ministrar cursos e oficinas de tradução de dramaturgia e de análise de texto a partir do processo tradutório. Menciono essas atividades pois todas contribuíram para que eu aprofundasse meu contato com a dramaturgia, as formas dramáticas, o texto, a cena, a relação entre eles, e isso fez com que eu decidisse decidir retomar minhas pesquisas e cursar o doutorado.

Ao elaborar o projeto da presente tese, ficou claro para mim que agora eu queria expandir o olhar e o esmiuçar linguístico que havia realizado na dissertação e ampliar minha reflexão sobre a tradução teatral, indo além do texto.

Mais uma vez situo minha pesquisa no entrecruzamento dos Estudos da Tradução e das Artes Cênicas, e ainda mantenho o firme propósito de estabelecer diálogos entre esses dois campos disciplinares, entre a teoria e a prática, o texto e a cena, o tradutor e a encenação. Desde que iniciei minha trajetória de pesquisa sobre a tradução teatral, percebo como essas aproximações promovem trocas enriquecedoras que beneficiam a todos. Entretanto, essa minha percepção

1 O termo “tradutor” é utilizado nesta tese como forma de me referir a tradutores e tradutoras que, obviamente, merecem o mesmo destaque. As formas tradutor/a e tradutores/as, quando acompanhadas de adjetivos, artigos, pronomes e numerais, requerem que todos os outros termos sejam flexionados da mesma maneira, o que, a meu ver, poderia tornar a leitura cansativa. Por esse motivo, optei pela forma genérica masculina, no singular e no plural.

2 Entendo que os termos texto fonte/de partida e texto meta/alvo/de chegada podem suscitar controvérsia por sabermos que a tradução não se dá em um processo linear que vai de um ponto a outro, e que não há um texto de partida como algo originário, inaugural, algo puro e essencial, nem um texto de chegada definitivo. Entretanto, por serem os termos comumente utilizados nos Estudos da Tradução, são também utilizados na presente tese.

3 “the sight translator reads a written text, processes the meaning quickly, and orally translates the text while it is still being read”. Todas as traduções presentes nesta tese são de minha autoria, salvo menção em contrário.

agora não me bastava – era preciso dar mais um passo, ir além para investigar e propor meios de fomentar essa aproximação. Para isso, volto meu olhar para as relações que se estabelecem entre o tradutor de um texto teatral e a montagem desse mesmo texto. Procuro demonstrar que é possível que o tradutor, já tão familiarizado com o texto que traduziu, participe do processo de encenação e atue também como dramaturgista. Deixo claro, sempre, que isso é uma proposta, uma possibilidade, nunca uma imposição. Penso, ainda, na criação de materiais extracênicos que acompanhem as montagens teatrais com o objetivo de proporcionar aos espectadores uma experiência teatral mais imersiva.

É bastante comum ouvirmos dizer que a tradução cria pontes, e eu gosto dessa imagem. Entretanto, ela hoje me soa um tanto rígida e, em certa medida, distanciada do processo tradutório, dando destaque para o resultado – a ponte, aquele caminho sólido, firme, que une duas ilhas, e se situa acima das águas que tocam suas costas. Prefiro agora pensar na tradução como algo que une essas duas ilhas mergulhando em suas águas, trazendo e levando uma rede de um lado a outro – rede que vai se expandindo a cada ir e vir.

Fala-se também de fronteiras, e a primeira versão deste projeto trazia essa palavra no título. Fico feliz por ter sido questionada quanto a essa escolha, pois me deu a oportunidade de perceber que a forma como enxergo a tradução está muito mais ligada a interseções, sobreposições e entrelaçamentos. Mas não me desfiz de todo dessas duas palavras/imagens, pois acredito que ainda haja fronteiras e ainda seja necessário construir pontes entre os dois campos de saber nos quais se insere essa pesquisa, entre a teoria e a prática, o texto e a cena, o tradutor e a encenação. Trago, então, dois teóricos cujas proposições são parte dos pilares que fundamentam este trabalho, em falas nas quais usam exatamente essas duas palavras: fronteira e ponte.

A pesquisadora e tradutora Mary Snell-Hornby (2007, p. 119) diz que “as questões envolvidas [na tradução teatral] se encontram entre as disciplinas e além das fronteiras”;⁴ e, para cruzá-las, proponho partirmos dos conceitos-ponte, propostos pelo estudioso da tradução Andrew Chesterman, que “capturam as sobreposições entre outras noções e, dessa forma, nos permitem cruzar fronteiras e estabelecer novos pontos de vista”⁵ (CHESTERMAN, 2007, p. 172). Entretanto, penso que cruzar fronteiras talvez não seja suficiente. Talvez seja preciso borrá-las, misturando os campos, os estudos, as práticas, estabelecendo um diálogo e uma troca cada vez mais íntimos.

4 “the issues involved lie between disciplines and across boundaries.”

5 “Concepts which capture overlaps between other notions, and thus enable us to cross borders and set up new viewpoints.”

O objeto de onde parto para as reflexões presentes nesta tese é o texto *The Pitmen Painters*, escrito pelo dramaturgo inglês Lee Hall em 2007, ano também de sua estreia. Hall decidiu escrever sua peça ao se deparar com o livro *Pitmen Painters: The Ashington Group 1934-1984*, do crítico de arte William Feaver, no qual ele narra a trajetória de trabalhadores de uma mina de carvão no Nordeste da Inglaterra que se tornaram pintores renomados. A partir dessa base, Hall apresenta em sua peça discussões acerca de cultura e educação, e do acesso que se tem ou não a elas, da tênue fronteira que separa o mecenato da exploração, da relação entre as classes mais altas e a classe trabalhadora, convidando o leitor/espectador à reflexão sem cair no didatismo ou ser panfletário. Os temas abordados por Hall despertaram meu interesse e foram um dos motivos que me fizeram escolhê-lo para este trabalho. Outro fator que me fez optar por essa peça foi a presença de variantes linguísticas, tema novo em minhas pesquisas. A forma como Hall utiliza esse recurso traz humor ao texto e, ao mesmo tempo, reflete questões políticas e sociais subjacentes à realidade histórica da Inglaterra.

Faço agora um breve resumo das partes que compõem esta tese, que começa com a apresentação, no Capítulo 1, dos pilares teóricos a partir dos quais fundamento a reflexão aqui proposta, delineando os debates explicitados nos capítulos subsequentes.

O Capítulo 2, que chamei de “Alguns olhares sobre a tradução teatral”, se subdivide em cinco seções, e cada uma delas aborda um aspecto dos vários elementos envolvidos na tradução teatral. O primeiro desses olhares se volta para o debate a respeito do que é o texto teatral, pois alguns autores o diferenciam do texto dramático, enquanto outros utilizam os dois termos de forma intercambiável. Para fundamentar essa discussão, trago as colocações de teóricos dos dois campos disciplinares que constituem esta tese, com destaque para Sirkku Aaltonen, Susan Bassnett, Gunilla Anderman e Sara Ramos Pinto, pesquisadoras dos Estudos da Tradução, e Patrice Pavis, Jíri Veltruský, Jean-Pierre Ryngaert e Egil Törnqvist, teóricos mais ligados às Artes Cênicas.

Considero esse debate apresentado em 2.1 fundamental para podermos chegar às discussões sobre a tradução desse tipo de texto, tema da Seção 2.2. O título dessa seção, “Traduzir para a página, traduzir para a cena”, é emprestado de Gunilla Anderman que, em seu livro *Europe on Stage: Translation and Theatre*, traça um histórico de peças teatrais europeias encenadas em palcos ingleses e esclarece que sua pesquisa trata primordialmente da “tradução [...] para o palco [...], e não para a página”⁶ (ANDERMAN, 2005, p. 7, grifos da autora). A partir dessa proposição, acrescento ao debate a ideia de pensarmos a tradução de textos dramáticos a partir daquilo a que cada uma se propõe.

6 “translation [...] for the [...] stage rather than the page.”

O próximo olhar se volta para a tradução destinada à encenação, ou mais especificamente, para o lugar ocupado pelo tradutor nesse processo. Buscando articular teorias e conceitos com algumas práticas presentes na cena teatral, a Seção 2.3 fala sobre “O tradutor e a encenação”, e dá mais um passo para pensarmos “O tradutor além da tradução”. Inspirada nos “exercícios combinados de tradução e dramaturgismo” da pesquisadora e tradutora Maria de Lourdes Rabetti (2019, p. 236), cujas reflexões me acompanham desde a graduação, discuto a possibilidade de o tradutor atuar como dramaturgista – uma das formas de aproximarmos os dois processos, os dois fazeres, os dois saberes: a tradução e a encenação.

Dando prosseguimento à busca de contatos mais próximos entre as instâncias envolvidas na tradução teatral, na Seção 2.4 parto do conceito de paratexto do teórico da literatura e semiólogo francês Gérard Genette para falar sobre “O uso de elementos extratextuais na tradução teatral”. Para Genette, o paratexto é “um ‘vestíbulo’ que oferece ao mundo a possibilidade de dar um passo e entrar [na obra literária] ou dar meia volta”⁷ (GENETTE, 1997, p. 2); e os elementos extratextuais que proponho que acompanhem as encenações de textos estrangeiros querem convidar o espectador a entrar no universo cênico do espetáculo teatral.

Como mencionado, a presença de variantes linguísticas no texto de Hall foi um dos fatores que despertaram meu interesse pelo texto, e esse tema é abordado na última seção do Capítulo 2. Partindo de reflexões a respeito do uso de variantes e suas consequentes implicações na Inglaterra e no Brasil, países de origem e destino de *The Pitmen Painters*, começo a assentar as bases e pavimentar o caminho para chegar até *Os pintores da mina*, título da minha tradução, apresentada com comentários no Capítulo 6.

Depois de assentar as bases teóricas sobre as quais iria construir a tradução, fui em busca da história de sua primeira construção, aquela feita por Hall. Procurei conhecer o autor e sua dramaturgia, e entender por que escolheu contar a estória e a história desses mineradores⁸ de carvão de uma pequena cidade no nordeste da Inglaterra que se tornaram artistas renomados. Quis saber como o texto foi gestado, como a história relatada por Feaver se transformou na estória contada por Hall, e como chegou aos palcos. Precisava saber também que palcos ocupou, que rastros deixou, que impressões causou em quem assistiu suas diversas encenações.

Esse mergulho no universo de Hall e seus *Pitmen Painters*, no mundo da ficção das páginas do texto e no mundo real em que viveram os homens cujas

7 “a ‘vestibule’ that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back”

8 Gostaria de fazer uma observação sobre o termo minerador. De acordo com o dicionário Houaiss online, minerador é “aquele que extrai minério da terra ou das minas” e é sinônimo de mineiro. Entretanto, como mineiro também se refere às pessoas nascidas em Minas Gerais, optei por utilizar sempre minerador, principalmente na tradução, para não criar ruídos indesejados.

obras estão hoje abrigadas em um museu, foi longo e por vezes me senti no buraco da Alice – a cada descoberta, mil novos caminhos se abriam diante de mim. Me senti como alguém que puxa um fio e desfaz, pouco a pouco, uma enorme tapeçaria. Todos aqueles desenhos que eu via de um lado foram se desmanchando ao puxar os fios que, na parte de trás, os sustentavam. Mas percebia que, ao mesmo tempo, esse desfilar me ajudava a compreender como aquela trama foi criada, e era esse o caminho que eu devia percorrer para poder, depois, redesenhá-la, tramando outros fios, reconstruindo a tapeçaria neste outro idioma que é o nosso, para este outro universo e contexto no qual vivemos.

Essa viagem exploratória está dividida em dois capítulos: o Capítulo 3 trata de “*The Pitmen Painters* na página” – o autor, os eventos históricos ali abordados, a sinopse cena a cena; o Capítulo 4 fala de “*The Pitmen Painters* na cena” – suas montagens e alguma fortuna crítica. Nesse capítulo olho também para a quase chegada de *The Pitmen Painters* à cena brasileira, procurando entender por que ela não se efetivou. Para fundamentar a análise a respeito dessa tentativa frustrada, utilizo algumas abordagens e conceitos da vertente sociológica dos Estudos da Tradução, principalmente Pascale Casanova, Gisèle Sapiro e Pierre Bourdieu.

No Capítulo 5 volto ao tema da tradução de variantes linguísticas, agora apresentando as estratégias e critérios que me guiaram ao entrelaçar os fios para refazer a trama e recriar a tapeçaria, transformando *The Pitmen Painters* em *Os Pintores da Mina*.

O Capítulo 6 traz a tradução comentada, e o 7, exemplos de elementos extratextuais que podem ser utilizados em eventuais montagens de *Os Pintores da Mina*, levando, assim, a tradução para além do texto.

Finalizo esta tese com breves reflexões sobre o ato tradutório, sobre a viagem que os *Pitmen Painters* me proporcionaram, e aponto alguns caminhos para viagens futuras.

1 Fundamentação teórica

A tradução é arte. O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.

Paulo Rónai

É sempre fascinante pensar, e verificar na prática, a infinidade de caminhos que podem ser percorridos do texto fonte ao texto alvo, do autor ao espectador, da palavra escrita à incorporada em cena. Quantos, também, e tão distintos são os entrelaçamentos que se dão nesse processo que une dois universos, linguísticos e culturais.

Gostaria de começar com as primeiras palavras de Umberto Eco (2007, p. 9) em seu livro no qual narra experiências de tradutor e autor traduzido para dezenas de idiomas: “O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua”. Eco, então, diz que não é fácil saber o que significa “dizer a mesma coisa” e que também não sabemos “o que é a coisa”, e ainda que “em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer *dizer*” (Ibidem, p. 9, grifos do autor). Na página seguinte, o autor conclui: “mesmo sabendo que nunca se diz a mesma coisa, se pode dizer *quase* a mesma coisa” (Ibidem, p. 10, grifo do autor).

Esse *quase* pode assumir incontáveis formas, sejam os textos de partida técnicos ou literários, embora as possibilidades se ampliem à medida que nos deslocamos de um tipo de texto ao outro. Dentro do universo literário, os três gêneros – narrativo, lírico e dramático – também dão margem a mais ou menos possibilidades tradutórias de acordo com o texto de onde partimos. Haroldo de Campos nos lembra que “já se disse que traduzir poesia chinesa para um idioma ocidental seria algo tão impossível como a quadratura do círculo” (CAMPOS, 2010, p. 121). Entretanto, continua Campos, “para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode acrescentar-lhe, na medida proporcional, o fascínio” (Ibidem, p. 121). Parece, então, que na tradução não há o impossível, pois se Campos (sim, não estamos falando de qualquer tradutor) transforma círculos em quadrados e traduz poemas chineses, ou os reimagina, como prefere o tradutor, então, tudo é possível, tudo é passível de transporte para outro lugar e tempo, para outro idioma, para outro universo, para o Outro.

O “quase a mesma coisa” a que Eco se refere também pode ser chamado de reescrita, como apontam Susan Bassnett e André Lefevere no prefácio de *Translation, History and Culture* (1995): “a tradução é, obviamente, uma reescrita de um texto original”.⁹ Esse reescrever tem diversas implicações, como pretendo debater e demonstrar ao longo desta tese, e uma delas está colocada pelos autores (1995, p. 10, grifos dos autores) no texto introdutório do mesmo livro:

*A “tradução” é uma das muitas formas de se “reescrever” obras literárias, uma entre muitas “reescritas”. Nos dias de hoje, essas “reescritas” exercem, no mínimo, tanta influência quanto os originais, as “escritas” em si, na garantia da sobrevivência de uma obra literária. [...] Nem é preciso dizer que essa situação confere aos reescritores um poder que não pode ser subestimado. [...] Eles podem construir ou destruir um autor.*¹⁰

Esse poder e essa responsabilidade conferidos à tradução se refletem na relação que o tradutor estabelece com o texto fonte e seu autor, e também com seu público receptor. Sabemos que toda tradução, seja ela qual for, vai além dos aspectos meramente linguísticos, e há sempre que se pensar no contexto de chegada sem perder de vista o ponto de onde partimos, pensando ainda em cada passo do percurso em si. No caso específico da tradução de textos dramáticos, ao considerar o contexto de chegada, precisamos também ter em mente se a tradução será realizada para uma recepção individual – um leitor e seu livro – ou coletiva – espectadores diante de um palco, pois essa variável irá balizar as escolhas e estratégias adotadas durante o processo tradutório.

Uma das discussões mais frequentes no âmbito da tradução teatral diz respeito a essa dupla possibilidade de recepção que decorre da diferenciação que alguns teóricos fazem entre o texto dramático e o texto teatral. Em seu artigo “Texto dramático vs. texto teatral. As traduções portuguesas de *Pygmalion* de G. B. Shaw”, a pesquisadora Sara Ramos Pinto (2007, p. 189) diz que essa distinção coloca “em quase oposição autores como Pavis ou Ubersfeld e Veltruský, Susan Bassnett ou Sirkku Aaltonen”. Segundo a autora, os primeiros, “apoiando-se na pressuposição de que se trata de algo necessariamente incompleto, chegam a excluir o texto dramático do sistema literário”; e a esse grupo acrescento o encedor e pesquisador francês Jean-Pierre Ryngaert. Por sua vez, os outros autores citados por Ramos Pinto, assim como o pesquisador sueco Egil Törnqvist, “reconhecem neste binômio dois tipos de textos de natureza e função diferentes”. Ramos Pinto elenca os principais motivos que levam alguns autores a defender a

9 “Translation is, of course, a rewriting of an original text.”

10 “‘Translation’, then, is one of the many forms in which works of literature are ‘rewritten’, one of many ‘rewritings’. In our day and age, these ‘rewritings’ are at least as influential in ensuring the survival of a work of literature as the originals, the ‘writings’ themselves. [...] Needless to say, this state of affairs invests a non-negligible power of rewriters. [...] They can make or break a writer.”

distinção entre texto dramático e texto teatral, mas quero destacar aqui um dos que mais se sobressai e que é comumente transportado para o âmbito da tradução teatral: a noção de que o primeiro é um gênero literário que, junto ao lírico e ao épico, faz parte do sistema literário, enquanto o segundo é tão somente um dos elementos do sistema teatral.

Fazer essa distinção entre texto teatral e texto dramático apenas por pertencerem a sistemas diferentes não me parece pertinente – basta observar, por exemplo, quantos textos não dramáticos são encenados a todo instante. Pode-se argumentar, é claro, que o texto dramático se presta mais a uma encenação do que um texto lírico ou épico, mas trago, a título de ilustração, duas experiências bastante interessantes. Em 1998, Rita Elmôr estreou o monólogo *Que mistérios tem Clarice*, texto escrito por Luiz Arthur Nunes e Mario Piragibe a partir de crônicas, documentos, cartas, entrevistas e reflexões da escritora Clarice Lispector. Entre idas e vindas, o espetáculo ficou em cartaz por dez anos. O outro exemplo que trago é *Inquieto Coração*, escrito por Eduardo Rieche a partir de quatro das principais obras de Santo Agostinho.

Em uma entrevista concedida à SescTV, ao ser perguntada a respeito da possibilidade de se ler uma peça como literatura, a dramaturga, poeta e tradutora Renata Pallottini (2014) observa:

Existem algumas peças que são uma forma de teatro que é melhor para ser lido, que [dão] muito prazer só na leitura; e outras que realmente dependem muito mais de encenação, do espetáculo, da colaboração, da presença dos atores. [...] Shakespeare, por exemplo, é um extraordinário prazer, só ler. Enquanto que algumas coisas mais contemporâneas, ou mesmo algumas coisas de Brecht, precisam muito do espetáculo.

Concordo inteiramente com a colocação de Pallottini. Ler os textos dramáticos de Oscar Wilde é mais prazeroso do que ler determinados textos de Samuel Beckett. Beckett era um “autor conhecido por exigir dos atores uma disponibilidade e um controle sobre-humanos, uma precisão de autômatos” (ANDRADE, 2010, p. 23), e algumas de suas peças requerem esse grau de precisão, como é o caso de *Dias Felizes*. Esse texto, em particular, traz tantas rubricas que sua leitura se torna bastante desafiadora para leitores que não têm um interesse específico em textos dramáticos. Da mesma forma, há poetas mais ou menos palatáveis para o leitor não-especializado, e há autores de textos narrativos que requerem uma leitura mais dedicada.

Como mencionado, Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis e Anne Ubersfeld, pesquisadores das Artes Cênicas, creem que o texto dramático só se completa em cena, enquanto Sirkku Aaltonen e Susan Bassnett, estudiosas do campo da tradução, e o pesquisador teatral checo Jíří Veltruský acreditam que não é a vin-

culação à cena que define o texto dramático. Veltruský (1990, p. 15) é categórico e diz que “aqueles que afirmam que a característica específica do drama consiste em seu vínculo com a representação estão equivocados”.¹¹ É interessante notar que Bassnett, que há algum tempo se coloca ao lado de Aaltonen e Veltruský, tendo inclusive sugerido que se desenvolva “o trabalho proposto por Veltruský de olhar o texto dramático como literatura”¹² (BASSNETT, 1998, p. 107), antes se posicionava de forma contrária, afirmando que o texto era “apenas um elemento na totalidade do discurso teatral”¹³ (BASSNETT, 2008, p. 130)¹⁴. Minha visão do texto dramático se alinha à de Aaltonen, Bassnett e Veltruský, pois creio que se trata de um texto que já é inteiro nas páginas de um livro e pode proporcionar ao seu leitor fruição semelhante à da leitura de textos líricos ou narrativos. Essa discussão é retomada e expandida na Seção 2.1 desta tese, e dali se encaminha para a transposição desse debate para a tradução de textos dramáticos desenvolvida na Seção 2.2.

Da mesma forma como não faço distinção entre texto dramático e texto teatral, não diferencio tradução de teatro e tradução de drama, e adoto a proposta, já mencionada, da tradutora e pesquisadora sueca Gunilla Anderman de pensar a tradução a partir daquilo a que se propõe. No levantamento que fez de traduções de textos europeus realizadas especificamente para montagens inglesas, Anderman deixa claro que não está fazendo qualquer julgamento de valor, nem valorizando a tradução para encenação em detrimento da tradução para publicação. O que a autora faz é estabelecer o escopo de seu estudo, nos lembrando que “diferentes traduções servem a diferentes propósitos”¹⁵ (ANDERMAN, 2005, p. 8). Assim como Anderman, acredito que o que deve ser levado em conta, tanto no processo tradutório em si quanto na avaliação de traduções, de qualquer tradução, é o seu propósito. Essa visão da tradução já foi apontada por teorias funcionalistas surgidas nos anos 1970, entre elas a teoria do escopo, ou *Skopostheorie*, segundo a qual o processo tradutório é condicionado por seu propósito (NORD, 2018, p. 26).

A pesquisadora e tradutora Ruth Bohunovsky (2019, p. 132), em seu artigo “Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível”, parte “das discussões desenvolvidas no âmbito da vertente funciona-

11 “quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación están equivocados.”

12 “We need to go back and develop the work proposed by Veltruský on the dramatic text as literature.”

13 “the text is only one element in the totality of theatre discourse”

14 Bassnett faz essa afirmação em seu livro *Translation Studies*, cuja primeira edição data de 1980.

15 “Different translations serve different purposes.”

lista” para apresentar sua proposta de tipologia. Nesse contexto, explica a autora, “a diferenciação entre a ‘boa’ e a ‘má’ tradução a partir de critérios linguísticos e intrínsecos aos textos de partida e de chegada foi substituída por uma discussão acerca da ‘adequação funcional’ de um determinado produto tradutório” (Ibidem, 133-134, grifos da autora). De fato, que sentido faz, por exemplo, criticar a tradução de Elvio Funck de *Rei Lear*, de William Shakespeare, dizendo que a mesma não se presta à cena, quando o próprio tradutor, ao apresentar os objetivos da sua tradução, ressalta seu caráter didático e esclarece que utiliza muitas notas (são 510 notas de rodapé) porque “é muito difícil ler Shakespeare sem [esse] recurso”, embora admita que “sua consulta interrompa o fluxo da leitura” (FUNCK, 2013, p. 11).

Outro aspecto discutido na Seção 2.2 relacionado ao propósito de cada tradução diz respeito ao próprio processo tradutório. Tendo claro esse propósito desde o início, o tradutor poderá traçar estratégias mais adequadas e fazer escolhas mais informadas para alcançar seu objetivo. Ramos Pinto (2007, p. 192) diz, por exemplo, que “se numa tradução orientada para a representação serão as expectativas do público a ter uma grande influência nas opções de tradução, numa tradução orientada para a publicação pesarão certamente mais as convenções do gênero”. Bohunovsky (2019, p. 131, grifo da autora) afirma que “não existe ‘a’ tradução no teatro, existem inúmeras formas de se pensar sobre tradução teatral”. Inúmeros também são os fatores que devem ser levados em conta no processo como um todo. Depois de definido o propósito – acadêmico, didático, cênico, etc. –, toda uma cadeia de considerações se seguirá: como se dará a recepção, quais são as convenções e especificidades que devem ser priorizadas e quais as expectativas da cultura meta, só para citar algumas. Esse olhar sobre a tradução teatral que leva em consideração seu propósito, e crê na possibilidade de que seja realizada de formas diferentes, tem sido um elemento norteador tanto para minhas pesquisas e atividades pedagógicas na tradução de dramaturgia quanto para minha prática tradutória.

A seção seguinte, Seção 2.3, trata de forma mais específica da tradução para encenação e da relação do tradutor com esse processo. Na monografia escrita ao final da graduação, incluí um capítulo em que traçava paralelos entre o trabalho do tradutor e o do encenador, pois já percebia o quanto um e outro poderiam se beneficiar de um diálogo mais cotidiano. No mestrado, quando estabeleci um contato mais aprofundado com os Estudos da Tradução, uma das leituras que reforçaram essa minha percepção foi o texto “Aspectos linguísticos da tradução”, do linguista russo Roman Jakobson (2010), em que o autor nomeia três tipos de tradução – intralingual (ou reformulação), interlingual (ou tradução

propriamente dita) e intersemiótica (ou transmutação). As duas últimas eram as que me interessavam, pois vi ali mais possibilidades de refletir sobre tradução e encenação, traçando paralelos entre os dois processos. A encenação, de alguma forma, se encaixava na definição proposta por Jakobson para a tradução intersemiótica – “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Ibidem, p. 81) – pois ali, durante aquele processo, os signos verbais se transformam em signos teatrais – luz, cenário, figurino, voz e tantos outros.

Faço um parêntese para dizer que, desde que Jakobson escreveu seu texto, publicado em inglês em 1959, as discussões a respeito de tradução intersemiótica se desdobraram em diversas outras e, talvez, sua definição para esse tipo de tradução não dê mais conta de tudo que acontece, ou pode acontecer, no processo de transmutar (utilizando o termo proposto pelo autor) palavras em signos não-verbais, sejam eles quais forem. Em tempos de *emojis*, só para dar um exemplo, fica difícil colocar debaixo do mesmo guarda-chuva o processo de encenação de um texto teatral e a série de livros *OMG Shakespeare*, publicada pela Random House, que traduz – ou transmuta, transforma, adapta – as peças do bardo em mensagens de WhatsApp.

Voltando ao interesse que as definições de Jakobson despertaram em mim, o que chamou a minha atenção foi perceber como aquelas definições tão diretas e sucintas reforçavam minha percepção de que uma aproximação entre a tradução e a encenação, dois processos com tantas semelhanças e tão inter-relacionados, seria enriquecedora e poderia afetar positivamente o resultado final. Creio que não há outra forma de enxergar essa aproximação que não seja como promissora, e abaixo vemos algumas colocações a esse respeito.

Snell-Hornby (2007, p. 119) diz que “o resultado [de uma tradução para o teatro] pode ser mais promissor se ao tradutor for dado o escopo de um artista criativo que trabalhe junto com toda a equipe”¹⁶. Bohunovsky (2019, p. 138, grifo da autora) coloca que “se o *escopo* da tradução é produzir a base textual para uma encenação adequada do ponto de vista dramático, a colaboração entre tradutor, diretor, atores, [...] parece mais que desejável”. Bassnett (1998, p. 106) diz que “idealmente, o tradutor irá colaborar com os membros da equipe que transformam um texto dramático em performance”¹⁷.

Embora essas colocações possam nos levar a supor que haja um consenso com relação a essa aproximação, de modo geral creio ser possível dizer que isso não se reflete na prática. É importante destacar que, no âmbito teórico, os campos

16 “the result might seem most promising if the translator is given the scope of a creative artist working within the production team.”

17 “Ideally, the translator will collaborate with the members of the team who put a playtext into performance.”

dos Estudos da Tradução e das Artes Cênicas vêm demonstrando cada vez mais disposição no sentido de promover essa aproximação – e um bom exemplo disso foi a publicação em 2019 de um dossiê temático voltado ao tema da tradução teatral pela Revista de Estudos em Artes Cênicas URDIMENTO, que inclui o citado texto de Bohunovsky. No âmbito da prática teatral, por outro lado, essa convivência ainda me parece bastante tímida. O que se costuma verificar com bastante frequência são três procedimentos que descrevo de forma sucinta a seguir (essa ordem não representa o grau de frequência de cada um, nem qualquer julgamento de valor).

No primeiro, um tradutor traduz o texto fonte e entrega o texto meta para a equipe de encenação, e aí se encerra seu envolvimento com a montagem. O segundo é quando essa primeira tradução, feita por um tradutor, é entregue a um dramaturgo, encenador, ou outro profissional envolvido na montagem, geralmente alguém de renome, que faz alterações no texto e, por fim, assina a tradução e/ou adaptação. Nesse cenário, o tradutor e seu trabalho costumam ser apagados. Susan Bassnett (2011, p. 29) descreve esse procedimento:

*Muitos tradutores no Reino Unido que são chamados para traduzir peças reclamam, de forma veemente, que seu trabalho é visto com desdém e que, depois, suas traduções são entregues a algum dramaturgo famoso que faz pequeníssimas alterações e se autoproclama o tradutor.*¹⁸

Visto que esse texto de Bassnett, intitulado “Status Anxiety”, está publicado em um livro de 2011, podemos supor que essa prática ainda não tenha desaparecido, pelo menos não completamente.

Por fim, algo que se vê com frequência é o próprio encenador traduzir o texto, como foi o caso da peça de Yasmina Reza, *Arte*, originalmente escrita em francês, que foi traduzida e encenada no Brasil por Emílio de Mello e por Josep M. Flotats na Espanha. Em uma conversa informal com Mello (2013), perguntei a ele se havia feito modificações em sua tradução ao longo do processo de encenação, ao que ele respondeu que sim, muitas, tendo inclusive incorporado sugestões feitas pelos atores. Marta Mateo, em seu artigo “Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza’s ‘Art’”, faz uma comparação entre duas traduções do texto de Reza, uma para o inglês e outra para o espanhol, a acima citada de Flotats. Mateo relata que sua avaliação da leitura da tradução espanhola, em que percebeu problemas, foi diferente de sua impressão ao assistir ao texto em cena, quando “o diálogo soou perfeitamente natural” (MATEO, 2006, p. 180). Talvez possamos in-

18 “Many translators in the United Kingdom who are asked to translate plays complain bitterly that their work is sneered at, before being handed over to a well-known playwright who makes minimal alterations and proclaims him- (or her-) self as the translator.”

ferir daí que Flotats, assim como Mello, fez modificações em sua própria tradução durante o processo de encenação.

O que parece claro é que esse fazer teatral que une os dois processos, tradução e encenação, estabelecendo entre eles um diálogo constante, pode gerar excelentes resultados. O percurso do texto fonte ao texto meta e à cena se enriquece e pode, mais facilmente, sair da linha reta, ainda que com idas e vindas, e passar a transitar em circularidade, se potencializando mútua e constantemente. Uma forma de aproximação entre os dois saberes e fazeres se dá quando as funções de tradutor e dramaturgista se fundem – há algumas experiências notáveis nesse sentido, como, por exemplo, o trabalho realizado por Maria de Lourdes Rabetti com a Companhia de Encenação Teatral, e as diversas experiências de Fátima Saadi. E mesmo que o tradutor não assine o dramaturgismo de uma encenação, são inúmeras as contribuições que ele pode oferecer, como descrevo a seguir.

Fátima Saadi (2013, p. 3) descreve as “múltiplas tarefas” do dramaturgista, também elencadas por Edécio Mostaço (2021), e menciono aqui algumas que acredito poderem ser realizadas pelo tradutor a partir das próprias pesquisas realizadas ao longo do processo tradutório, dividindo-as em tarefas voltadas para o processo de encenação e direcionadas aos membros da equipe, e aquelas voltadas para os espectadores, pois, como nos lembra Silvana Garcia (2021, p. 22), “o trabalho do dramaturgista deve ‘vazar’ até o público”. As atividades de dramaturgismo voltadas ao processo de encenação que podem, a meu ver, ser realizadas pelo tradutor envolvem a produção de material de pesquisa “quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto” (MOSTAÇO, 2021, p. 39). O tradutor pode, também, colaborar em eventuais adaptações do texto às contingências e ao projeto artístico da montagem, e elaborar uma análise dramatúrgica do texto. As atividades voltadas ao público que podem ser desempenhadas por este tradutor/dramaturgista visando estabelecer um contato mais aprofundado entre palco e plateia envolvem a elaboração do programa do espetáculo, a organização de debates com o público, e as atividades de divulgação e promoção da montagem.

Foi pensando nas atividades de dramaturgismo voltadas ao público que cheguei à Seção 2.4, em que abordo formas de utilização de elementos extratextuais na tradução realizada visando à cena. Algo que me fez enveredar por essa abordagem expandida da tradução teatral – a tradução além do texto – foi minha reaproximação, por motivos vários, da encenação brasileira de *Um Dia, no Verão*, do dramaturgo norueguês Jon Fosse, que não foi bem acolhida nem pela crítica nem pelo público. O texto utilizado na montagem era a tradução realizada por Lya Luft a partir de uma versão alemã. Quando assisti à estreia do espetáculo, em

agosto de 2007, eu estava muito familiarizada com o texto, o autor e sua dramaturgia, pois havia traduzido o mesmo texto alguns anos antes, a partir da versão em inglês de Louis Muinzer. Minha impressão como espectadora não foi boa, mas pensei que, talvez devido à minha proximidade do texto, minhas expectativas estivessem um tanto distorcidas. Entretanto, nos dias que se seguiram, lendo críticas e ouvindo relatos pessoais desfavoráveis, comecei a refletir sobre o que poderia ter causado essa má recepção. Desde então venho estudando esse caso e fui aos poucos ampliando minha reflexão para além da análise do que talvez não tenha funcionado bem, e passei a pensar em formas de melhorar sua recepção. Volto a esse caso na Seção 2.4, que, como mencionado anteriormente, teve como ponto de partida o conceito de paratexto de Gérard Genette.

Genette (2009, p. 9) aponta que as obras literárias raramente se apresentam “em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações”; e são esses acompanhamentos que o autor nomeia de paratexto. Genette diz ainda que se trata de uma “‘zona indecisa’, [...] sem limite rigoroso” (Ibidem, p. 10, aspas do autor), que não é só “de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço [...] de uma melhor acolhida do texto” (Ibidem, p. 10, grifo do autor).

O conceito do paratexto, como proposto por Genette, envolve inúmeras outras considerações e implicações – sociológicas, culturais, mercadológicas, etc. – que fogem ao escopo da presente tese.¹⁹ Aqui adoto a já referida menção que Genette faz ao vestibulo, tomando emprestada a metáfora de Borges para descrever os prefácios, e penso os elementos extratextuais como essa porta de acesso cujo intuito é despertar no público o desejo de entrar.

Quando aprofundava minha reflexão a respeito da criação dessa zona de “transição e transação” cujo objetivo é convidar o espectador a adentrar o universo do espetáculo, li o artigo do pesquisador espanhol Jorge Braga Riera (2018), intitulado “The role of epitexts in drama translation” (O papel dos epitextos na tradução teatral).²⁰ O autor debate ali a paratradução no âmbito teatral e analisa duas montagens em palcos ingleses do clássico da dramaturgia espanhola *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca – uma de 2009, a outra de 2016. Riera verifica

19 Dois trabalhos que partem do conceito de Genette e que considero bastante interessantes, embora em formatos, propostas e tamanhos muito distintos, são a tese de doutorado de Teresa Dias Carneiro, “Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX, e o artigo de H.B. Vertchenko, “Dos paratextos como “protocolos de leitura” na tradução de clássicos: o caso de *Romeu e Julieta* (1940)”, publicado no Dossiê sobre tradução teatral da revista *Urdimento*, já mencionado aqui.

20 Genette divide o paratexto em peritexto e epitexto. O peritexto faz parte da publicação, como título, prefácio, notas, por exemplo. O epitexto, por sua vez, é “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume” (GENETTE, 2009, p. 303).

os epitextos produzidos para cada montagem, como programas, críticas, *posters*, *flyers*, entre outros, avaliando de que forma esses elementos influenciaram a recepção de ambas. A análise ali apresentada é bastante detalhada e interessante e, com certeza, abre espaço para discussões muito ricas. Entretanto, me ateno aqui ao fato de que o texto de Riera reforçou minha percepção de que é possível ir além da tradução, extrapolar o texto, explorar possibilidades extralinguísticas, mais uma vez borrando fronteiras.

No texto “Quanto se ganha com saber inglês: apontamentos sobre transposição cultural na tradução de *Troilus and Cressida*”, em que José Roberto O’Shea fala de sua mais recente tradução publicada de uma peça de Shakespeare, o tradutor conta que, “a exemplo dos seis projetos concluídos anteriormente”, as anotações que faz ali abrangem aspectos textuais, questões contextuais, questões de encenação e questões de tradução. E acrescenta que “o objetivo geral do paratexto continua sendo o de intensificar a fruição das experiências de leitura e preparação da encenação” (O’SHEA, 2017, p. 199). Fica explícita nessa proposta que O’Shea se preocupa igualmente com o leitor e com o espectador – e devemos lembrar que entre seus leitores estarão, potencialmente, pessoas responsáveis por levar o texto ao espectador. A colocação de O’Shea de que seu objetivo com o paratexto é também colaborar para a encenação demonstra o que defendo na Seção 2.3, i.e., a possibilidade de o tradutor atuar como dramaturgista, ressaltando que isso é uma proposta, jamais uma tentativa de imposição. Gostaria de acrescentar que meu propósito ao sugerir a utilização de elementos extratextuais na tradução teatral se alinha ao de O’Shea – “intensificar a fruição” por parte do leitor e do espectador, e oferecer contribuições para o processo de encenação.

Na Seção 2.5 e no Capítulo 5, abordo um tema que, pela primeira vez, tenho a oportunidade de pesquisar: a tradução de variantes linguísticas. E aqui seria preciso não só me aprofundar na teoria, mas também pensar em como lidar com a questão na prática, ou seja, na tradução comentada que é parte integrante desta tese. Para esse fim, o contato com as reflexões a respeito da tradução literária do tradutor, pesquisador e poeta Paulo Henriques Britto, compiladas em seu livro *A tradução literária*, foram fundamentais. Ali, partindo de colocações do teórico francês Henri Meschonnic, Britto (2012, p. 67, grifo do autor) afirma que “um dos princípios fundamentais da tradução literária [é] traduzir o *marcado pelo marcado*, o *não marcado pelo não marcado*”, e resume da seguinte forma:

Simplificando um pouco, os conceitos de “marcado” e “não marcado” [...] podem ser entendidos neste contexto no sentido, respectivamente, de “desviante” e “padrão”. A ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza

algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional. (Ibidem, p. 67, grifos do autor)

A primeira vez que li *The Pitmen Painters*, fiquei um tanto desconcertada com a ortografia, desviante da norma padrão, que Hall utiliza para caracterizar a fala dos mineradores. Fui lendo e tentando pronunciar as palavras em voz alta, pois assim era mais fácil identificá-las. Passado o impacto inicial, fui me habituando àquela forma de falar e passei a “ouvir” as vozes daqueles personagens. Quando Robert Lyon entra em cena, já na quarta página, o contraste entre o seu inglês, que segue a norma padrão, e o dos que já estavam lá acrescentou ao texto uma nova camada de significados. Ali estava o que Britto destaca – o marcado e o não marcado; o desviante e o padrão.

O inglês de Lyon é o chamado *Standard English*, e o utilizado pelos mineradores é a variante *Geordie*, típica da região onde moram. Em qualquer pesquisa que se faça sobre o termo *Geordie* como forma de designar tanto as pessoas nascidas na região de Tyneside, no nordeste da Inglaterra, quanto o dialeto e/ou sotaque locais,²¹ encontra-se a informação de que a única coisa que se pode afirmar com certeza é que esse é o apelido de George. E daí seguem-se suas possíveis origens.

O *Geordie Guide*, produzido pela Universidade de Newcastle e disponível em seu *site*, diz que uma das prováveis origens do termo está relacionada ao inventor das lanternas de segurança usadas nas minas de carvão da região, George Stephenson. Outra possível origem, essa a preferida do escritor, jornalista e historiador David Simpson, descrita por ele em seu *site England's North East*, “está relacionada à rebelião jacobita de 1715 quando a cidade de Newcastle fechou seus portões impedindo a entrada do exército jacobita”.²² Simpson continua:

*Os jacobitas, assim denominados a partir da forma latina do nome James – ‘Jacobus’ –, queriam colocar no trono o “Velho Pretendente” católico James Stuart. Mas Newcastle [...] declarou seu apoio ao alemão protestante que ocupava o trono, Rei George I, ‘Geordie’.*²³ (SIMPSON, 1991-2017)

21 De acordo com o Oxford Dictionary *online* no verbete *geordie*: “A person from Tyneside in the north-east of England.”; “The English dialect or accent typical of people from Tyneside.”

22 “is linked to the Jacobite Rebellion of 1715 when the town closed its gates to the Jacobite army”

23 “The Jacobites, named from ‘Jacobus’ a Latin form of James, wanted to place James Stuart, the Catholic ‘Old Pretender’ on the throne. Newcastle [...] however [...] declared its support for the reigning King, ‘Geordie’: King George I, the German Protestant.”

O *Geordie*, assim como outras variantes dialetais utilizadas na Inglaterra, não tem uma forma padronizada de representação ortográfica. Entretanto, há diversos dicionários de *Geordie* disponíveis *online*. Neles, é possível encontrar tanto a forma típica de pronunciar algumas palavras, como a utilização de /u:/ (*doon*; *oot*) no lugar de /au/ (*down*; *out*); quanto itens lexicais próprios da região, como *bairn*, em vez de *child* (criança) ou *lass*, em vez de *woman* (mulher).

Da mesma forma, não é difícil encontrar dicionários de mineirês, carioquês, e outras variantes utilizadas no Brasil. Mas nem o dicionário de *Geordie* nem os das variantes brasileiras seguem regras ou normas padronizadas. Por isso, quando vemos ortografias, itens lexicais e estruturas sintáticas de qualquer dessas variantes em textos literários, não podemos esperar uma consistência absoluta.

Esse recurso adotado por diversos autores, e também por Hall, para representar graficamente diferentes formas de falar, pode ser descrito tanto como dialeto literário quanto dialeto visual (*eye-dialect*), dependendo dos artifícios que serão utilizados ao longo da obra. Segundo Solange P. P. Carvalho (2017, p. 7), *eye-dialect* é um “termo cunhado por George P. Krapp (1925) para descrever a ortografia não convencional usada por escritores para representar formas coloquiais da fala”. Quanto ao dialeto literário, vejamos a definição de Milton M. Azevedo (2003, p. 135):

O conceito de dialeto literário como artifício representativo afigura-se suficientemente flexível para analisar qualquer forma de linguagem de ficção que, escapando aos parâmetros homogêneos da linguagem normativa, vise a representar a oralidade com verossimilhança. Formalmente, é uma técnica baseada na suspensão deliberada e sistemática das regras da escrita normativa, com o fim de refletir características essenciais de cada fala retratada. A escolha dos traços e sua combinação são parciais e seletivas, e dependem, em última análise, de uma decisão de cada autor sobre o grau de verossimilitude desejado. Alguns autores limitam-se a uns quantos elementos, buscando uma representação estilizada, mais sugestiva do que descritiva. Outros lançam mão de um amplo rol de traços, combinando-os numa representação detalhada e específica.

Milton Azevedo (Ibidem, p. 62) aponta ainda que é necessário pensar no que “significa – cultural e socialmente – a presença, numa mesma obra, de falas em linguagem normativa interagindo com outras em dialeto literário”. Portanto, além dos desafios linguísticos de lidar com o uso de um dialeto literário na tradução de *The Pitmen Painters*, seria preciso também enfrentar “dificuldades pragmáticas e semióticas, já que sua presença no texto acrescenta significados que vão muito além do nível linguístico”,²⁴ como coloca Sara Ramos Pinto (2009, p. 291). De acordo com a pesquisadora Manuela Perteghella (2002, p. 45), um dos fatores

²⁴ “pragmatic and semiotic difficulties, since their presence in the text adds meaning far beyond the linguistic level”

que torna a tradução de dialetos “um dos mais problemáticos desafios na tradução teatral”²⁵ é o debate politicamente carregado em torno do que é língua e o que é dialeto, debate esse abordado na Seção 2.5.

Considerando os diversos fatores envolvidos na tradução de variantes linguísticas, o desafio de encontrar meios de lidar com o tema fez crescer meu interesse pelo texto de Hall. Mas antes de entrar na questão específica da tradução de dialetos literários, era necessário aprofundar meu conhecimento a respeito do uso de variantes dialetais, e suas implicações, nos dois contextos/culturas/idiomas com os quais estava trabalhando. Para fundamentar minha pesquisa sobre o assunto na língua/cultura inglesa, idioma/contexto do texto de partida, utilizo, principalmente, os estudos de Arthur Hughes, Peter Trudgill e Joan Beal. Quanto ao português brasileiro, idioma para o qual trago o texto de Hall, foram esclarecedoras as pesquisas de Marcos Bagno sobre o uso de variantes no Brasil e sobre preconceito linguístico, assunto também abordado por Hughes e Trudgill. O trabalho de Carlos Alberto Faraco sobre norma padrão e norma culta – que Bagno (2015, p. 157) diz ser uma “forma enganosa e imprecisa” de denominar a norma padrão – foi também muito esclarecedor.

A partir daí, o mergulho nos aspectos teóricos da tradução de textos literários que fazem uso de variantes contou com o aporte teórico fundamental das pesquisas de Milton M. Azevedo, Solange P. P. de Carvalho e Sara Ramos Pinto. Ramos Pinto, além de tratar do tema de forma ampla, tem vasta pesquisa sobre traduções do emblemático *Pygmalion* de G. B. Shaw. A experiência de José Roberto O’Shea como tradutor de *Adventures of Huckleberry Finn*, e a análise de J. B. Epstein de traduções para o sueco do mesmo texto foram bastante elucidativas. No que diz respeito à tradução, devo ainda mencionar que os exemplos de uso do português brasileiro apresentados por Bagno em suas pesquisas muito contribuíram para minhas escolhas tradutórias. Nesse sentido, as análises de traduções de variantes realizadas por diversos autores foram também muito valiosas, e destaco, além do já citado Azevedo (2000; 2009), a dissertação de mestrado de Débora Landsberg (2016), “Tradução de diálogos em obras literárias: ampliando os limites da verossimilhança”, e o artigo de Guilherme da Silva Braga (2020), “Traduzindo variedades de inglês não padrão: o caso de *Pic*, de Jack Kerouac”, no qual revisita sua própria tradução publicada cinco anos antes. E, sem dúvida alguma, as reflexões de Paulo Henriques Britto acerca da tradução literária, e mais especificamente, do uso de marcas de oralidade na tradução são sempre fundamentais.

Aproveitando a menção a Britto, o autor relata sua experiência na tradução de *Lush life* (Vida vadia), de Richard Price, em que um dos personagens usa

25 “one of the most problematic challenges in theatre translation”

a expressão *y'all* (contração de *you all*), o que, dado o contexto do livro, “marca o personagem [...] como negro” (BRITTO, 2012, p. 116). Segundo Britto, Price utiliza *y'all* como marcador dialetal do *Black English*²⁶ que não tem equivalente no Brasil. Carvalho amplia a colocação de Britto, dizendo que “não há uma correspondência exata entre dialetos de diferentes línguas; o único ponto que eles têm em comum é o fato de não serem considerados a ‘norma culta’ do país onde são falados” (CARVALHO, 2007, p. 18, grifo da autora).

Entretanto, vale frisar que o fato de não existirem correspondências exatas de modo algum significa que as variantes deverão ser apagadas e normalizadas em discurso padrão. Carvalho (2007), no resumo de sua dissertação de mestrado na qual aborda a tradução de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, diz considerar “necessário manter nas traduções em português a heterogeneidade existente no original inglês, pois essa é uma característica importante que não deve ser ignorada”. Na literatura, como na vida, não é só o *que* se diz que importa, mas também *como* se diz. Da mesma forma que nosso sotaque, as expressões e palavras que utilizamos, nosso tom de voz, etc. fornecem a nossos interlocutores inúmeras informações a nosso respeito, na ficção literária “a caracterização dos personagens – sua maneira de ser, ideias, atitudes – manifesta-se através do que dizem” (AZEVEDO, 2003, p. 46).

Outro caminho novo que se abriu para pensar a tradução teatral foi pavimentado por alguns teóricos relacionados à vertente sociológica dos Estudos da Tradução – principalmente, Pierre Bourdieu e seu texto “As formas do capital”; Gisèle Sapiro e Pascale Casanova, com seus trabalhos a respeito da circulação internacional de ideias e o mercado literário; o conceito de canonicidade como proposto por Itamar Even-Zohar; e a descrição de André Lefevere sobre os agentes internos e externos que atuam dentro do sistema literário e seu conceito de patronagem.

Essa abordagem da tradução teatral relacionada aos estudos sociológicos se revelou muito frutífera tanto para o processo tradutório quanto para refletir a respeito da tentativa frustrada de se encenar aqui o texto de Hall. Quanto à tradução em si, o mencionado texto de Bourdieu descreve muitas engrenagens presentes em *The Pitmen Painters*, o que foi bastante útil para a análise dramática inerente ao processo tradutório. Com relação à tentativa de encenação do texto no Brasil, tema abordado na Seção 4.3, apresento a seguir os conceitos que servem de base para essa reflexão.

Considerando o sistema literário e o sistema teatral como engrenagens, nas quais cada parte desempenha um papel nas escolhas do que deve ou não

26 De acordo com Britto, o *Black English*, “falado por boa parte da população afro-americana em qualquer região do país, é uma variante do dialeto sulista” (Ibidem, p. 116).

ser publicado e encenado, nos cabe refletir a respeito desses diferentes papéis e também da forma como se articulam. Segundo Lefevre (1992, p. 14-15), há dois mecanismos de controle do sistema literário, um interno e o outro, externo. O primeiro é composto de profissionais como críticos, resenhistas, professores, tradutores; enquanto o segundo, que opera fora do sistema literário, consiste no que o autor denomina *patronagem*, representado pelos “poderes (pessoas e instituições) que podem promover ou dificultar o processo de leitura, escrita e reescrita de uma obra literária”²⁷ (Ibidem, p. 15). Aplicando o conceito ao sistema teatral, podemos pensar que os agentes internos incluem ainda atores e encenadores, e que os externos têm o poder de promover ou dificultar tanto a publicação quanto a encenação de textos dramáticos.

E o que dá esse poder aos agentes externos? Talvez possamos pensar que o capital social e o capital simbólico descritos por Bourdieu representam uma parte significativa desse poder. Para Bourdieu, o capital social se materializa na forma de uma “rede durável de relacionamentos mais ou menos institucionalizados de conhecimento e reconhecimento mútuo – em outras palavras, afiliação a um grupo –, o que dá a cada membro o aval do capital coletivo”²⁸ (BOURDIEU, 1986, p. 21). Essa rede de relacionamentos não é algo que se adquire socialmente de forma definitiva; ela é “resultado de um esforço interminável [...] para produzir e reproduzir relações duradouras e úteis que possam assegurar lucros materiais e simbólicos”²⁹ (Ibidem, p. 22). Já o capital simbólico pode ser proveniente de um sobrenome de prestígio, de uma ocupação anterior que lhe dá *status*, e pode até mesmo ser capital cultural, adquirido pela pessoa ao longo do tempo e através de esforço pessoal, disfarçado de capital simbólico.

Há também que se pensar no valor literário de uma obra e em quem ou o que determina esse valor. O professor emérito de pesquisa em cultura da Universidade de Tel Aviv, Itamar Even-Zohar, desenvolveu a teoria dos polissistemas (1990) por entender que os fenômenos semióticos, tais como cultura, linguagem, literatura e sociedade, podem ser compreendidos e estudados de forma mais adequada quando considerados como sistemas dinâmicos e heterogêneos inter-relacionados. Even-Zohar afirma que “o termo ‘polissistema’ é mais do que uma convenção terminológica”³⁰ (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 3), e que a teoria dos

27 “powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature”

28 “a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition – or in other words, to membership in a group – which provides each of its members with the backing of the collectively owned capital”

29 “an endless effort [...] to produce and reproduce lasting, useful relationships that can secure material or symbolic profits”

30 “the term ‘polysystem’ is more than just a terminological convention.”

polissistemas rejeita “os juízos de valor apriorísticos como critério de seleção de objetos de estudo”³¹ (Ibidem, p. 4). Da mesma forma, esse critério não nos serve para buscar compreender como são selecionadas as obras estrangeiras para publicação e/ou encenação no país. Outro conceito apresentado pelo autor que se mostra relevante para refletir sobre esse processo é o conceito de canonicidade. Even-Zohar diz (Ibidem, p. 8):

*em minha concepção de canonicidade, me refiro à promoção de repertórios concomitantes como padrões normativos aceitáveis dentro de determinado polissistema. [...] Sendo assim, é o grupo que controla o polissistema que determina, no fim das contas, a canonicidade de determinado repertório. [...] Não há nada no próprio repertório que seja capaz de determinar que parte dele pode ser canonizada ou não.*³²

Ou seja, para o autor, o que faz uma obra ser canonizada não é nenhuma característica inerente a ela, mas sim o resultado de relações de poder dentro de um sistema. Da mesma forma, não existe algo intrínseco em um texto teatral estrangeiro que faça despertar o interesse em trazê-lo para nossos palcos; nem é isso que facilita o processo de encenação.

Podemos, então, recorrer a Pascale Casanova que, em seu artigo “Consecration and accumulation of literary capital: translation as an unequal exchange”, afirma que, embora a tradução seja “comumente definida como o movimento de um texto de uma língua a outra em uma troca linguística igualitária”³³ (CASANOVA, 2010, p. 287), ela é, na verdade, “uma ‘troca desigual’ que acontece em um universo fortemente hierarquizado”³⁴ (Ibidem, p. 288, aspas da autora). Para descrever esse universo desigual, Casanova utiliza a oposição dominante/dominado, em vez de centro/periferia, porque assim inclui-se no debate a estrutura de dominação e a luta de poder (Ibidem, p. 289). Essa desigualdade linguístico-literária, segundo a autora:

*[...] significa que o valor literário de um texto – seu valor no mercado de bens literários – depende, pelo menos em parte, da língua em que ele é escrito. Essa desigualdade tem efeitos tão poderosos que pode objetivamente impedir (ou pelo menos dificultar) o reconhecimento de escritores de idiomas dominados.*³⁵ (Ibidem, p. 295)

31 “value judgments as criteria for an a priori selection of the objects of study.”

32 “in my conception of canonicity I refer rather to the promotion of concurrent repertoires as the accepted normative standards for a certain polysystem. [...] Thus, it is the group which governs the polysystem that ultimately determines the canonicity of a certain repertoire. [...] there is nothing in the repertoire itself that is capable of determining which section of it can be (or become) canonized or not.”

33 “normally defined as the movement of a text from one language into another in an equal linguistic exchange”

34 “an ‘unequal exchange’ that takes place in a strongly hierarchized universe”

35 “implies that the literary value of a text – its value on the market of literary goods – depends, at least in part, on the language in which it is written. This inequality has such powerful effects that it can objectively

O universo desigual das trocas literárias descrito por Casanova encontra eco nos obstáculos mencionados por Gisèle Sapiro em seu artigo “The Sociology of Translation – a new research domain”. Segundo Sapiro, a tradução desempenha um papel importante na circulação internacional de ideias, mas ressalta que as “ideias não circulam por si mesmas; elas são transmitidas por agentes e instituições, e podem encontrar muitos obstáculos políticos, econômicos e/ou culturais”³⁶ (SAPIRO, 2014, p. 89). A autora menciona, por exemplo, que “a crescente preocupação das editoras com o lucro em detrimento de critérios intelectuais produziu um tipo de censura econômica, que é um enorme obstáculo para a livre circulação de ideias hoje em dia”³⁷ (Ibidem, p. 89).

A partir dessas abordagens de viés sociológico da tradução, discuto, como mencionado, a tentativa de encenação de *The Pitmen Painters* no Brasil e os obstáculos que podem ter interferido no processo. Mas os estudos provenientes da virada sociológica têm se demonstrado valiosos para diversas outras reflexões, como as já mencionadas formas de capital de Bourdieu, que vêm se revelando úteis ferramentas de análise dramatúrgica.

Na história dos mineradores tornados artistas se nota a importância dos agentes, começando por Robert Lyon, pois sem ele não haveria obras, e sem elas não haveria o *Ashington Group*. Lyon também foi responsável por tornar o grupo conhecido, ou se tornar conhecido através dele, como se pode alegar, afinal escreveu uma dissertação de mestrado sobre o grupo e depois se tornou diretor da Escola de Belas Artes de Edimburgo. A herdeira colecionadora de arte Helen Sutherland, que conheceu o grupo através de Lyon, os levou para Londres para que conhecessem o British Museum e a Tate Gallery, e promoveu encontros entre os mineradores artistas e personalidades da época. Veio a guerra e, apesar das dificuldades, o grupo continuou produzindo, registrando os impactos daquele momento. Mas eles já não atraíam tanta atenção. Todos esses eventos fazem parte da peça de Hall, que termina em 1947.

Em 1971, o crítico de arte William Feaver foi para Ashington conhecer o trabalho do *Ashington Group*, e depois dessa visita as obras do grupo foram exibidas em Durham, Londres, Berlim, Rotterdam e Pequim. Em 1988, Feaver publicou um livro – *Pitmen Painters* – contando a história do grupo. Dezoito anos depois, Lee Hall entrou em um sebo e tirou da estante uma cópia do livro de Feaver, e aqui estamos.

prevent (or at least make difficult) the recognition or the consecration of writers of dominated languages”

36 “ideas do not circulate on their own; they are conveyed by agents and institutions, and may encounter many political, economic, and/or cultural obstacles.”

37 “publishers’ growing concern with profit to the detriment of intellectual criteria has engendered a form of economic censorship, which is a major obstacle to the free circulation of ideas today.”

Essa imensa rede que vai do primeiro encontro dos mineradores com Robert Lyon e chega até esta tese é composta por milhares de fios que contribuem, cada um à sua maneira, para oferecer a *The Pitmen Painters* a hospitalidade linguística proposta por Paul Ricoeur “onde o prazer de habitar a língua do outro se iguala ao prazer de receber em casa a palavra estrangeira”³⁸ (RICOEUR, 2006, p. 10). Esta tese gostaria também de possibilitar que esse outro se sinta em casa nas páginas, palcos, corpos e vozes brasileiros.

38 “where the pleasure of dwelling in the other’s language is balanced by the pleasure of receiving the foreign word at home, in one’s own welcoming house.”

2 Alguns olhares sobre a tradução teatral

2.1 Texto dramático e texto teatral

A leitura é também uma forma íntima de encenação.
Maurício Mendonça Cardozo

Não é difícil perceber que o texto dramático apresenta características que o distinguem dos outros gêneros literários. Nem a poesia nem o romance trazem uma lista de personagens; a trama de um romance em geral não se desenvolve através do diálogo, e um poema, caso tenha personagens, muito provavelmente não serão mais de dez – diferentemente, por exemplo, dos textos dramáticos de Shakespeare que costumam ter muitos, como *Hamlet* que lista 23 personagens, além dos coveiros, da trupe de atores que se apresenta no castelo de Elsinore, embaixadores ingleses, damas, cavalheiros, oficiais, soldados, marinheiros, mensageiros. Segundo Susan Bassnett, “a palavra ‘peça’ se refere a um texto que pode ter sido criado de muitas formas diferentes. Podemos dizer que uma peça consiste, basicamente, em diálogos e rubricas, mas, fora isso é difícil haver consenso”³⁹ (BASSNETT, 1998, p. 100). Além disso, as fronteiras entre os três gêneros literários – narrativo, lírico e dramático – vêm se tornando cada vez menos definidas e, de acordo com o teórico Patrice Pavis (1999, p. 405), “é muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”, como vimos nos exemplos apresentados anteriormente.

Entretanto, há alguns elementos formais comumente presentes no texto dramático – e de modo geral apenas nele –, como o fato mencionado por Bassnett de ele ser constituído de dois tipos de escrita que existem em constante relação de complementaridade, os diálogos e as rubricas. Outro exemplo é a lista de personagens, junto à indicação de onde e quando se desenrola a ação, que costuma preceder o início da ação dramática. Também podemos dizer que, de maneira geral, apenas o texto dramático é “dividido entre as diversas personagens-locutoras” (PAVIS, 1999, p. 405). E há, ainda, a questão do tempo que costuma ser tratado de forma diversa pelos gêneros.

Em seu artigo “Gaston Bachelard: os índices do dramático no seio do lírico”, Catarina Sant’Anna, pesquisadora de dramaturgia e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, cita a teoria dos gêneros de Emil

³⁹ “The term ‘play’ refers to a text that may have been created in very different ways. We can say that a play consists basically of dialogue and stage directions, but beyond that consensus is difficult.”

Staiger, e diz que, para o autor, o “lírico supõe uma unidade sujeito-objeto [em que] o eu se funde [...] num tempo sem tempo, numa espécie de presente eterno”; no épico, “o sujeito se destaca do objeto e torna-se capaz de observar a vida em seu fluxo contínuo e segundo a multiplicidade dos fatos”; e, no dramático, a tensão e o conflito “resultantes de uma ação em direção do porvir [...] levam a ação sempre para adiante”. Pode-se dizer, então, que de modo geral os poemas são comparáveis a um arrebatamento, em que o tempo tem um funcionamento próprio; na narrativa, o tempo tende a ser descontínuo – com idas e vindas, descrições, pensamentos, etc.; e no texto dramático, o tempo tende a ser linear, com a ação se desenvolvendo cronologicamente. Entretanto, Sant’Anna diz que, ainda segundo Staiger, “poderíamos tão somente falar de ‘predominância’ de tal ou tal gênero numa obra artística” (SANT’ANNA, 2003, p. 59, aspas da autora). Veltřuský (1990, p. 15) diz, também, que o drama pode tanto emergir do lírico e do narrativo quanto se fundir neles.

É importante ainda mencionar que há poemas e romances que escapam a tentativas de classificação, assim como há todo tipo de texto dramático. Há peças, como *Atos sem Palavras*, de Samuel Beckett, compostas só de rubricas; há outras em que a presença de rubricas é mínima, como *Autoacusação*, do dramaturgo austríaco Peter Handke, que conta apenas com uma curta rubrica inicial seguida de uma única longa fala. Menciono essas características dos gêneros literários para abordar a controvérsia já mencionada e muito frequente no âmbito da tradução teatral: a diferença entre texto dramático e texto teatral.

De maneira geral, acredita-se que o texto dramático é sempre criado para ser encenado, e que sua característica específica é seu vínculo com a representação. Jean-Pierre Ryngaert, por exemplo, afirma que “o texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo” (RYNGAERT, 1996, p. 46). Embora no verbete “Texto Dramático” de seu *Dicionário de Teatro* Pavis diga, como citado anteriormente, que “a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”, no verbete *Representação Teatral* o autor diz que “o texto dramático é um ‘script’ incompleto à espera de um palco [que] só adquire sentido na representação [...] e só é compreendido quando proferido pelos atores no contexto de enunciação escolhido pelo encenador” (PAVIS, 1999, p. 339).

Como mencionado anteriormente, em suas primeiras incursões teóricas sobre a tradução de textos dramáticos, Susan Bassnett parecia muito mais alinhada com os estudiosos do campo das Artes Cênicas. Em seu livro *Translation Studies*, cuja primeira publicação data de 1980, Bassnett dedica apenas as 11 páginas finais, das quase 140 do livro, à tradução de textos dramáticos, e ali

afirma que o texto é “apenas um elemento na totalidade do discurso teatral”⁴⁰ (BASSNETT, 2008, p. 130), lido de modo diferente, “como algo *incompleto*, e não como uma unidade inteiramente acabada, já que é só durante a performance que todo o potencial do texto se realiza”⁴¹ (Ibidem, p. 119-120, grifo da autora). Ao final dessa seção dedicada à tradução de textos dramáticos, Bassnett menciona o texto gestual, o subtexto, “que determina os movimentos que os atores podem fazer enquanto dizem o texto”⁴² (Ibidem, p. 130). Após essa primeira incursão teórica na tradução teatral, a autora passa a se dedicar à área com cada vez mais frequência e, dezoito anos mais tarde, em um artigo intitulado “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, Bassnett refuta sua colocação anterior dizendo, “se é que existe aquilo que chamam de subtexto, ele inevitavelmente será decodificado de maneiras diferentes por diferentes atores, pois certamente não existe uma leitura única, definitiva e autorizada”⁴³ (BASSNETT, 1998, p. 90-91). Bassnett demonstra, assim, ter mudado de opinião e agora parece concordar com Veltruský (1990, p. 15), autor que, como mencionado anteriormente, se opõe de forma veemente a essa noção de incompletude do texto dramático, considerando um equívoco acreditar que é o vínculo com a encenação que o caracteriza. O autor acrescenta:

*Muitas obras [dramáticas] foram escritas não para serem encenadas, mas simplesmente para serem lidas. Mais importante ainda é o fato de que todas as obras dramáticas, não só as obras para leitura, são lidas pelo público da mesma forma que os poemas e os romances. O leitor não tem diante de si os atores, nem o cenário, só a linguagem.*⁴⁴ (Ibidem, p. 15)

A pesquisadora e tradutora teatral Sirkku Aaltonen, assim como Veltruský, acredita que aquilo que caracteriza um texto dramático não é sua vinculação à encenação. Ela diz:

*Desde a época de Sêneca os dramas de gabinete são destinados fundamentalmente à leitura e não à produção. De forma semelhante, muitos textos dramáticos obsoletos se tornaram elementos do sistema literário e não são mais produzidos no palco. O teatro não usa necessariamente textos dramáticos, e os textos dramáticos também podem existir fora do sistema teatral.*⁴⁵ (AALTONEN, 2000, p. 4)

40 “the text is only one element in the totality of theatre discourse”

41 “[...] a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized.”

42 “[...] that determines the movements an actor speaking that text can make.”

43 “If such a thing as a subtext exists at all, it will inevitably be decoded in different ways by different performers, for there can be no such thing as a single, definitive authoritative reading.”

44 “Muchas obras han sido escritas no para ser representadas teatralmente, sino simplemente para ser leídas. Incluso más importante aún resulta el hecho de que todas las obras dramáticas, no solo las obras para la lectura, son leídas por el público de la misma forma que los poemas y las novelas. El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino solo el lenguaje.”

45 “Since the time of Seneca, closet drama has been intended primarily for private reading rather than pro-

Aaltonen acrescenta que “há encenações que não têm como base nenhuma obra escrita, ou que não são acompanhadas pela publicação de nenhum texto” e, ainda, que “o texto pode ser o resultado de uma encenação”⁴⁶ (Ibidem, p. 33-34). A autora também afirma que “os textos dramáticos podem funcionar fora do sistema teatral e, por outro lado, o sistema teatral pode funcionar sem eles”⁴⁷ (Ibidem, p. 34).

Alguns dramaturgos também parecem não considerar que seus textos só se tornarão completos em cena. Sara Ramos Pinto argumenta que George Bernard Shaw recusava essa ideia e que “por via de prefácios, posfácios e pormenorizadas descrições sob a forma de didascálias, procurou, ao mesmo tempo que desafiava as fronteiras entre narrativa e drama, provar que o formato do texto dramático apenas para a leitura poderia ser perfeitamente aceitável” (RAMOS PINTO, 2012, p. 4). Bassnett também menciona essa atitude dizendo que há determinados autores que escrevem textos dramáticos com “rubricas tão detalhadas e descrevem os personagens com tanta riqueza que acabam servindo a um duplo propósito: por um lado, podem visar à encenação, por outro, são também destinadas aos leitores”⁴⁸ (BASSNETT, 1998, p. 100).

A título de ilustração dessa escrita dramatúrgica, trago dois exemplos. Em sua peça *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams faz longas e detalhadas observações a respeito da encenação do texto, descreve aspectos psicológicos das personagens femininas, e sua rubrica inicial, com sessenta linhas de texto corrido, traz uma descrição pormenorizada que inclui diversos detalhes relativos à produção. Oscar Wilde, na abertura de *An Ideal Husband*, depois de informar que a cena acontece na casa de Sir Robert Chiltern, oferece ao leitor uma longa rubrica que diz, “Lady Chiltern, mulher de solene beleza grega” recebe seus convidados no topo de uma escada, onde um grande candelabro com luz de velas pende do teto e “ilumina uma enorme tapeçaria francesa do século 18 que representa o Triunfo do Amor”. Em um sofá Luís XVI, estão Mrs. Marchmont e Lady Basildon, “duas mulheres muito belas, [...] figuras de requintada fragilidade, [...] cuja afetação nos modos tem um delicado charme”⁴⁹ (WILDE, 2000, p. 1).

duction. Similarly, many outdated dramatic texts have become elements of the literary system and are no longer produced on stage. The theatre does not necessarily use dramatic texts, and dramatic texts can also exist outside theatrical systems.”

46 “[...] there are performances which are not based on any written work, or which are not accompanied by the publication of any text [...] the text may be the result of a performance.”

47 “Written dramatic texts can function outside the theatrical system, and conversely the theatrical system can function without them.”

48 “[...] contains such detailed stage directions and portraits of characters that it serves a double function: on the one hand it may well be intended for performance, but on the other hand it is also aimed at readers.”

49 “[...] Lady Chiltern, a woman of grave Greek beauty, [...] receives the guests as they come up. Over the

Pode-se argumentar que tais rubricas surgem do desejo dos dramaturgos de controlar a encenação, como coloca a própria Bassnett (1991, p. 104) ao dizer que “Bernard Shaw [...] dispensa um cuidado excessivo a suas longas indicações cênicas no intuito de controlar até mesmo a aparência física de seus personagens”.⁵⁰ Entretanto, segundo Veltruský (1990, p. 65),

*o sentido do contexto integral pode inclusive ser mostrado na descrição que o autor faz do lugar onde ocorre a ação. Essa descrição pode ser muito diferente não só do que se poderia considerar uma indicação cênica, mas também de qualquer tipo de descrição objetiva. Pode mostrar coisas como a atmosfera que matizará os diálogos futuros.*⁵¹

O autor diz ainda que “a maioria dos teóricos veem essas notas como algo externo à obra dramática, algo que realmente não pertence à sua estrutura literária”⁵² (Ibidem, p. 59). Para Veltruský, “esta ideia provém da teoria de que uma obra dramática nada mais é do que o componente literário do teatro”⁵³ (Ibidem, p. 59-60), e relata que o filósofo alemão Max Dessoir foi o primeiro a demonstrar que essa ideia é infundada, ao afirmar que “o poeta dramático pode expandir de tal modo as indicações cênicas que deixam de ser instruções práticas para o diretor e os atores”⁵⁴ (Ibidem, p. 60). Entretanto, Veltruský faz a ressalva de que Dessoir não “reconhece as rubricas como parte constitutiva da estrutura literária”,⁵⁵ e coloca que, até onde sabe, “[Roman] Ingarden foi o primeiro acadêmico a reconhecer que as notas do autor eram uma parte constitutiva da estrutura literária do drama”⁵⁶ (Ibidem, p. 61).

Bassnett aponta que o próprio “Veltruský sugere que rubricas desse tipo, que na verdade são observações e comentários do autor, destinam-se essencialmente aos leitores e desaparecem na encenação, quando são substituídas por ou-

well of the staircase hangs a great chandelier with wax lights, which illumine a large eighteenth-century French tapestry – representing the Triumph of Love [...]. Mrs. Marchmont and Lady Basildon, two very pretty women, are seated together on a Louis Seize sofa. They are types of exquisite fragility. Their affectation of manner has a delicate charm.”

50 “Bernard Shaw [...] does take inordinate care in his lengthy stage directions to control even the physical appearance of his characters.”

51 “El sentido del contexto integral puede ser mostrado incluso en la descripción que el autor hace del lugar donde ocurre la acción. Esta puede ser muy diferente no sólo de lo que se podría considerar una indicación escénica, sino también de cualquier tipo de descripción objetiva. Puede mostrar cosas como la atmósfera que matizará los diálogos futuros.”

52 “la mayoría de los teóricos ven estas anotaciones como algo externo a la obra dramática, algo que realmente no pertenece a su estructura literaria”

53 “Esta idea proviene de la teoría de que una obra dramática no constituye más que los componentes literarios del teatro”

54 “el poeta dramático puede expandir de tal modo las indicaciones escénicas que dejan de ser instrucciones prácticas para el director y los actores.”

55 “no reconoce que son parte constitutiva de la estructura literaria”

56 “Hasta donde sé, Ingarden fue el primer académico en reconocer que las notas del autor eran una parte constitutiva de la estructura literaria del drama.”

tros signos”⁵⁷ (BASSNETT, 1998, p. 101), mas não podemos esquecer que qualquer pessoa envolvida na encenação de um texto é, antes de tudo, um leitor.

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 às suas inúmeras contingências, e considero importante e proveitoso refletir a respeito dessas diferenças. Entretanto, Egil Törnqvist nos lembra que, apesar das diferenças que possam existir entre o texto dramático e o texto teatral, há, obviamente, características em comum. O autor diz que são essas características que fazem com que possamos assistir a “duas produções radicalmente diferentes – mesmo em mídias diferentes ou línguas diferentes –, [...] e ainda assim reconhecer que estamos diante da mesma peça”,⁵⁸ pois “o texto é o único denominador comum em todas as encenações da peça em questão”⁵⁹ (TÖRNQVIST, 1991, p. 2).

As discussões a respeito das diferenças e semelhanças entre o texto encenado e o texto lido são, sem dúvida, proveitosas, e se tornam ainda mais relevantes quando o debate é transposto para a tradução desses mesmos textos. Entretanto, nesta tese, em vez de utilizar os termos texto teatral e texto dramático para diferenciar o texto encenado do texto lido, e falar sobre sua tradução, utilizo a distinção proposta por Gunilla Anderman (2005, p. 7), citada anteriormente, de pensar em termos de página e palco, o que nos leva ao propósito de cada tradução. Há ainda outro fator que me leva a não distinguir texto teatral e texto dramático em termos de sua vinculação à cena. Acredito que essa distinção alarga a distância entre os Estudos da Tradução e as Artes Cênicas, em um movimento contrário ao que proponho aqui.

2.2 Traduzir para a página, traduzir para a cena

Não se trata de compreender um texto numa língua determinada e expressá-lo em outra. Trata-se de ir escrevendo por dentro de outra escrita, tecendo um texto com os fios de outro.

Ângela Leite Lopes

De acordo com Bassnett, a tarefa do tradutor teatral é:

[...] lidar especificamente com os signos do texto: enfrentar as unidades dêicticas, os ritmos da fala, as pausas e silêncios, as mudanças de tom ou de registro, os problemas de

57 “Veltruský suggests that such stage directions, which are effectively the author’s notes and comments, are designed primarily for readers and disappear in performance, when they are replaced by other signs.”

58 “[...] two radically different productions – even within different media or in different languages – and yet recognize that we are confronted with the same underlying play text.”

59 “[...] the drama text is unique in that it is the only common denominator for all productions of the play in question.”

*padrão de entonação; em suma, os aspectos linguísticos e paralinguísticos do texto escrito que podem ser decodificados e recodificados.*⁶⁰ (BASSNETT, 1998, p. 107)

Precisamos, no entanto, definir o que entendemos por “tradutor teatral”. Bassnett aqui se refere à tradução de textos dramáticos que visam à cena. Mas a tradução de um texto teatral pode ter, e cumprir, vários outros propósitos, como, por exemplo, as traduções interlineares de Elvio Funck dos textos dramáticos de Shakespeare. A respeito de sua tradução de *Hamlet*, Funck diz que tentou “fazer uma tradução pragmática, sem pretensões poéticas”, que resultou “despretensiosa e prática” (Funck, 2005, p. 7). Com relação à sua tradução de *Macbeth* e o público-alvo ao qual se destina, Funck diz ter visado

professores de literatura inglesa e universal, alunos de cursos de Letras, estudiosos de literatura em geral, tradutores e todos aqueles que gostariam de entender Shakespeare mais a fundo e ler uma de suas mais famosas peças com o auxílio de notas explicativas, tão necessárias para a melhor compreensão de um texto que, embora sempre novo, já tem 400 anos. (FUNCK, 2006, p. 9)

Minha primeira experiência como tradutora de um texto teatral foi com a peça *Closer*, de Patrick Marber.⁶¹ A tradução me foi encomendada com o claro objetivo de proporcionar uma leitura do texto às pessoas envolvidas no projeto de encenação que não dominavam o inglês, idioma original da peça. Meu público-alvo não era formado por acadêmicos, não se tratava de alunos de artes cênicas, letras ou tradução; não eram nem leitores nem espectadores em busca de fruição artística. O projeto ainda estava em fase de escolha de elenco e captação de recursos, e aquela tradução seria o primeiro contato que alguns teriam com o texto. Meu público-alvo, ou seja, quem leria minha tradução, eram as pessoas envolvidas no projeto de encenação, desde possíveis integrantes do elenco até aqueles que poderiam, talvez, investir na montagem. Sendo assim, minha preocupação como tradutora naquele momento era dar aos leitores da minha tradução toda informação que eu pudesse a respeito do texto de Marber. A ação de *Closer* se passa em Londres, e a cidade faz parte do enredo, o que leva o autor a fazer inúmeras alusões a lugares e pessoas com os quais o leitor brasileiro, de modo geral, não tem familiaridade, motivo pelo qual elaborei notas sobre cada uma daquelas referências. E como o propósito daquela tradução – apenas leitura – significava que as palavras que eu escrevia não seriam pronunciadas por atores diante de uma plateia, o grau de intervenção no texto de Marber foi o menor possível. Não

60 “What is left for the translator to do is to engage specifically with the signs of the text: to wrestle with the deictic units, the speech rhythms, the pauses and silences, the shifts of tone or of register, the problems of intonation patterns: in short, the linguistic and paralinguistic aspects of the written text that are decodable and reencodable.”

61 Texto inédito no Brasil.

me preocupei de forma específica com aspectos prosódicos, por exemplo, nem fui em busca de soluções mais adequadas a uma possível encenação do texto.

Há, ainda, outras situações em que um texto, concebido na forma de drama, pode ser traduzido sem se levar em conta os aspectos específicos da cena, como é o caso de *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Kraus, mencionado pela pesquisadora e tradutora Ruth Bohunovsky em seu já citado artigo. A obra de Kraus, composta de 220 cenas, foi concebida pelo autor como um *closet drama* e por ele classificada “como ‘teatro para ser encenado em Marte’, devido à aparente impossibilidade de se poder levá-la ao palco na Terra” (BOHUNOVSKY, 2019, p. 137). Entretanto, Bohunovsky conta que já houve encenações de partes do texto e que, em 1929, o “próprio Kraus e o diretor Max Reinhart realizaram uma adaptação desse texto para o palco na qual reduziram as originais 800 páginas a 250”; em 2017 essa versão reduzida do texto foi publicada pela editora Balão Editorial, em tradução de Mariana Ribeiro de Souza. E Bohunovsky conclui,

[I]ndependentemente de essa obra megalomaniaca encontrar ou não (o que é mais provável) seu caminho para um projeto de encenação em solo brasileiro, ela não foi traduzida com esse intuito, e sim para possibilitar ao público o contato com uma obra literária canônica e de relevância internacional. (Ibidem, p. 137)

Como dito anteriormente, adoto nesta tese a já mencionada distinção proposta por Gunilla Anderman entre tradução para a página e tradução para a cena. Ao utilizar essas duas expressões, meu intuito é diferenciar as traduções realizadas primordialmente para leitura daquelas que levam em conta aspectos da cena, aquelas em que o tradutor deixa transparecer na sua tradução a ideia de que outros elementos – cenário, luz, voz e corpo dos atores, entre outros – estarão presentes, junto com o texto, em uma encenação, seja ela real ou virtual (até onde é possível imaginar uma cena potencial). Claramente, não é o fato de uma tradução estar ou não fixada nas páginas de um livro que distingue a *tradução para a página* da *tradução para a cena*, mas sim seu propósito – com tudo que isso envolve – e, consequentemente, as estratégias adotadas pelo tradutor.

Para ratificar que a distinção aqui proposta não se estabelece pelo fato da tradução de um texto dramático ser ou não publicada, mas sim a partir das estratégias adotadas ao longo do processo tradutório, trago dois exemplos relativamente recentes de traduções publicadas de textos dramáticos de Shakespeare: *Cimbeline, Rei da Britânia*, traduzida por José Roberto O’Shea e publicada em 2002 pela Editora Iluminuras, e *Hamlet*, na tradução de Lawrence Flores Pereira, publicada na coleção Penguin Classics da Companhia das Letras, em 2015.

Em um ensaio que antecede a tradução de *Cimbeline, Rei da Britânia*, O’Shea fala sobre o seu trabalho com a citada peça e com *Antônio e Cleópatra*:

A rigor, traduzi Antony and Cleopatra e Cymbeline: King of Britain para serem publicadas, e não para serem encenadas em determinada produção teatral. Isso quer dizer que, a princípio, abordei os textos traduzidos como literatura dramática, mas procurei levar em conta o fato de que seriam, eventualmente, encenados. (O'SHEA, 2002, p. 37, grifo do autor)

O'Shea deixa claro que, durante o processo de tradução das citadas peças, preocupou-se com aspectos específicos da cena, “com aspectos dramatúrgicos, com a situação de enunciação, e com a recepção, no que concerne a questões lexicais, bem como aspectos sonoros da linguagem e a inscrição cultural do texto em performance” (Ibidem, p. 37-38). O tradutor, entretanto, considerou também o fato de que sua tradução seria publicada em livro, o que ampliaria seu público-alvo, que não seria composto apenas pelos envolvidos em uma suposta encenação, mas qualquer leitor interessado nas obras de Shakespeare, em literatura inglesa, ou em teatro e dramaturgia. O projeto editorial da referida tradução inclui diversos paratextos que contextualizam a obra e o autor e, a meu ver, muito enriquecem a leitura. *Cimbeline, Rei da Britânia* conta com um texto do próprio tradutor sobre sua tradução; uma introdução, escrita pela especialista em estudos shakespearianos Marlene Soares do Santos; e 183 notas de rodapé, elaboradas pelo tradutor, com informações culturais e linguísticas.

A tradução de *Hamlet* por Pereira também traz contribuições valiosíssimas em forma de paratextos: introdução, nota sobre o texto e nota sobre a tradução, as três escritas pelo próprio tradutor; um ensaio de T. S. Eliot, também traduzido por Pereira; e 372 notas de fim, algumas bastante extensas, que buscam esclarecer questões linguísticas e culturais, ou situações da peça. Tanto *Cimbeline* quanto *Hamlet* são traduções feitas para a cena – no sentido que proponho aqui, ou seja, pensando em uma possível encenação e nas especificidades que esse tipo de tradução implica –, mas os dois tradutores não abriram mão de recursos que pudessem enriquecer as publicações e, conseqüentemente, potencializar sua recepção, seja ela realizada individualmente por um leitor, ou por um grupo de pessoas, durante o processo de encenação dos textos.

Não são todos os tradutores, entretanto, que consideram o uso de notas e paratextos na tradução teatral como algo válido, como é o caso de Barbara Heliodora. Ao falar de sua primeira tradução de um texto de Shakespeare, *A Comédia dos Erros*, a tradutora afirma que foi “concebida em termos de um texto voltado para o palco” e que nunca lhe “passou pela cabeça acrescentar notas ou qualquer outro aparato crítico” (HELIODORA, 2018, p. 191). A tradutora, no entanto, não explica ali o porquê dessa atitude, e me pergunto o que haveria de errado com isso. Heliodora diz, ainda, ser “incapaz de levar a sério a ideia de que é possível traduzir Shakespeare de duas formas diferentes, uma voltada para a página, que

deve preocupar-se sobretudo com as qualidades literárias do texto, e outra voltada para o palco” (Ibidem, p. 184), deixando claro que, em sua opinião, não haveria outra forma de traduzir obras dramáticas senão pensando na sua realização em cena.

De fato, não é fácil distinguir uma “tradução literária” de uma “tradução encenável”. Há inúmeros artigos e textos que buscam definir o que é uma boa tradução de um texto teatral, muitas vezes aplicando a essas avaliações critérios como encenabilidade (*performability*) e falabilidade (*speakability*). Muitos, entretanto, questionam esses critérios.

Susan Bassnett, em seu texto de 1991, intitulado “Translating for the Theatre: The Case Against Performability”, diz que o termo *performability* serve, por exemplo, para justificar tanto “a prática de entregar traduções supostamente literais para dramaturgos monolíngues”⁶² quanto “modificações substanciais no texto na língua meta”⁶³ (BASSNETT, 1991, p. 102). Além disso, continua a autora,

*[o] termo ‘encenabilidade’ é frequentemente utilizado para descrever o indescritível, o texto gestual que supostamente se esconde dentro do texto escrito. Se fosse possível estabelecer um conjunto de critérios para determinar a ‘encenabilidade’ de um texto teatral, esses critérios variariam constantemente, de cultura a cultura, de período a período e de tipo de texto a tipo de texto.*⁶⁴ (Ibidem, p. 102, grifos da autora)

No artigo intitulado “Plays for Today”, contido em sua coletânea *Reflections on Translation*, Bassnett volta à questão dos critérios que definiriam encenabilidade e afirma que “ninguém parece ser capaz de explicar exatamente o que é encenabilidade. Surpresa nenhuma, já que os critérios de encenabilidade se modificaram tão radicalmente ao longo do tempo e nas diversas culturas que se torna impossível haver um consenso”⁶⁵ (BASSNETT, 2011, p. 100).

Quanto à falabilidade, Pavis (2005, p. 137-138) coloca que “é claro que os atores devem ser fisicamente capazes de pronunciar e interpretar suas falas”,⁶⁶ mas alerta:

Essa demanda por um texto interpretável ou falável pode, no entanto, levar à criação de normas do falar bem, ou a uma simplificação fácil da retórica do enunciado ou da inter-

62 “the practice of handing over a supposedly literal translation to a monolingual playwright”

63 “substantial variations in the target language text”

64 “the term ‘performability’ is also frequently used to describe the indescribable, the supposedly existent concealed gestic text within the written. If a set of criteria ever could be established to determine the ‘performability’ of a theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type”

65 “nobody seems able to explain quite what performability is. Small wonder, for criteria of performability have varied so radically over time and culture that there can be no consensus.”

66 “Certainly actors have to be physically capable of pronouncing and performing their text.”

pretação ‘adequadamente’ articulada dos atores. [...] O perigo da banalização camuflada no texto que ‘cabe na boca’ (*bien en bouche*) é uma emboscada para a encenação.⁶⁷ (Ibidem, p. 138, grifos do autor)

No já citado texto de José Roberto O’Shea sobre sua tradução de *Troilo e Créssida*, o tradutor demonstra concordar com Pavis quando diz que um de seus objetivos nessa tradução era criar “um texto capaz de ser oralizado, no palco, por atores, com certa ‘naturalidade’, mas sem, ao mesmo tempo, ser linguisticamente facilitado, eu diria, trivializado” (O’SHEA, 2017, p. 198, grifo do autor).

Embora seja, claramente, muito difícil, ou até impossível, definir critérios que possam diferenciar uma tradução “mais literária” de outra “mais encenável”, não é raro ouvirmos esse comentário, por exemplo, a respeito das traduções de *Hamlet* de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Millôr Fernandes, respectivamente. Entretanto, devo ressaltar que essas colocações costumam ser feitas sem levar em conta aspectos de uma e outra – como, por exemplo, a época em que foram realizadas e o fato de a primeira reproduzir a combinação de versos brancos, versos rimados e prosa do original shakespeariano, e a outra ser integralmente em prosa.

Esse tipo de comentário não se restringe às traduções dos textos dramáticos de Shakespeare, e essas avaliações são frequentemente realizadas a partir de critérios que não se aplicam ao propósito inicial de cada tradução. E é por isso que considero fundamental que o propósito e, conseqüentemente, as estratégias adotadas pelo tradutor no processo de transformação de um texto fonte em um texto meta estejam claros e explicitados. A questão, então, não é discutir se uma tradução é mais autorizada ou melhor do que outra, e sim verificar se as traduções cumprem aquilo a que se propõem.

O’Shea cita David Johnston quando este diz que “não pode haver prescrições teóricas para tradução [de teatro], assim como não há [regras fixas] para se escrever uma peça ou um poema” (O’SHEA, 2002, p. 33), o que, mais uma vez, reforça a ideia de que diferentes propósitos, e contextos, implicarão diferentes estratégias, resultando em traduções também diferentes. Idealmente, esse contexto no qual se definem propósitos e estratégias estará ao alcance do leitor ou espectador por meio, por exemplo, de textos suplementares, embora no caso do último isso seja mais difícil (mas não impossível).

Como vimos nas traduções de Shakespeare de O’Shea e Pereira, uma forma de explicitar propósitos é através de paratextos – o já mencionado vestibulo – que podem funcionar também como um “mapa” de análise, permitindo que

67 “This demand for a playable or speakable text can none the less lead to a norm of the well-spoken, or to a facile simplification of the rhetoric of phrasing or of a ‘properly’ articulated performance by an actor. The danger of banalization lurking under cover of the text that ‘speaks well’ (*bien en bouche*) lies in wait for the *mise en scène*.”

uma tradução seja avaliada de acordo com aquilo a que se propõe. Anderman também aborda a questão da avaliação e diz que, em seu trabalho sobre traduções de dramas europeus para os palcos britânicos, se “preocupou em não rotular uma tradução específica como ‘boa’ ou ‘ruim’, [...] já que a avaliação varia de acordo com a função da tradução”⁶⁸ (ANDERMAN, 2005, p. 8, grifos da autora).

Claramente, essa explicitação dos objetivos e estratégias adotados em uma tradução não precisa se restringir a textos dramáticos. A proposta tradutória levada a cabo por Maurício Mendonça Cardozo com suas duas traduções da novela de Theodor Storm, *Der Schimmelreiter*, é acompanhada de paratextos que a contextualizam, por exemplo. Mesmo quando não se trata de tradução, um autor pode sentir necessidade de explicitar seus propósitos, como faz Mark Twain em seu livro *Aventuras de Huckleberry Finn* incluindo um “Explanatório” a respeito dos vários dialetos que utiliza na obra (TWIN, 2011, p. 252). Entretanto, devido à constante discussão no âmbito da tradução de textos dramáticos que coloca em oposição palco e página, talvez essa explicitação de objetivos e estratégias seja, aqui, ainda mais relevante.

A pesquisadora e tradutora espanhola Eva Espasa (2016, p. 52) aponta que “a tensão entre traduzir para a página ou para o palco costuma envolver circuitos separados de distribuição que condicionam as estratégias tradutórias utilizadas”,⁶⁹ ou seja, a última etapa do processo tradutório – o livro ou o palco. Entretanto, reafirmo, essa distinção é aqui colocada em referência à primeira etapa desse processo, a definição das estratégias a serem adotadas, estratégias essas diretamente influenciadas por inúmeros fatores, dentre os quais se destaca a recepção. Enquanto a tradução para a página pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, no caso da tradução para a cena, o espectador entrará em contato com a tradução durante a encenação e deverá assimilar o texto no instante da enunciação. Anderman coloca essa questão da seguinte forma:

*Ao passo que uma tradução que reproduz o original fielmente em cada detalhe pode ser de grande interesse para um leitor, normalmente ela não ajuda muito uma plateia de teatro. Diferentemente de um espectador, um leitor pode consultar notas de rodapé e enciclopédias que oferecem informações a respeito de conceitos sociais e culturais com os quais não esteja familiarizado. Exceto pelas informações presentes no programa, os espectadores têm que se virar sozinhos quando, durante um espetáculo, são confrontados com informações desconhecidas ou desconcertantes.*⁷⁰ (ANDERMAN, 2005, p. 7)

68 “I have been concerned not to label a particular translation as ‘good’ or ‘bad’, [...] since an evaluation would vary depending on the function of the translation.”

69 “The tension between translating for the page or for the stage often involves separate distribution circuits which condition the translation strategies used.”

70 “While a translation which faithfully reflects the original in every detail may be of great interest to a

Devemos lembrar ainda que a montagem de um texto teatral traduzido acontece, via de regra, em outro lugar e outro tempo, o que implica lidar também com questões culturais e convenções teatrais, além daquelas relacionadas ao idioma. Quanto a convenções teatrais podemos incluir a duração dos espetáculos que, como relata Espasa (2016, p. 55), faz com que os textos shakespearianos não sejam encenados na íntegra em teatros catalães e espanhóis, pois lá “um espetáculo costuma durar aproximadamente 90 minutos”⁷¹, o que também acontece aqui no Brasil. Segundo Bassnett (1998, p. 106), “esse tipo de diferença temporal com certeza afeta as estratégias tradutórias”.⁷²

Vale mencionar que se a tradução é realizada para uma encenação virtual, como nas mencionadas traduções de O’Shea de textos shakespearianos, a duração convencional dos espetáculos na cultura de chegada provavelmente não afetará as escolhas do tradutor, que, de modo geral, não terá motivo para efetuar qualquer tipo de corte. Mas se a tradução é feita para uma montagem específica, o tradutor pode sugerir cortes no texto, como aconteceu com *O conto do inverno* na montagem da Companhia Atores de Laura. O diretor Daniel Herz se reuniu com O’Shea, o tradutor, durante uma semana para trabalhar o texto que seria levado à cena, e juntos fizeram os cortes considerados necessários (O’SHEA, 2020).

Há também outros aspectos práticos relacionados à encenação que não costumam fazer parte do trabalho do tradutor, pois esse, na maioria das vezes, realiza a tradução para “uma situação de enunciação futura com a qual tem pouquíssima, ou nenhuma familiaridade”⁷³ (PAVIS, 2005, p. 132). Tais aspectos práticos, como, por exemplo, o tipo de palco, o tamanho do elenco, o orçamento destinado ao cenário, figurino e elementos da cena, só afetarão o processo tradutório caso a tradução seja realizada para uma montagem específica. Estando, então, a tradução “inserida em uma encenação concreta [...], o texto dramático pode abrir mão de termos que podem ser compreendidos no contexto de sua enunciação [...] através do uso considerável de dêiticos”,⁷⁴ como aponta Pavis (Ibidem, p. 138). O autor exemplifica: “pode-se traduzir, ‘quero que você ponha o chapéu na mesa’ por ‘ponha ali’, junto com um olhar ou gesto, reduzindo, assim, a frase a seus elementos dêiticos”⁷⁵ (Ibidem, p. 139).

reader, it is often less helpful to a theatre audience. Unlike a theatre-goer, a reader is in a position to consult footnotes and encyclopaedias providing information about unfamiliar social and cultural concepts. With the exception of information in the performance programme, members of a theatre audience are left to fend for themselves when, during the course of a performance, they are confronted with unfamiliar and often bewildering information.”

71 “a usual performance nowadays lasts 90 minutes approximately”

72 “This kind of temporal difference is bound to have an effect on translation strategies.”

73 “a future situation of enunciation with which the translator is barely, if at all, familiar”

74 “inserted in a concrete *mise en scène* [...] the dramatic text can relieve itself of terms which are comprehensible only in the context of its enunciation”

75 “One might for example translate, ‘I want you to put the hat on the table’ by ‘Put it there’ accompanied

Outro fator inerente à tradução teatral mencionado por Pavis é o horizonte de expectativa do público. O autor afirma 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”⁷⁶ (PAVIS, 1989, p. 25). No texto “Still Trapped in the Labyrinth”, Bassnett traz o exemplo da versão francesa de *Hamlet* de Jean-François Ducis, de 1770, para demonstrar o quanto “as expectativas do público alvo e as restrições impostas pelo sistema teatral”⁷⁷ (BASSNETT, 1998, p. 93) afetam a tradução de textos dramáticos. A autora conta que em uma carta escrita naquele ano, “Ducis explica que não havia conseguido incluir o personagem do fantasma, pois teria ofendido o bom gosto do público”⁷⁸ (Ibidem, p. 92-93).

O meio para o qual o texto está sendo traduzido também interfere nas estratégias adotadas, como a tradução realizada por Susan Bassnett com David Hirst, do texto de Pirandello, *Trovarsi*, para a Rádio BBC. Bassnett (1998, p. 96) cita dificuldades presentes em qualquer tradução, mas chama atenção para as restrições impostas pelo meio – no caso, o rádio – através do qual o público entraria em contato com um texto criado para a cena. Bassnett afirma que sempre rejeitou categoricamente que essa tradução fosse classificada como adaptação ou versão, e explica:

*O que fizemos foi levar em consideração as restrições impostas não só pelos idiomas e contextos fonte e meta, mas também pelo meio. Uma performance em rádio e uma performance no teatro não são a mesma coisa, pois os sistemas de signos são fundamentalmente diferentes. O que fizemos em nossa tradução, portanto, foi admitir a presença de uma série de fatores textuais e extratextuais e buscar soluções através da linguagem.*⁷⁹ (BASSNETT, 1998, p. 98)

Voltando à distinção entre a tradução para a página e a tradução para a cena nos termos aqui propostos, trago a colocação de Egil Törnqvist que resume a questão da seguinte forma:

*Pensando o texto teatral como um texto para um leitor, uma peça não é muito diferente de um romance. [...] Como uma partitura para uma encenação, uma peça é radicalmente diferente de um romance. A tradução feita para o espectador – a tradução audiovisual, por assim dizer – deve levar em consideração questões muito específicas.*⁸⁰ (TÖRNQVIST, 1991, p. 11)

by a look or gesture, thus reducing the sentence to its deictic elements.”

76 “We cannot simply translate a text linguistically; rather we confront and communicate heterogeneous cultures and situations of enunciation that are separated in space and time.”

77 “the expectations of the target audience and the constraints imposed by the target theatrical system”

78 “Ducis explained that he had been unable to include the character of the ghost, which would have offended good taste”

79 “What we did was to take into account the constraints not only of source and target languages and contexts, but also of the medium. Radio performance and theatre performance are not the same, for the pattern of sign systems is fundamentally different. Ours was therefore a translation that took on board a number of textual and extratextual factors and sought solutions through language.”

80 “Considered as a text for a reader, a play does not fundamentally differ from a novel. [...] Considered

Em um diálogo constante com essa colocação de Törnqvist, em minha prática de tradutora de textos teatrais e de professora de tradução teatral fui aos poucos elaborando uma lista dessas “questões muito específicas” com as quais o tradutor teatral deve lidar. Grande parte dessa lista diz respeito às falas dos personagens, pois é essa parte do texto dramático que, incorporada na voz dos atores, deverá ser compreendida e absorvida no momento da enunciação. Cabe frisar que essa lista não se pretende exaustiva, nem os elementos que dela constam são categorias estanques, visto que muitos se sobrepõem. Mas tanto no meu fazer tradutório quanto como ferramenta didática, considero bastante útil manter essa lista sempre em meu horizonte.

Algumas vezes, ao precisar lidar com itens dessa lista em determinada tradução, acabo fazendo uma anotação, um apontamento, um comentário, que podem servir ao encenador ou aos atores, ou a qualquer outro membro da equipe de encenação. Quando traduzi *Raised in Captivity*,⁸¹ de Nicky Silver, para a montagem dirigida por Jefferson Miranda e produzida por Christiana Guinle, apresentei a eles, e ao restante da equipe, diversas pesquisas que havia feito ao longo do processo tradutório. Além disso, participei de algumas leituras iniciais do texto na minha tradução. Foi uma experiência muito rica para mim ouvir o texto na voz dos atores, que muitas vezes davam a ele entonações totalmente diferentes das minhas, que interpretavam as palavras de outra forma e ainda traziam contribuições bastante interessantes. Fiz inúmeras anotações de tudo que ouvi, revi algumas escolhas, propus alternativas. Essa troca foi de uma riqueza ímpar, foi a oportunidade que tivemos de compartilhar nossas contribuições para a encenação. De minha parte, além da tradução, levei alguns dos questionamentos que surgiram no processo de tradução; os atores, a visão de seus personagens; o diretor, sua concepção inicial do espetáculo; e as pessoas ligadas à produção colocaram questões práticas que afetariam tanto a tradução quanto a encenação (como a mencionada duração do espetáculo, que com o texto na íntegra seria longo demais para os padrões brasileiros).

Patrice Pavis diz que

[o] tradutor ocupa o lugar de um leitor e de um dramaturgo⁸² (no sentido técnico da palavra): ele faz escolhas a partir das indicações potenciais e possíveis presentes no texto-a-ser-traduzido. O tradutor é um dramaturgo que precisa, antes de qualquer coisa, realizar uma tradução macrotextual, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção expressa no texto.⁸³ (PAVIS, 2005, p. 134)

as a score for a production, on the other hand, a play radically differs from a novel. Hence the translation intended for the spectator – the audiovisual translation, so to speak – has to take very special problems into account.”

81 A peça, cujo título em português é *Criados em Cativoiro*, foi encenada no Oi Futuro, na cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 2011; o texto traduzido é inédito.

82 Traduzi o termo “*dramaturge*” por “dramaturgo”, por ser essa a palavra utilizada no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis. A edição brasileira é de 1999 e dela não consta o termo “dramaturgista” que me parece mais apropriado ao que Pavis diz aqui.

83 “The translator is in the position of a reader and a dramaturge (in the technical sense): he makes choices

O autor nos lembra que o texto traduzido “está infiltrado de análise dramática”⁸⁴ (PAVIS, 2005, p. 135), o que me leva a perguntar por que os tradutores raramente são convidados a participar do processo de encenação, como coloca Eva Espasa (2016, p. 61).

O processo de tradução de um texto é uma poderosa ferramenta de análise dramática e, por sua vez, essa mesma análise é um instrumento fundamental para nos auxiliar e nos amparar em nossas escolhas. Quando realizamos nosso ofício individualmente, que é o que acontece na maioria das vezes pelo menos em um primeiro momento, dá-se um ir e vir constante entre a estrutura dramática e a linguagem, entre a palavra no papel e a palavra incorporada em voz e gestos (nessa etapa, em geral, os nossos próprios), entre a reflexão e a prática tradutória. Quando somos convidados a participar do processo de encenação, esse ir e vir se amplia, e transita da palavra no papel ao corpo e à voz dos atores, entre os signos teatrais na página e, pouco a pouco, materializados em cena; e o diálogo e a troca que se estabelecem nesse contato costumam gerar ótimos frutos, como veremos na seção seguinte em que trato da relação entre o tradutor e a encenação, e da possibilidade de ele atuar como o “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral”⁸⁵ (PAVIS, 1999, p. 117).

2.3 O tradutor e a encenação

A palavra é a origem da cena.
Maria de Lourdes Rabetti

Inspirada na proposta de José Roberto O’Shea de se pensar a tradução de textos dramáticos como tradução de/para teatro, nesta seção será discutida a relação entre a tradução e a encenação, buscando verificar como a tradução *de* teatro, ou seja, de textos dramáticos, influencia a tradução *para* teatro, para a cena. Antes de dar início à discussão aqui proposta, gostaria de esclarecer que utilizo nesta seção o termo “texto de partida”, ou “texto fonte” para me referir tanto ao texto em língua estrangeira a ser traduzido para outro idioma, quanto ao texto dramático de onde uma equipe de encenação parte para criar um espetáculo. O termo “texto de chegada”, ou “texto meta”, é utilizado apenas para me referir ao

from among the potential and possible indications in the text-to-be-translated. The translator is a dramatist who must first of all effect a macrotextual translation, that is a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text.”

84 “is infiltrated by dramaturgical analysis”

85 Essa descrição está no verbete “dramaturgo” do Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, na segunda acepção intitulada “emprego técnico moderno” que traz a informação de que o termo provém do uso alemão do termo *dramaturg*. Hoje, o termo usado em português para essa acepção é *dramaturgista*, tendo o termo *dramaturgo* ficado restrito ao autor de textos dramáticos.

novo texto, em outro idioma, criado a partir de um texto originariamente escrito em outra língua. A tradução teatral, nesta seção, se refere apenas à tradução realizada visando à cena, a menos que haja menção contrária.

Antoine Vitez diz: “tradução ou encenação – a atividade é a mesma; é a arte de selecionar dentre a hierarquia de signos”⁸⁶ (apud PAVIS, 1989, p. 32). De fato, podemos estabelecer diversos paralelos entre a tradução e a encenação, assim como entre o trabalho do tradutor e o do encenador. Traduzir um texto, em palavras ou em cena, pressupõe um mergulho no texto de partida – leitura, interpretação, análise, investigação, entre tantas outras etapas. Criar um texto de chegada, ou encenar um texto, pressupõe fazer escolhas, pesar perdas e ganhos, decidir o que é mais relevante para o propósito daquela tradução/encenação em particular. O mergulho no texto de partida, a viagem a caminho do texto de chegada ou da encenação, a concretização da tradução ou do espetáculo, nada disso é realizado isoladamente, e não há uma cronologia de etapas que se seguem uma após a outra, traçando uma linha reta que segue sempre em uma só direção. Ambos os caminhos – do texto de partida ao de chegada ou à cena – são pavimentados pouco a pouco, através de um ir e vir constante. Talvez a imagem de uma teia, construída pouco a pouco, que vai crescendo e se expandindo em todas as direções, criando camadas e camadas de fios interconectados, ilustre melhor o que acontece nas traduções e encenações.

Esse caminho entre partida e chegada é sempre uma escolha, ou melhor, infinitas escolhas, como infinitas são as traduções e as encenações de um mesmo texto de partida. Egil Törnqvist (1991, p. 5, grifos meus) destaca que “se, por um lado, existe apenas um *texto teatral*, por outro, o número de *encenações* é potencialmente infinito”.⁸⁷ Partindo dessa colocação, podemos dizer que se, por um lado, existe apenas um *texto fonte*, por outro, o número de *traduções* (e *textos meta*) é potencialmente infinito. Umberto Eco, em seu livro *Quase a Mesma Coisa*, diz:

Entre duas execuções de uma sonata para violino ou duas interpretações de uma peça teatral, seguem-se as indicações da ‘partitura’ – e, em poucas palavras, a melodia e o timbre desejados pelo musicista ou as palavras desejadas pelo dramaturgo permanecem as mesmas. Porém não só podem existir variações tímbricas [...], mas sabemos quantas variações um bom intérprete pode introduzir em termos de dinâmica [...], ou, no teatro, pronunciando a mesma fala com raiva ou com sarcasmo, ou em tom ambigualmente neutro. (ECO, 2007, p. 297, grifo do autor)

Isso significa dizer que não há uma forma mais autorizada de se tocar uma sonata, como não há uma maneira inquestionavelmente melhor de se in-

86 “Translation or *mise en scène*: the activity is the same; it is the art of selection among the hierarchy of signs.”

87 “While there is only one drama text, the number of performances is potentially infinite.”

interpretar um personagem. Do mesmo modo, tanto na tradução quanto na encenação, não há “o” caminho a se percorrer, o que existe são possibilidades. Susan Bassnett pontua que “duas traduções nunca serão iguais [...] porque fragmentos de nossas leituras individuais estarão sempre presentes em nossa leitura e nossa tradução”⁸⁸ (BASSNETT, 1998, p. 27). E Aaltonen complementa, “o olho que vê faz diferença, pois o texto por si só não tem o poder de produzir significados”⁸⁹ (AALTONEN, 2000, p. 28/29).

É preciso, entretanto, fazer a ressalva de que isso não equivale a dizer que qualquer interpretação, qualquer leitura, qualquer tradução é válida, ou, nas palavras de Eco, “o leitor (e com ele o tradutor) não está autorizado a fazer *qualquer* hipótese” (ECO, 2007, p. 187, grifo do autor). Para que se possa perceber um texto de chegada como a tradução de um texto de partida, ou uma encenação como a representação de um texto, é preciso haver um mínimo de intertextualidade, para não se correr o risco de que o leitor ou espectador não reconheça o texto fonte, como aconteceu com a montagem de *Paraíso*, de autoria de Dib Carneiro Neto, a cargo de Antonio Abujamra. Como reportado em matéria do jornal *O Globo* (SCOFIELD; VIANNA; ABOS, 2012), o autor, depois de assistir à montagem, pediu aos produtores que retirassem seu nome dos créditos da peça “alegando que não havia reconhecido ali o texto que escrevera”, e que o que se via em cena era de autoria de Abujamra e não dele.

Essa mesma matéria cita divergências entre o autor russo Anton Tchekhov e Constantin Stanislavski, um dos principais encenadores do país à época, e um dos mais influentes de todos os tempos. Se autor e encenador russos tinham suas desavenças compartilhando a mesma língua e cultura, podemos imaginar que esses atritos se potencializariam no contato com outros idiomas e culturas. De acordo com Bassnett, Tchekhov gostaria de ter “impedido que suas peças fossem traduzidas e encenadas fora da Rússia, porque o público não tinha acesso aos códigos especificamente russos embutidos nos textos”⁹⁰ (BASSNETT, 1998, p. 91). Já o dramaturgo italiano Luigi Pirandello, ainda segundo a autora, afirmou:

*Quantas vezes os pobres autores dramáticos não gritam “Não, assim, não!” quando assistem a ensaios e se contorcem em agonia, desprezo, ódio e dor porque a tradução em realidade material (que necessariamente pertence a outra pessoa) não corresponde à concepção e à execução ideal que teve início com eles e somente a eles pertencia.*⁹¹ (Ibidem, p. 91)

88 “[...] no two translations are going to be alike [...] because fragments of our individualistic readings will drift through our reading and our translating.”

89 “Who the eye belongs to makes a difference, as texts themselves do not have the power to impose meanings.”

90 “[...] wished he could have prevented his plays from being translated and performed outside Russia, because audiences would not have access to the specifically Russian codes embedded in his writing.”

91 “How many times does some poor dramatic writer not shout ‘No, not like that!’ when he is attending re-

Bassnett acredita que posturas como essa, embora controversas, “levanta[m] a questão fundamental da relação entre o texto escrito e qualquer eventual tradução, seja ela interlingual ou intersemiótica”⁹² (p. 91), e aqui entramos na discussão proposta para esta seção: a relação entre o tradutor e a encenação.

Patrice Pavis (1989, p. 32) nos lembra o que disse Jean-Michel Déprats: “traduzir para o palco [...] não significa antecipar-se, nem prever ou propor uma *mise en scène*: significa torná-la possível”,⁹³ ou seja, nesse processo não há amarras ou imposições, mas sim sugestões e caminhos. É verdade que sem uma tradução para o idioma falado onde o texto será montado, dificilmente essa encenação acontecerá. Entretanto, acredito que a tradução e o tradutor têm muito mais a oferecer.

As potenciais contribuições da tradução são de toda ordem, e trago aqui um exemplo, no mínimo curioso, relatado por Anderman. A autora menciona que há “diretores que consideram ‘péssimas’ traduções ‘muito úteis’ para seu trabalho artístico”⁹⁴ (ANDERMAN, 2005, p. 318, grifos da autora), como propõe o encenador britânico Laurence Boswell que, segundo Anderman, acredita que traduções que não teriam como ser utilizadas em uma encenação podem ser instrumentais para “ajudar o diretor a alcançar as profundezas ocultas de uma peça estrangeira”⁹⁵ (Ibidem, p. 381). Boswell diz:

*Em termos do processo de compreensão de uma peça e de seus significados, considero incrivelmente úteis as traduções mais pavorosas, [...] as mais arcaicas, mais acadêmicas, [...] a tradução mais incompreensível, aquela que você nem pensa em apresentar para os atores. Mesmo uma tradução como essa pode nos levar a um salto quântico de compreensão que, de outro modo, seria muito difícil alcançar.*⁹⁶ (Ibidem, p. 318)

O que esse exemplo extremo nos mostra é que o trabalho meticuloso de um tradutor, que esmiúça o texto de partida, examinando seus pormenores, de-

hearsals and writhing in agony, contempt, rage and pain because the translation into material reality (which, perforce, is someone else's) does not correspond to the ideal conception and execution that had begun with him and belonged to him alone. (Pirandello, 1908)”

92 “[...] raises the fundamental question of the relationship between the written playtext and any eventual translation of it, be that translation interlingual or intersemiotic [...]”.

93 “Translating for the stage does not mean [...] jumping the gun, predicting or proposing a *mise en scène*: it means making it possible.”

94 “theatre directors who consider ‘absolutely awful’ translations to be ‘very useful’ for their own artistic work”

95 “a translation that cannot be used by actors may nevertheless be useful in helping the director arrive at the hidden depths of a foreign play”

96 “In terms of the process of coming to terms with the play and its meanings, what I find incredibly useful is the most dreadful translation, [...] the most archaic, academic, [...] gobbledegook translation, which you can’t even imagine presenting to a group of actors. Even a translation like that can lead you to a quantum leap of perception that would, otherwise, be very difficult to make.”

envolvendo, assim, um contato muito íntimo com ele, pode trazer contribuições valiosas para o processo mesmo quando o resultado final não é satisfatório para ser levado aos palcos.

Da mesma forma, o tradutor e sua tradução podem se beneficiar da encenação, como fica claro quando Lawrence Flores Pereira (2015, p. 48), em sua “Nota sobre a tradução” que antecede *Hamlet*, agradece a “encenação que testou a atual tradução”. O trabalho do tradutor muito se enriquece quando lhe dão a chance de ouvir atores lendo sua tradução durante um ensaio, por exemplo, pois ele tem a oportunidade de repensar suas escolhas, de verificar como soam as palavras proferidas em voz alta (outra que não a sua própria), de presenciar as rubricas e as falas unidas em voz e gesto, como mencionei na seção anterior ao relatar minha experiência com o texto de Nicky Silver.

A colaboração entre tradutor e encenador/ator é mesmo uma via de mão dupla. Bohunovsky conta que a tradutora e pesquisadora Alinne Balduino Pires Fernandes, ao traduzir o drama irlandês *By the Bog of Cats...*, de Marina Carr, considerava importante que sua tradução “pudesse satisfazer as exigências do sistema teatral brasileiro [...] e que pudesse servir como base para diversas montagens em solo brasileiro, ‘deixando o campo aberto para futuros diretores’” (BOHUNOVSKY, 2019, p. 141). Bohunovsky diz ainda que a tradução de Fernandes traz sugestões “para o leitor/diretor/ator, tendo em vista eventuais alterações adicionais na hora de se montar a peça”, e que durante o processo tradutório “ela procurou estabelecer [uma intensa colaboração] com profissionais de teatro [...], incluindo a realização de leituras dramáticas e de encenações” (Ibidem, p. 141).

Há, ainda, as situações já mencionadas em que a tradução e a encenação são realizadas pela mesma pessoa, que tem, então, a chance de refinar sua tradução à medida que avança o processo de encenação, além de poder contar com a contribuição que os atores frequentemente trazem para suas próprias falas, como nos exemplos mencionados de Mello e Flotats. No cenário teatral brasileiro, um exemplo bastante ilustrativo dessa prática que combina tradução e encenação é a atuação de Miguel Falabella.

Falabella tem em seu currículo diversos espetáculos em que uniu os dois fazeres, como se verifica em seu *site* (AMAPOLA, 2021). Embora os dados ali presentes sejam um tanto irregulares em termos de conteúdo e informações, as fichas técnicas dos espetáculos nos mostram que Falabella atua como tradutor e encenador de uma mesma montagem com bastante frequência. Os termos utilizados para descrever sua atuação, no entanto, variam bastante. Falabella assina a direção e a tradução de *Godspell - o circo da paixão*, *A primeira noite de um homem* e *Hairspray*; em *Os monólogos da vagina*, *Veneza* e *Os produtores*, Falabella assina a

“direção e adaptação”; já nos espetáculos *A gaiola das loucas*, *Alô, Dolly!*, *A madrinha embriagada*, *O que o mordomo viu*, *O homem de La mancha*, *Chaplin*, *Annie - o musical*, *A mentira* e *Donna Summer*, assina a “direção e versão brasileira”. No site, também consta “direção e versão brasileira” para o espetáculo *A escola do escândalo*, do dramaturgo irlandês Richard Brinsley Sheridan. Entretanto, no programa da peça (2011), vemos que Falabella assina a tradução, a adaptação e a direção da montagem. O cartaz promocional, por sua vez, diz apenas “um espetáculo de Miguel Falabella”. Nenhuma das outras montagens de textos estrangeiros de que participou, seja como ator ou diretor, traz o nome do tradutor, com exceção de *A Tempestade*, de William Shakespeare, na tradução de Geraldo Carneiro. Curiosa é a descrição de suas atividades na montagem de *A Megera Domada*, de 1990, em que assina a direção e também a autoria: “Autor: Miguel Falabella *d’après* (sic) William Shakespeare” (AMAPOLA, 2021).

A prática de utilizar diferentes nomenclaturas não é exclusividade nossa. A pesquisadora Sara Ramos Pinto (2012, p. 16), ao analisar duas traduções portuguesas de *My Fair Lady*, de Alan Jay Lerner, uma publicada em 1966 (Portugália Editora), a outra em 2002 (Publicações Europa-América), verifica que, na mais recente, os tradutores (Filipe La Féria e Helena Rocha) são apresentados como adaptadores/tradutores e avalia que isso denuncia “uma atitude diferente face [...] ao estatuto do tradutor, que aqui parece ser entendido não só como um transpositor fiel do texto de partida para a língua de chegada, mas como um agente criador protagonista de escolhas e momentos de decisão”. A meu ver, essa denominação dupla soa como um selo de qualidade que atesta que aquela tradução impressa nas páginas daquele livro foi realizada por profissionais especializados, cujas habilidades englobam não só o texto, mas também a cena.

A pesquisadora e tradutora Ângela Leite Lopes (2019, p. 208) diz que “sabemos muito mal, ainda hoje, tudo o que devemos à tradução e talvez até no fundo nem saibamos ao certo que tratamento dar a ela”. A autora afirma que “prova disso é a maneira como a tradução é referida, tanto no **âmbito** acadêmico, em que consta geralmente da área técnica, quanto no âmbito artístico, em que chega algumas vezes até a ser omitida” (Ibidem, p. 208). E, no âmbito da tradução teatral, vemos a presença dessas diferentes denominações que apagam a figura do tradutor.

Durante sua pesquisa a respeito da primeira montagem do texto *Così è (se vi pare)*, de Luigi Pirandello, no Brasil, Maria de Lourdes Rabetti relata que detectou uma “percepção da tradução teatral como objeto subalterno, de segunda classe, tanto no circuito de produção como de recepção” (RABETTI, 2017, p. 2370). Essa visão, acredito, faz com que tradutores muitas vezes enxerguem seu próprio

trabalho de forma negativa, ou, ao menos, inferior ao trabalho criativo do autor.

Snell-Hornby (2007), em seu artigo “Theatre and Opera Translation”, diz que muitas pessoas que traduziram textos teatrais definiram seu trabalho de outra forma, como Herbert Kretzmer, que se recusou de forma veemente a considerar o trabalho que fez com *Les Misérables* como tradução.⁹⁷ Quando questionado a esse respeito, Kretzmer respondeu:

*Resisto e me ressinto quanto ao uso da palavra ‘tradutor’ porque é uma função acadêmica, e para esse trabalho eu trago mais que uma função acadêmica. [...] Gosto de pensar que trouxe algo de original ao projeto [...]. É por isso que eu rejeito o termo ‘tradutor’.*⁹⁸ (SNELL-HORNBY, 2007, p. 116)

Essa rejeição a ser chamado de tradutor, ou a que seu trabalho seja visto como tradução, não é incomum e está relacionada à desvalorização do tradutor. É interessante notar, no entanto, como essa postura é radicalmente oposta à de Bassnett com relação à sua tradução, feita com David Hirst, de *Trovarsi*, citada na seção anterior. Essa atitude de rejeição, principalmente quando vem do próprio tradutor, enfraquece imensamente a luta tão antiga dos tradutores por sua visibilidade, como já demonstraram diversos autores, entre eles Lawrence Venuti. Bassnett (1991, p. 101) diz que “a tradução é, e sempre foi, uma questão de relações de poder, e o tradutor é incontáveis vezes colocado em uma posição de inferioridade econômica, estética e intelectual.”⁹⁹ A autora ressalta que,

*[n]o teatro, vemos isso em sua forma mais extrema; a atitude contemporânea na Grã-Bretanha, praticada no National Theatre, por exemplo, é bem ilustrativa – encomendando-se aos tradutores as chamadas traduções “literais”, e depois o texto é entregue a um dramaturgo conhecido (quase sempre monolíngue) que tenha uma reputação estabelecida para atrair um público maior para o teatro. O dramaturgo, então, recebe o crédito da tradução e também a maior parte do pagamento.*¹⁰⁰ (Ibidem, p. 101, grifo da autora)¹⁰¹

97 Herbert Kretzmer traduziu para o inglês as letras das canções do musical que estreou em 1985. Em uma matéria do jornal *The Guardian*, publicada em fevereiro de 2013, Kretzmer diz: “a palavra ‘tradução’ me dá arrepios” [The word “translation” makes me shiver].

98 “I resist and resent the word ‘translator’ because it is an academic function and I bring more to the work than an academic function. [...] I like to think that I brought something original to the project [...]. So that is why I reject the term ‘translator’.”

99 “Translation is, and always has been, a question of power relationships, and the translator has all too often been placed in a position of economic, aesthetic and intellectual inferiority.”

100 “In the theatre this is often seen at its most extreme; the contemporary British policy, as practised by the National Theatre, for example, is a case in point, for translators are commissioned to produce what are termed ‘literal’ translations and the text is then handed over to a well-known (and most often monolingual) playwright with an established reputation so that larger audiences will be attracted into the theatre. The translation is then credited to that playwright, who also receives the bulk of the income.”

101 Este artigo de Bassnett data de 1991, entretanto, como a autora volta ao tema em 2011, data da publicação do texto “Status Anxiety” mencionado anteriormente (p. 26), esta realidade parece não ter se modificado, pelo menos não de forma significativa.

Lia Wyler, em seu livro *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*, nos mostra que contratar nomes de peso para traduzir textos teatrais é uma prática histórica. Segundo Wyler, a partir do final de década de 1930, houve no Brasil uma valorização do texto “como fundamento da arte teatral – em contraposição ao teatro para atores encenado até então” que levou a um maior “respeito à sua poesia” (2003, p. 103). Como consequência, “para valorizar os textos dos dramaturgos de maior peso literário, entregavam sua tradução a escritores em ascensão como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Onestaldo de Pennafort e Péricles Eugênio da Silva Ramos, entre outros” (Ibidem, p. 103). A diferença é que hoje é bem mais comum chamar um dramaturgo em vez de escritores mais versados em outros gêneros literários, embora isso ainda aconteça ocasionalmente, como foi o caso do texto de Jon Fosse traduzido por Lya Luft.

No mesmo texto em que Snell-Hornby menciona a posição de Kretzmer sobre a tradução, a autora descreve essa prática e aponta uma de suas causas:

A concepção da tradução como mera transcodificação interlingual ainda existe na cabeça de muitas pessoas que trabalham com linguagem, e ainda se mantém viva na prática teatral quando se pede a um tradutor que providencie a matéria-prima que depois é “re-criada” por alguém que tenha familiaridade com as necessidades do palco.¹⁰² (SNELL-HORNBY, 2007, p. 118, grifo da autora)

Segundo Aaltonen (2003, p. 152) essa prática de encomendar uma “tradução literal inicial” se justifica quando é preciso criar “uma ponte entre línguas menos conhecidas e a cena que vai recebê-la”¹⁰³. A autora adverte, no entanto, que isso pode “ter consequências negativas caso seja uma artimanha comercial para justificar o pagamento inferior para um especialista em línguas e usar o nome de um dramaturgo famoso para vender o espetáculo para o público”¹⁰⁴ (Ibidem, p. 152).

Como vemos, a opção de Falabella, e de muitos outros, de usar com mais frequência os termos “adaptação” e “versão” em vez de “tradução” aponta para uma questão com diversas consequências e também diversas causas.

Uma de suas origens, apontada por Susan Bassnett e já mencionada nesta tese, é a separação entre texto dramático e texto teatral. Em 1991, Bassnett (p. 101, grifo da autora) criticava a insistência de Patrice Pavis em repetir que o texto teatral

102 “The conception of translation as mere interlingual transcoding unfortunately still exists in the minds of many who work with language, and it is also still kept alive in theatre practice when a translator is asked to provide raw material that is then ‘recreated’ by someone familiar with the needs of the stage.”

103 “The commissioning of an initial literal translation is justified, if it is needed as a bridge between lesser-known languages and the receiving stage.”

104 “It may, however, also have negative consequences, if it is a commercial gimmick justifying the underpayment of the language expert and using the name of a well-known playwright to sell the production to the audience.”

é incompleto e que a “‘verdadeira’ tradução acontece na encenação”,¹⁰⁵ pois isso gera uma hierarquização e, conseqüentemente, leva à crença de que a tarefa do tradutor teatral “tem, de algum modo, um *status* inferior àquela desempenhada pela pessoa que realiza a transposição do texto escrito para a cena”¹⁰⁶ (Ibidem, p. 101).

Ramos Pinto vê outra possível origem das diferentes denominações nas “expectativas de um público que espera ler o texto original ao comprar o texto publicado, mas que aceita o produto teatral como uma interpretação específica do encenador” e que isso “parece estar relacionado [a]o elevado estatuto conquistado pelo encenador, relativamente ao baixo estatuto reconhecido ao editor de uma publicação”. Acrescento o tradutor nessa colocação de Ramos Pinto ao lado do editor.

No âmbito da tradução teatral, os procedimentos são muitos quando a intenção é encenar o texto (alguns dos quais já mencionados aqui): a tradução e a encenação podem ser realizadas pela mesma pessoa; algumas montagens partem de traduções já publicadas; outras reúnem diversas traduções e, a partir delas, cria-se um novo texto; escritores de renome são chamados para realizar a tradução. Um procedimento que raramente se vê, entretanto, é o tradutor ser convidado a participar do processo de encenação, mesmo que apenas nos estágios iniciais, como aconteceu na mencionada montagem de *O conto do inverno* da Companhia Atores de Laura.

2.3.1 O tradutor além da tradução

The theatre is, and always has been, collaborative.

Susan Bassnett

Muitos fatores contribuem para o afastamento entre o tradutor e a encenação, como foi visto. E esse afastamento se dá tanto na prática teatral como no campo teórico. De modo geral, pode-se dizer que não há muita troca, ou pelo menos não suficiente, entre os Estudos da Tradução e as Artes Cênicas. Quero ressaltar, entretanto, que há diversos movimentos em curso que buscam aproximar os dois campos, como o mencionado Dossiê sobre Tradução Teatral da revista *Urdimento*. Porém, no intuito de estimular essa aproximação, gostaria de propor algumas reflexões.

Os já citados conceitos-ponte de Chesterman podem ser um ponto de partida para darmos início à discussão. O autor afirma que um dos motivos que o fazem crer na relevância desses conceitos é o fato de que “é muito comum

¹⁰⁵ “‘real’ translation takes place on the level of the *mise en scène*”

¹⁰⁶ “[...] the task in hand is somehow of a lower status than that of the person who effects the transposition of written text into performance.”

que novas e significativas questões de pesquisa e *insights*, assim como hipóteses férteis, surjam em zonas fronteiriças, onde os diversos campos se encontram”¹⁰⁷ (CHESTERMAN, 2007, p. 172). Escolhi a palavra “fronteira”, e não “fronteira”, para traduzir o termo “border” de Chesterman por seu caráter mais indistinto, pois assim são, a meu ver, os espaços entre os dois campos teóricos envolvidos na tradução teatral. Dessa forma, também, me parece mais fácil transitar entre eles, e ir, pouco a pouco, ajudando a borrar os limites.

Susan Bassnett (2011, p. 101) diz que os tradutores de textos teatrais não deveriam fazer como os tradutores de poesia e romances que “tendem, assim como os poetas e os escritores, a trabalhar sozinhos”.¹⁰⁸ Snell-Hornby (2007, p. 119) aponta que “o tradutor teatral do futuro talvez venha a ser um especialista que trabalha com o texto dentro do teatro”.¹⁰⁹ Pergunto, então, se esse especialista, tradutor teatral do futuro imaginado por Snell-Hornby, poderia atuar como dramaturgista. Mas para responder a essa pergunta, precisamos antes responder a outras: quem é o dramaturgista e o que ele faz?

Em seu *Dicionário de Teatro*, escrito em 1996 e publicado no Brasil em 1999, Patrice Pavis (p. 116-117) descreve o “dramaturgo” de duas formas – em seu “sentido tradicional” e naquilo que o autor chama de “emprego técnico moderno”. A primeira acepção se refere ao “autor de dramas”; a segunda, Pavis descreve da seguinte forma:

O primeiro Dramaturg foi LESSING: sua Dramaturgia de Hamburgo (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue, diversamente do francês, o Dramatiker, aquele que escreve as peças, do Dramaturg, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas. As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa. (Ibidem, p. 117)

Em francês, idioma nativo de Pavis, ainda se utiliza apenas a palavra *dramaturge* para descrever as duas atividades, ou, às vezes, o próprio termo alemão *dramaturg*. Em português, embora ainda não esteja dicionarizado,¹¹⁰ o termo *dramaturgista* é o que traduz o *dramaturg* alemão, e é amplamente utilizado. Acredito que uma nova edição do Dicionário de Pavis provavelmente trará o novo termo.

Em abril de 2021, o Goethe-Institut de São Paulo promoveu três mesas-redondas para debater o tema do dramaturgismo e o trabalho do dramaturgista,

107 “It is often the case that both significant new research problems and fruitful insights and hypotheses arise in border areas, where fields meet.”

108 “Translators of poetry or novels tend, like poets or novelists, to work alone.”

109 “The theatre translator of the future might develop into an expert working with texts in the theatre.”

110 O termo *dramaturgista* ainda não faz parte de dicionários brasileiros online como o Houaiss, Aurélio e Aulete, mas já consta do dicionário português infopedia.pt.

com o título de *entre:dramaturgismos*,¹¹¹ que resultou em uma publicação online composta de textos escritos pelos dois debatedores convidados de cada mesa (os mediadores não escreveram artigos para a publicação). Trago aqui apontamentos feitos nas mesas intituladas “O dramaturgismo nos processos de criação cênica” e “O estudo e a formação em dramaturgismo”, e também nos textos produzidos a partir delas. A primeira mesa, mediada pela crítica teatral Michele Rolim, contou com a participação da dramaturgista e tradutora Fátima Saadi e da pesquisadora e dramaturgista Silvana Garcia; a segunda mesa teve a dramaturga e pesquisadora Marici Salomão e o professor Edélcio Mostaço como convidados debatedores, e contou com a mediação da pesquisadora, tradutora e professora Maria de Lourdes Rabetti.

Na segunda mesa, que abordou a formação do dramaturgista, Rabetti descreve uma disciplina integrante da grade curricular da graduação em Artes Cênicas da UNIRIO chamada “Prática de Montagem Teatral”, ou PMT. Rabetti destaca a “contribuição fundamental [do professor] Antônio Mercado” para a criação da disciplina “naqueles anos, da segunda metade da década de 70 e início dos anos 80”. De acordo com Rabetti, ao cursar a disciplina,

alocada no departamento de Direção, [...] o aluno do departamento de Teoria, assessor literário, em seguida assessor teórico, em seguida, dramaturg não nomeado, executava a sua função ao lado do aluno diretor. [...] O aluno de teoria tinha sua orientação na disciplina PMT na presença de um professor do departamento de Teoria, e nesse espaço de orientação, discutia o seu papel, além de exercitar o apoio ao aluno diretor numa montagem concreta. (GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO, 2021)

Saadi, que teve a oportunidade de fazer essa orientação, mostra que também para ela, como professora, essa disciplina trouxe frutos:

A supervisão dos alunos do departamento de Teoria do Teatro da Uni-Rio que prestavam assessoria teórica aos alunos-diretores em seus espetáculos curriculares permitiu-me propor um padrão de atividade que já se aproximava da forma de trabalho que acredito caracterizar a função do dramaturg. (SAADI, 1999, p. 10)

Segundo Rabetti, ainda na mesa-redonda, a disciplina sofreu alterações na reforma curricular de 2013-2014 e, embora ainda esteja alocada no departamento de Direção, “não mais apresenta propósitos de aglutinar, de forma regular, alunos de outros cursos”. Rabetti afirma que PMT era, “naquele modelo, vigente até a reforma, uma disciplina rica de tensionamentos, de inquietações, e de não poucas angústias, por vezes, para o aluno de Teoria, aprendiz na prática, do dramaturgismo” (GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO, 2021). Pena que tenha havido

¹¹¹ As mesas podem ser assistidas no canal do Youtube do Goethe-Institut São Paulo referenciado ao final deste estudo.

essa mudança, pois, como aluna da graduação em Teoria do Teatro pela UNIRIO, formada em 2010, tive a oportunidade de cursar a disciplina e verificar, na prática, seu potencial. Naquela época, o aluno de Teoria tinha que cursar a disciplina três vezes, e cada processo de que participei foi inteiramente diferente do outro – desde o texto que estava sendo trabalhado até a interação com o professor orientador e os alunos dos outros departamentos.¹¹²

Nessa mesma mesa, e depois em seu texto, Marici Salomão, coordenadora do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro, descreveu como a escola funciona:

Trata-se de uma escola muito pautada no fazer artístico, propondo uma ideia, que se poderia afirmar de inversão, na medida do possível, entre teoria e prática, entre o preparar e o fazer. Pensamos a prática teatral, se não totalmente antes, muito concomitantemente às habilidades preparatórias ou teóricas. [...] Digo “se não totalmente antes, muito concomitantemente”, porque, num curso de Dramaturgia, é muito importante que teoria e prática no mínimo caminhem juntas, em verdadeira relação complementar. Ao praticar, eu reflito e me preparo, e, ao refletir e me preparar, eu estou praticando. (SALOMÃO, 2021, p. 30)

Faço um parêntese para falar novamente do prazer que sinto em dar aula – compartilhar minhas descobertas da mesma forma como tantos e tantas fizeram comigo é inestimável. Entretanto, o que mais me motiva é a troca que se estabelece, é perceber a via de mão dupla que caracteriza o ensino. A convite de Salomão, dei aulas de análise dramaturgica na SP Escola de Teatro a partir das traduções de alguns textos teatrais que havia feito, entre eles o mencionado *Raised in Captivity* e *Lobby Hero*, que traduzi para a minha dissertação. Entre muitos ganhos, essa experiência ratificou minha crença na dimensão analítica da prática tradutória. E aqui traço um paralelo com o fazer teatral. Em um espetáculo também se estabelece essa troca entre palco e plateia, em um ir e vir constante de informações, palpáveis ou não, que vão alimentando o que vem a seguir. Não em uma cronologia de um passo após o outro, mas de uma teia de sentidos, sentimentos e sensações que vai se ampliando para todos os lados.

O outro participante dessa mesa, Edécio Mostaço, relatou suas muitas experiências na área e, apesar de afirmar que “especificar suas tarefas não é fácil”, listou diversas atividades que o dramaturgista pode desempenhar, como, por exemplo:

realizar seminários práticos ou teóricos para instruir a equipe da montagem quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população

112 Dessas três experiências, a que achei mais rica e que me proporcionou mais aprendizados foi quando trabalhamos o texto de Bosco Brasil, *Quase para sempre*, sob a orientação da professora Maria Helena Werneck. Além de ter havido uma troca efetiva entre os alunos dos diversos departamentos, tivemos ainda a presença do autor em um de nossos encontros, o que enriqueceu ainda mais o processo.

abarcada pelo texto; fazer uma análise dramática detalhada para subsidiar os demais membros da equipe; assistir aos ensaios e avaliar o andamento do trabalho; dirigir atividades de divulgação e promoção do espetáculo, criando interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram, entre outras. (MOSTAÇO, 2021, p. 39)

No artigo de Fátima Saadi presente na mesma publicação, a autora relata diversas de suas experiências, mostrando como podem ser variadas as tarefas do dramaturgista, o que a autora já apontava em seu artigo de 2013, *Dramaturgias - Estudo sobre a função do dramaturgista*, publicado na revista eletrônica *Questão de Crítica*: “a própria flutuação das designações da função do dramaturgista – conselheiro literário, colaborador artístico, assessor ou assistente teórico – indicia a dificuldade de circunscrever a atividade para defini-la” (SAADI, 2013, p. 3). Mas, da mesma forma que Mostaço, Saadi também elenca diversas possíveis atribuições do dramaturgista, como vemos abaixo:

[...] colaborar no delineamento do projeto artístico do grupo e na sua difusão; participar da escolha do repertório; ler e comentar peças que sejam enviadas para apreciação; traduzir, criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; trabalhar, juntamente com o encenador, na criação do conceito dos espetáculos, oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; acompanhar os ensaios para comentar o desdobramento cênico da proposta durante sua concretização; elaborar o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organizar debates com o público; realizar o registro das atividades da trupe. (SAADI, 2013, p. 3)

As listas elaboradas pelos dois autores vão ao encontro do que diz Silvana Garcia no artigo que escreveu para a publicação do Goethe Institut. Garcia (2021, p. 20-21) coloca que o “dramaturgismo é antes um objeto de descrição do que de definição, porque o dramaturgismo se delimita no fazer”. Diz ainda que “o dramaturgista é um ser um tanto mutante, que se desdobra em múltiplos e que se espicha até o limite” e que, “considerando também aquilo que o dramaturgista pode oferecer, [...] não há raciocínio que se preste como modelo”, já que seu trabalho tem “contornos sempre difusos, equívocos, deslizantes” (GARCIA, 2021, p. 26). Lembro aqui que Garcia participou da mesa intitulada “O dramaturgismo nos processos de criação cênica”, e seu olhar estava voltado para a atividade do dramaturgista na prática teatral.

Por outro lado, Rabetti e Salomão participaram da mesa sobre a formação do dramaturgista e, por isso, certas colocações das duas autoras denotam um viés mais teórico – combinação perfeita de mesas temáticas. Rabetti propôs, a certa altura, “pensarmos que um bom e interessante lugar para o dramaturgismo, e para o dramaturgista, seja aquele lugar afeito [...] a questionamentos, [...] incertezas, [...] lugar por excelência da colocação em dúvida” (GOETHE-INSTITUT

SÃO PAULO, 2021); enquanto Salomão diz que o trabalho do dramaturgista visa “agregar, friccionar, comentar, criticar, somar, limpar e oferecer novos pontos de vista” (Ibidem, 2021). As experiências relatadas nas mesas e nos artigos escritos a partir delas, assim como em outros artigos de Rabetti e Saadi, ilustram a multiplicidade e a riqueza do trabalho do dramaturgista. Trago aqui apenas alguns, a título de exemplo.

Edécio Mostaço (2021, p. 39-40) conta que, “entre 1980 e 2000, [foi] o dramaturgista de sete diferentes produções, muito desiguais entre si, cumprindo tarefas diferenciadas em cada caso”, e diz que considera sua “mais decisiva experiência como dramaturgista” aquela vivida na montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada em 1987, na direção de Márcio Aurélio. Mostaço relata que o diretor e ele desenvolveram juntos diversas atividades como forma de oferecer subsídios à concepção que os dois, diretor e dramaturgista, delinearão para aquela encenação, tais como, “organizar vários seminários para o elenco para estudos de psicanálise; assistir a filmes dos anos 1940 [...]; ler em conjunto várias cenas de outros textos de Nelson Rodrigues”. Além disso, Mostaço diz que organizou “um seminário ao longo das apresentações, que, levado a efeito às segundas-feiras, exibia um filme extraído da obra de Nelson e promovia um debate com um especialista, como modo de expandir as proposições da produção” (MOSTAÇO, 2021, p. 40).

Silvana Garcia (2021, p. 24), que como mencionei participou da mesa que abordava o dramaturgismo pelo viés da prática, conta que, assim como aconteceu com Saadi na UNIRIO, deu seus primeiros passos como dramaturgista dentro do ambiente acadêmico, o que revela a importância desse espaço como laboratório de experimentação e aprendizado tanto para os professores quanto para os alunos. Ela diz: “Boa parte do meu exercício como dramaturgista, eu o pratiquei na Escola de Arte Dramática [USP], somando-o às minhas atividades como professora de disciplinas teóricas e às eventuais direções de espetáculos curriculares” (Ibidem, p. 24). Garcia conta também que seu último trabalho – *Senhora X, Senhorita Y*, realizado a partir do texto de Strindberg *A mais forte* – foi “um processo bastante semelhante ao que desenvolvo na Escola, mas levado a outro patamar de complexidade artística” (Ibidem, p. 26).

A partir da já mencionada experiência na UNIRIO, Saadi relata alguns passos de sua longa trajetória no dramaturgismo. Ela conta que, em 1984, foi convidada por Celina Sodré “para assessorar Luís Antônio Martinez Corrêa [...] na criação de *O califa da Rua do Sabão*, de Artur Azevedo, apresentado, na hora do almoço, em ruas e praças da cidade” (SAADI, 2021, p. 14-15). “A experiência se repetiu em 1986 com *Ouro sobre azul*, adaptação e direção de Domingos Olivei-

ra para *O usurário*, peça inacabada de Martins Pena, e em 1987, com *Guerras do alecrim e manjerona*, de Antônio José da Silva, direção de Bia Lessa”, conta Saadi (2021, p. 15), que descreve, assim, o seu trabalho:

Minha participação seguia sempre o mesmo padrão: colaborar com a direção na adaptação do texto e trabalhar sua compreensão por parte dos atores, o que incluía tentar tornar naturais o tratamento na segunda pessoa do plural e a elocução das muitas palavras já em desuso, de modo que não destoassem da frase em que estavam inseridas e que precisava ser compreendida em seu sentido geral. (SAADI, 2021, p. 15)

Ainda no ano de 1987, o diretor Antonio Guedes convidou Saadi e Ângela Leite Lopes para atuarem juntas como dramaturgistas na encenação de *O olhar de Orfeu*, inspirado no mito grego e no texto homônimo de Maurice Blanchot. Saadi diz, “menciono especialmente esse trabalho porque, pela primeira vez, vi que nossa intervenção, de Ângela e minha, incidia realmente sobre a cena” (SAADI, 2021, p. 15). Alguns anos depois, em 1991, Saadi e Guedes fundaram o Teatro do Pequeno Gesto que, nesses 30 anos, encenou 21 espetáculos. Saadi (Ibidem, p. 15) relata sua experiência com o grupo:

Particpei da maioria dos trabalhos, sempre como dramaturgista, mas minhas tarefas variaram muito a cada montagem. Posso dizer que fiz traduções, adaptações, roteiros, acompanhei reuniões da equipe de criação, discuti repertório e conceitos de espetáculo, preparei seminários, palestras, aulas, assisti a ensaios, reuniões de produção, redigi releases, fiz divulgação, em jornais, escolas, participei de debates e, em 1998, por ideia de Antonio Guedes, substituímos nossos alentados programas de espetáculo por uma revista de ensaios, chamada Folhetim, que lançou 30 números e, em 2013, encerrou suas atividades.

Maria de Lourdes Rabetti tem também ampla experiência no dramaturgismo, e algo que distingue seu trabalho é a forma como combina essa atividade com a tradução. Entre os anos de 1985 e 1991, Rabetti fez parte da Companhia de Encenação Teatral, fundada em conjunto com o diretor Moacyr Góes, os atores Léon Góes e Floriano Peixoto, e o músico Mario Vaz de Mello; nesse período de seis anos, a companhia encenou sete espetáculos. Rabetti narra essa experiência em seu artigo “O laboratório do *Dramaturg* e os estudos de genética teatral: experimentos”, e diz que ali o dramaturgismo estava “voltado para a elaboração de uma linguagem de cena por meio da qual pretendia contribuir para a formação de atores e criação de público” (RABETTI, 2011, p. 444). Para alcançar tais objetivos, Rabetti conta que seu trabalho envolvia “a escolha de textos a montar, alguns deles, inclusive, a traduzir, e sobre os quais intervir por determinação das questões da cena” (Ibidem, p. 444).

Quero chamar atenção para a imensa gama de possibilidades que o dramaturgismo tem a oferecer e que, como vemos nessa experiência de Rabetti, inclui a formação de atores e a criação de público. Com tais objetivos em mente, busca-se,

então, que caminhos percorrer, e aqui os “exercícios combinados de tradução e dramaturgismo”, os “círculos e vaivéns exaustivos” traçados e as “relações entre teoria e prática na construção da obra espetacular” mencionados por Rabetti (2011, p. 443/448/446) nos remetem a diversos exemplos trazidos por Mostaço e Saadi, assim como à já citada experiência de Alinne Fernandes com a tradução do texto de Marina Carr, *By the Bog of Cats...* O relato de Fernandes (2015) tem bastante semelhança com a experiência de Rabetti no que diz respeito ao trânsito entre texto e cena. Entretanto, o espaço onde viveram suas experiências é completamente diverso. Rabetti fez parte de uma companhia profissional, enquanto Fernandes atuou dentro do espaço acadêmico, trabalhando com o grupo de teatro universitário Oficina Permanente de Teatro, vinculado ao Departamento Artístico Cultural da UFSC, mais uma vez demonstrando que teoria e prática podem andar juntas e se potencializar, e revelando mais um espaço de experimentação do fazer teatral (como os já citados na UNIRIO, USP e SP Escola de Teatro).

Fernandes relata que fez uma primeira tradução do texto de Carr “mais preocupada em capturar conteúdos, entender ironias, piadas e jogos de palavras”¹¹³ (FERNANDES, 2015, p. 314). Sua segunda versão desse texto em português foi “a primeira tentativa de ‘traduzir’ a linguagem filológica em linguagem cênica”¹¹⁴ (Ibidem, p. 314, grifo da autora). A partir daí, Fernandes se reunia com o grupo três vezes por semana para ensaiar e, “sempre que necessário (de acordo com as demandas de ritmo, falabilidade e compreensão)”¹¹⁵, modificava as falas (Ibidem, p. 315).

Gostaria, agora, de aprofundar a reflexão aqui proposta da possibilidade de o tradutor atuar como dramaturgista. Como vimos, Rabetti e Saadi falaram sobre essa sobreposição de papéis em suas experiências. Poderíamos concluir, então, que essa proposta não traz nada de novo. Entretanto, quero mencionar que quando essa sobreposição de papéis acontece, em geral se trata de um profissional ligado às Artes Cênicas que, no exercício do dramaturgismo, também traduz. Raramente se dá o contrário – o tradutor que é convidado a participar do processo de encenação fazendo as vezes do dramaturgista. Mesmo quando participa dos ensaios, esclarece dúvidas, faz novas propostas, etc., raramente esse tradutor é também nomeado dramaturgista. Há, a meu ver, nessa atitude uma crença subjacente de que o tradutor não “entende” de dramaturgia. Considero essa crença infundada e equivocada, já que o tradutor de textos dramáticos, ao esmiuçar o texto para recriá-lo de forma a proporcionar sua encenação no contexto de chegada, realiza uma profunda análise dramatúrgica, como vimos na seção anterior.

113 “more concerned with capturing content, understanding irony, jokes and puns”

114 “The second draft was the first attempt to “translate” philological language into stage language.”

115 “whenever needed (to judge by the demands of rhythm, speakability and comprehension)”

Volto às listas de tarefas que o dramaturgista pode desempenhar, a depender das necessidades de cada produção, elaboradas por Saadi e Mostaço, trazendo aqui aquelas que acredito poderem ser realizadas pelo tradutor. Mostaço (2021, p. 39) diz que o dramaturgista “pode realizar seminários [...] quanto a aspectos históricos [do texto]; fazer uma análise dramática; [criar] interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram”. Saadi (2013, p. 3) fala em “criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; [...] oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; [...] elaborar o programa do espetáculo; organizar debates com o público”.

Os dois autores mencionam o programa do espetáculo e, de forma um pouco diferente, falam também de pesquisas que possam oferecer subsídios ao processo de encenação. Ambas as contribuições podem, acredito que de modo quase orgânico, ser realizadas pelo tradutor, já que ao longo do processo tradutório fazemos inúmeras pesquisas. Além daquelas relacionadas às línguas com as quais estamos trabalhando – etimológicas, linguísticas, terminológicas –, fazemos ainda pesquisas relacionadas a temas bastante específicos, como botânica, direito, economia, só para citar alguns, quando são abordados nos textos que traduzimos. São elas que nos servem de base para, por exemplo, fazer as escolhas mais apropriadas a cada situação – tanto ao propósito da tradução, de forma mais ampla, quanto às minúcias do texto que muitas vezes nos colocam diante de impasses. Tais pesquisas podem ser transformadas em material para o programa, ou outros materiais que venham a se incorporar ao projeto de encenação.¹¹⁶ Podem ainda ser tema para os seminários mencionados por Mostaço (2021, p. 39) que tenham o intuito de “instruir a equipe da montagem quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto”.

A partir das mesmas pesquisas, o tradutor pode também propor temas e colaborar na organização de debates com o público, que podem tratar desde os aspectos históricos mencionados até a dramaturgia do autor encenado, já que também faz parte do nosso trabalho conhecer o autor que estamos traduzindo, seu estilo, seu histórico, o contexto em que escreve e sobre o qual escreve, sua importância na cena teatral. Outro elemento que comumente faz parte de nossas pesquisas é o histórico do texto – suas montagens, fortuna crítica, etc. – que também pode servir de base ao processo de encenação, à elaboração do programa ou a qualquer tipo de interação com o público.

Bassnett, como mencionado, acredita que os tradutores de textos teatrais não deveriam trabalhar sozinhos; Fernandes (2010, p. 131) demonstra concor-

116 Retomo essa questão mais detidamente na Seção 2.4, onde falo do que chamo nesta tese de elementos extratextuais e apresento, no Capítulo 7, sugestões e possibilidades que possam acompanhar uma eventual montagem da tradução de *The Pitmen Painters* aqui apresentada.

dar, quando afirma que o “teatro é uma empreitada cooperativa; consequentemente, a tradução para teatro não poderia ser diferente”¹¹⁷; Ramos Pinto (2012, p. 7) afirma que “quanto maior for o envolvimento do tradutor no processo de edificação do espectáculo, maior será o impacto na tradução para o palco”.

Compartilho inteiramente dessa visão e acredito firmemente que a tradução e a encenação podem se potencializar mutuamente a partir de um contato mais intenso e cotidiano. Além disso, esse contato pode colaborar para que as traduções realizadas para montagens específicas sejam mais bem-sucedidas, a partir da perspectiva da própria equipe envolvida na encenação, assim como do público e da crítica. E para que consigamos estabelecer esse diálogo entre os dois campos – Artes Cênicas e Estudos da Tradução – e também entre teoria e prática, sugiro voltarmos à concepção de Chesterman de conceitos-ponte.

Alguns autores trazidos aqui falam, de uma forma ou de outra, desses conceitos que, nas palavras de Chesterman (2007, p. 172), “capturam sobreposições” e “nos permitem cruzar fronteiras e estabelecer novos pontos de vista”.¹¹⁸ Rabetti (2011) fala de sobreposições, de círculos e vaivéns; Saadi (1999, p. 9), de “navegar na confluência de práticas e pensamentos diversos”; na mesa-redonda de que participou, Salomão fala de relação complementar e de “criar em fricção com os outros fazeres artísticos do teatro” (GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO, 2021).

No artigo que produziu a partir de sua participação na mesa-redonda, Salomão menciona o título do evento promovido pelo Goethe Institut, *entre:dramaturgismos*, em uma colocação que remete a diversos pensamentos e propostas essenciais a esta tese. A autora fala do “‘entre’ preposição, ligando termos, ligando processos, pessoas, e o ‘entre’ verbo, que convida o jovem artista a entrar” (SALOMÃO, 2021, p. 30). Acredito que o “entre” preposição é o lugar onde se estabelecem os conceitos-ponte, é onde podemos transitar em “círculos e vaivéns”, onde podemos buscar as confluências necessárias, e desejadas, para navegar. E o “entre” verbo pode estender seu convite ao tradutor para que participe, contribua, troque, seja parte do processo de encenação.

Silvana Garcia (2021, p. 20), ecoando uma colocação de Saadi, diz que “o dramaturgista [...] é aquilo que lhe permitem ser: se lhe pedem pouco, ele é pouco, se lhe pedem muito, ele pode fazer a diferença”; e, para finalizar, faço eu eco às palavras de Garcia para dizer que o tradutor pode ser mais e pode, também, fazer a diferença. Basta que lhe façam o convite.

117 “theatre is a co-operative enterprise; consequently translating for it could not be any different”

118 “capture overlaps”; “enable us to cross borders and set up new viewpoints”

2.4 O uso de elementos extratextuais na tradução teatral

*A cada pessoa que entra no teatro eu aperto a mão e digo, “seja bem-vindo ao teatro”,
“bem-vindo à minha casa”.*

Marcos Caruso

Início esta seção lembrando que Gérard Genette e seu conceito de paratexto – as “produções, verbais ou não” que acompanham a obra literária (2009, p. 9) – foram o ponto de partida para as reflexões aqui colocadas. Quando o teórico fala do vestibulo que dá ao leitor a opção de entrar ou ir embora, penso que ao escrever um livro ou encenar uma peça devemos fazer o que estiver ao nosso alcance para que o leitor e o espectador se sintam convidados a entrar e participar do jogo proposto – nas páginas ou no palco.

A partir daí, vi que era preciso expandir o conceito de paratexto de Genette, pois a cena vai muito além do texto, e creio ser necessário abarcar os vários outros elementos que a compõem. Pensei, então, em incluir nessa ideia elementos extracênicos, linguísticos e não-linguísticos, com o intuito de ampliar e intensificar a experiência teatral, extrapolando o abrir e fechar das cortinas, aumentando, assim, a integração entre palco e plateia. Passo a seguir a apresentar reflexões e propostas relacionadas tanto ao momento que antecede o espetáculo, quanto ao que o sucede.

Para o momento anterior ao espetáculo, a proposta é pensar em formas de convidar o espectador a participar do jogo teatral e tornar mais orgânica sua entrada no universo cênico no qual passará as próximas horas. Para o momento após o espetáculo, a ideia é proporcionar ao público a possibilidade de prolongar a experiência, permitindo que o espectador permaneça com ela por mais tempo, se assim o desejar, é claro.

Como mencionado anteriormente, comecei a pensar com mais frequência em formas de enriquecer a recepção de textos estrangeiros encenados no Brasil quando me reaproximei da montagem brasileira do texto de Jon Fosse intitulada *Um Dia, no Verão*, que não teve uma boa recepção, nem da crítica, nem do público. A equipe envolvida na montagem era de excelência – tradução de Lya Luft, direção de Monique Gardenberg, cenário de Hélio Eichbauer, iluminação de Maneco Quinderé, figurino de Rita Murtinho, elenco encabeçado por Renata Sorrah e Sílvia Buarque. Entretanto, isso não foi suficiente para que público e crítica apreciassem o que se viu em cena.

Quando assisti ao espetáculo, lembrando que já havia traduzido o texto a partir de sua versão inglesa, fui surpreendida por não ver ali nada do que eu havia sentido no processo de tradução, nada do que eu havia visto nas pesquisas que

fiz sobre outras montagens, ou do que havia lido a respeito do texto, do autor, da sua escrita; enfim, nada do que eu havia imaginado, e em certa medida esperava ver, estava diante de mim naquele palco. Obviamente a minha leitura não pode servir de baliza para avaliar a montagem de modo geral, mas é só a partir da nossa percepção, bem informada e embasada, é claro, que podemos fazer uma avaliação do que quer que seja.

Comecei, então, a refletir a respeito do que poderia ter acontecido no trajeto do texto à cena que pudesse causar tal descompasso entre palco e plateia. Algum tempo depois, passei também a investigar os caminhos entre o texto escrito por Fosse e a tradução de Luft, em busca de mais pistas do que poderia ter gerado a recepção negativa que a montagem teve aqui. Não vou entrar em detalhes a respeito do que achei problemático naquela encenação e na tradução, pois isso seria uma discussão longa, fora do escopo do presente trabalho. Mas trago aqui esse exemplo porque, depois de muito analisar esse caso, comecei a pensar se o uso de paratextos e do que chamo de elementos extracênicos poderia ter colaborado para o estabelecimento de uma relação mais positiva entre a cena e o público.

Para uma nova montagem do texto de Fosse, poderia ser interessante que toda a equipe envolvida – da diretora ao contrarregista – tivesse acesso ao universo do autor, a outros textos de sua autoria, ao universo físico onde viviam aqueles personagens, a críticas de outras montagens, enfim, a qualquer elemento que pudesse aprofundar seu contato com aquele texto do qual precisariam se apropriar no processo de encená-lo. O público também poderia ter acesso a paratextos, elaborados especialmente para ele, que teriam como objetivo, por exemplo, inseri-lo naquela atmosfera nórdica, tão distante da nossa realidade tropical (caso a montagem optasse, como fez Gardenberg, por manter o local da ação). E poderíamos ir além do texto no intuito de tornar aquela experiência teatral mais imersiva. O saguão do teatro poderia ter imagens, sons, e até vídeos que evocassem o local da ação – “um dos fiordes mais profundos do país”, como diz um personagem, por exemplo. É claro que tudo isso são apenas sugestões, ideias que deveriam ser aprofundadas e discutidas na coletividade do processo de encenação. É claro, também, que tenho plena consciência de que a realidade do teatro no nosso país enfrenta contingências bastante adversas, o que muitas vezes impossibilita realizar o que se planeja, ou deseja. Mas, como comentei, minha reaproximação desse texto fez com que eu comesse a pensar em formas de utilizar aparatos extratextuais em eventuais montagens, ao mesmo tempo em que refletia sobre o papel do tradutor teatral. Um papel que, como já visto aqui, não é de impor, mas de propor, de proporcionar, de colaborar, de contribuir na construção de pontes e teias que unem universos, idiomas, culturas, palco e plateia.

Em 2017, com tudo isso fervilhando na minha cabeça, escrevi o projeto desta tese que tem como texto fonte para a tradução comentada aqui apresentada a edição de *The Pitmen Painters* de 2008, publicada pela editora Faber and Faber. Essa edição contém alguns elementos que enriquecem a experiência tanto do leitor ocasional quanto de futuros participantes de eventuais montagens. Há uma introdução escrita por Hall, seguida de notas também de sua autoria; informações a respeito da montagem de estreia, em 2007, e de montagens de 2008; sua capa traz um quadro de Jimmy Floyd, um dos *pitmen painters* que é personagem da peça; a contracapa apresenta uma breve sinopse, a repetição da informação sobre as montagens de 2007 e 2008, e dois breves excertos de críticas da peça, ambas de jornais ingleses de grande circulação, *The Observer* e *The Guardian*.

Logo que comecei a pesquisar sobre o texto e suas montagens, encontrei dois *Study Guides* (Guias de Estudo) que foram criados para as montagens estadunidenses da TimeLine Theatre, realizada em 2011, e a do Theatre Works, de 2012. O Theatre Works, fundado em 1970, atua no Vale do Silício e na Baía de São Francisco; conta com o apoio financeiro do Departamento de Educação do estado da Califórnia, além de receber doações de diversas fundações e empresas privadas. A TimeLine Theatre é uma companhia teatral de Chicago cuja missão é apresentar “estórias [*stories*] inspiradas na história [*history*] que tenham ligação com questões sociais e políticas atuais”¹¹⁹ (TIMELINE THEATRE, 2011). A companhia tem um programa chamado *Living History* em parceria com nove escolas públicas de Chicago.

Os guias desenvolvidos para as duas montagens – que, como se vê pelo perfil das companhias, têm um caráter didático/educacional – são bastante completos e apresentam informações sobre o texto, o autor e a história verdadeira, relatada por William Feaver no livro que serviu de inspiração para que Hall escrevesse *The Pitmen Painters*. Há ainda artigos sobre temas abordados na peça: arte, mineração de carvão, o local onde a ação se desenrola, e a variante dialetal utilizada pelos mineradores/pintores. Para aqueles que quiserem se aprofundar nos temas ali abordados, os guias trazem uma série de *links* para pesquisas futuras. E, como essas duas montagens são vinculadas a programas educacionais, os guias apresentam ainda diversas atividades para os professores desenvolverem com os alunos.

Ao estudar esses guias, ler os paratextos do livro *The Pitmen Painters* e fazer pesquisas diversas, fui cada vez mais me dando conta de como tudo aquilo enriquecia meu contato com o universo do texto de Hall. Assisti a vídeos com trechos curtos das encenações e entrevistas, li inúmeras críticas, procurei saber

119 “stories inspired by history that connect with today’s social and political issues”

mais a respeito dos momentos históricos mencionados na peça, sobre as variantes dialetais usadas pelos personagens, sobre a realidade econômica, política e social da região – tanto da época em que se passa a peça (1934 a 1947), quanto dos períodos que precedem e sucedem aquele momento – para ter uma visão mais abrangente do contexto. Cada uma dessas etapas colaborou para intensificar minha experiência com o texto de Hall.

É claro que a minha relação e a minha proximidade com o texto são absolutamente distintas das estabelecidas por um espectador ou leitor ocasional. Além do mergulho profundo que fazemos a cada tradução, havia ainda o olhar da pesquisa acadêmica, do esmiuçar o texto por todos os ângulos possíveis. Entretanto, mesmo tendo plena consciência dessa enorme diferença entre a minha experiência e a dos espectadores e leitores em geral, me senti instigada a pensar de que modo essa minha vivência poderia colaborar para um eventual projeto de encenação e para que *Os pintores da mina* fossem bem recebidos nos nossos palcos.

Essa reflexão foi, inicialmente, direcionada ao texto de Hall, mas meu intuito é que possa servir a montagens de textos estrangeiros de forma ampla. Acredito que podemos fazer mais do que tornar a *mise en scène* possível, como diz Jean-Michel Déprats (apud PAVIS, 1989, p. 32), podemos dar mais alguns passos, ir além da tradução interlingual, para que textos estrangeiros sejam acolhidos calorosamente e para que haja uma maior integração entre a cena e o público. Tudo isso, é claro, me fez pensar mais fortemente no possível papel do tradutor nesse processo.

Trago agora alguns exemplos do que estou chamando de elementos extratextuais e/ou extracênicos e interação com o público que fizeram parte de algumas montagens e alteraram positivamente minha percepção do espetáculo. Começo com o programa, elemento presente em quase toda encenação teatral embora seu tamanho e, principalmente, seu conteúdo variem bastante.¹²⁰

Um exemplo emblemático é o programa de *Venus in Fur*, de David Ives, na montagem de 2017, com Natalie Dormer e David Oakes, que tive oportunidade de assistir em Londres. Os dois personagens da peça são o diretor de teatro Thomas Novachek e a aspirante a atriz Vanda Jordan. Novachek está fazendo testes de elenco para o espetáculo que vai montar – uma adaptação, de sua autoria, do romance de Sacher-Masoch, *Venus in Furs*; Jordan chega atrasada, mas convence Novachek a deixar que ela faça o teste para o papel principal. A peça mostra, então, a relação que se estabelece entre os dois, com muitos espelhamentos tanto com a adaptação de Novachek quanto com o livro de Sacher-Masoch.

¹²⁰ Walter Lima Torres Neto tem extensa pesquisa sobre Programas de Teatro. Ver TORRES NETO, W.L., 2017.

No programa, bastante completo e muito interessante, há um texto, escrito por Shannon Stockwell, que fala sobre a criação da palavra masoquismo; e outro, de Stephen Grosz, intitulado “O Sadomasoquismo Cotidiano”.¹²¹ Há outro texto, também escrito por Stockwell, sobre o quadro de Ticiano, *Vênus com um Espelho*, cuja reprodução o personagem do livro de Sacher-Masoch e o personagem da peça-dentro-da peça, escrita por Novachek (o personagem de Ives), usam como marcador de livro. Esse texto vem ao lado do próprio quadro, o que torna sua leitura ainda mais interessante, pois podemos ir observando os detalhes mencionados pela autora. Os dois textos de Stockwell têm um *link* para os artigos originais.

O mais interessante, no entanto, foi sair do teatro com o texto da peça em mãos, em uma publicação *paperback* feita, muito provavelmente, para aquela montagem, já que sua capa é igual à capa do programa e traz uma foto de Dormer e Oakes caracterizados em seus personagens. Foi uma experiência maravilhosa sair dali com aquele livro e poder desfrutar do texto de Ives de outra forma, no meu ritmo, fazendo as minhas pausas, pesquisando uma ou outra questão.

Outro espetáculo, também de 2017, com um programa bastante rico foi *Labour of Love*, comédia política de James Graham, com o ator britânico Martin Freeman no papel de um político do Partido Trabalhista, membro do Parlamento há 27 anos. A peça começa no fim do seu mandato, quando ele acaba de perder a eleição para um candidato do Partido Conservador. A outra personagem de destaque é a representante do distrito eleitoral do parlamentar que, ao longo desses 27 anos, sempre trabalhou com ele. O texto é quase uma aula de história da Grã-Bretanha desde o momento presente (após o resultado das eleições de 2017) até 1990. Contada de trás para frente, a peça aborda momentos políticos cruciais e vai revelando a relação entre os dois personagens.

O que destaco do programa do espetáculo é a contextualização do período histórico abordado apresentada através de dois textos e uma linha do tempo. O primeiro texto é assinado por Philip Collins, redator-chefe dos discursos do ex-primeiro-ministro Tony Blair; o segundo é de autoria do escritor e colunista da revista cultural e política *The New Statesman*, Stephen Bush. A linha do tempo é bastante completa e traz informações políticas da Grã-Bretanha, com destaque para eventos marcantes ocorridos entre 1990 e 2017. Todo esse material me ajudou a viver aquela história de forma mais próxima, principalmente porque, não sendo britânica, não tenho tanta familiaridade com esse contexto político.

Como sugestão adicional para essa montagem de *Labour of Love*, creio que seria interessante reproduzir essa linha do tempo em uma escala maior para exibi-la no saguão do teatro, convidando o público a ler as informações ali pre-

121 “The Sadomasochism of Everyday Life”

sentes de forma mais coletiva e interativa. Tal proposta é inspirada no espetáculo *Billy Elliot, the Musical*, encenado em sua versão original em inglês em São Paulo, em 2013. No saguão do teatro havia cartazes que contavam a história da greve dos trabalhadores das minas de carvão de 1984, pano de fundo desse outro texto de Lee Hall. A ideia era muito boa, no entanto, sua execução deixava um pouco a desejar porque o texto era muito longo – parecia a reprodução de uma página de jornal – o que dificultava sua leitura naquele contexto (além do fato de o texto estar em inglês).

Outro exemplo de interação com o público vinculado a *Billy Elliot, the Musical* foi uma ação de marketing muito original desenvolvida para sua montagem de 2016, em Sunderland, cidade no nordeste da Inglaterra, onde se passa a peça. Em um shopping center local, foi colocado um cartaz da peça e disponibilizado um *tutu*, a saia de tule usada por bailarinas. A proposta era vestir o *tutu*, tirar uma foto em frente ao cartaz, e postar no Instagram com a *hashtag* #BillysComingHome para concorrer a ingressos.

O espetáculo *Mulheres que Nascem com os Filhos*, de 2019, também desenvolveu ações criativas de interação com o público. O texto, escrito em conjunto por Rita Elmôr, que também assina a direção, e Samara Felippo e Carolinie Figueiredo, que estrelam a peça, fala de maternidade, tanto do ponto de vista das mães quanto das filhas. Durante o processo de criação do espetáculo, foi colocado um convite no Instagram para que mulheres compartilhassem suas histórias, reflexões etc., e o retorno foi tão interessante que elas decidiram incorporar alguns desses vídeos à encenação. Foram organizadas, ainda, rodas de conversa com as três idealizadoras do espetáculo, e, tendo participado de uma delas antes de assistir à peça, com certeza me senti mais próxima do que vi em cena.

Por fim, quero mencionar a série de debates que fez parte da montagem de *Ricardo III*, de Shakespeare, dirigida por Sérgio Módena, com atuação de Gustavo Gasparani, na temporada do Teatro Cesgranrio em 2019. Após cada apresentação, houve um debate sobre diferentes temas, a saber: “Ricardo III pelo Mundo”, “O direito e a economia em Shakespeare”, “O teatro elisabetano”, “O que Freud pensa sobre Ricardo III”, “A palavra em Shakespeare”, “Encenando Shakespeare”, e “Shakespeare e as companhias de teatro do século 21”. Alguns dos debatedores convidados foram as especialistas em estudos shakespearianos Marlene Soares dos Santos, Marcia Martins e Liana Leão; o professor da New York University, Marvin Carlson; o psicanalista Romildo do Rêgo Barros; e o encenador Amir Haddad.

Vemos através desses exemplos, ações diversas que vão além do momento da encenação, algumas nos convidando a participar do jogo teatral, outras nos

sugerindo permanecer mais um pouquinho dentro do universo que vimos em cena.

Para finalizar esta seção, gostaria de voltar a dois dramaturgos já mencionados, Shaw e Wilde, e à colocação de Susan Bassnett acerca das diferentes formas de se ler um texto dramático, apresentada em seu texto “Still Trapped in the Labyrinth” (1998, p. 101). A autora diz que, além da leitura realizada pelo tradutor, o texto dramático pode ser lido de várias outras maneiras. A primeira que Bassnett cita é a leitura como literatura, seja como entretenimento ou como parte de alguma atividade pedagógica em escolas ou universidades. Outra leitura é aquela realizada depois de assistir a um espetáculo, como o exemplo que trouxe aqui de *Venus in Fur*. As outras formas de leitura descritas por Bassnett se relacionam com a encenação: a leitura realizada por diretores, atores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, e qualquer outra pessoa envolvida na montagem do texto; e a leitura realizada em grupo durante os ensaios.

Os leitores de um texto dramático, como vemos, podem ou não ter a cena como objetivo final de sua leitura. Mas quando a recepção do texto não mais acontece via leitura, e sim por via da cena, aqueles que a recebem, i.e., os espectadores, de modo geral, não leem essas rubricas ou paratextos. E me pergunto por quê.

A título de ilustração sobre o uso de paratextos pelo autor, voltemos a Shaw e seu *Pygmalion*.¹²² O texto dramático, aquele que se verá em cena, é precedido de um *Prologue* [Prólogo] de cerca de três páginas e, ao final, há um “*Sequel*”¹²³ (SHAW, 1994, p. 72-82, aspas do autor), de mais de dez páginas, que começa dizendo, “o resto da história não precisa ser encenado, e na verdade, nem precisaria ser contado”¹²⁴ (SHAW, 1994, p. 72).

O texto de Shaw publicado pela L&PM em 2007 vem assinado por Millôr Fernandes, cujo nome aparece inclusive na capa. Quanto aos paratextos, na folha de rosto vemos que o *Prólogo* foi traduzido por Ana Ban (não há informação a respeito da tradução do *Sequel*, que nessa edição recebe o nome de *Epílogo*). É curioso que a capa do livro informe que a tradução é de Millôr Fernandes, quando uma parte do texto de Shaw foi realizada por outra pessoa, o que me leva a pensar que talvez haja aí uma indicação de que o paratexto não é visto como parte integrante da obra. Essa é uma discussão que me parece bastante interessante e pertinente,

122 Uso como referência a edição integral da Dover Publications que traz a seguinte informação: “Essa edição da Dover é uma reimpressão da edição de 1916 de *Pygmalion* publicada em Londres pela Constable and Company” (SHAW, 1994, p. v). [This Dover edition is a reprint of the 1916 edition of *Pygmalion* published in London by Constable and Company.]

123 *Sequel*, ou sequência, continuação, é uma obra derivada de outra. Pode dar sequência à história, ou desenvolver um tema específico contido na primeira obra. Atualmente, no âmbito da produção audiovisual brasileira se utiliza, de modo geral, o termo em inglês.

124 “The rest of the story need not be shewn in action, and indeed would hardly need telling”

entretanto deixo aqui apenas uma abertura para que se possa retomá-la em outra ocasião.

Como nosso foco aqui é a cena, ou melhor, a encenação da peça de Shaw, proponho um exercício de imaginação. Suponhamos que um encenador ou um grupo de teatro decidam montar o texto de Shaw, e para isso precisarão do texto traduzido. Poderão, então, usar a tradução publicada pela L&PM ou encomendar uma nova tradução que inclua aí os paratextos – paratextos esses que poderiam ser utilizados para oferecer subsídios ao projeto de encenação, como vimos nos exemplos mencionados por Mostaço e Saadi. Mas esses paratextos poderiam, de alguma forma, ser incorporados à cena? Poderiam, também, ser base para a criação de interfaces com o público, como sugere Mostaço?

Penso que sim, tudo isso é possível, e acho que não usar esses textos, de uma maneira ou de outra, é perder a oportunidade de ver, e de mostrar para o espectador, o texto dramático por outro ângulo, de observar o posicionamento do autor com relação ao próprio texto, de ter uma contextualização da época em que foi escrito e da época que retrata. Incluí-los, a meu ver, não só enriqueceria o processo de encenação, como poderia tornar a experiência do público mais abrangente. Mas de que forma isso poderia ser feito? Algumas opções seriam: incluir os textos, editados ou não, no programa entregue aos espectadores; vender o livro traduzido na íntegra no saguão do teatro; incorporar na fala dos personagens alguns trechos dos textos; criar um personagem narrador que falasse os textos em cena, como monólogo ou ainda de forma dialógica, transformando os textos narrativos em dramáticos. Essas sugestões podem brotar durante o processo de ensaio, caso todos os envolvidos tenham acesso aos paratextos, ou poderiam, ainda, ser apresentadas pelo próprio tradutor convidado a participar do processo de encenação ou pelo dramaturgista – que podem ser a mesma pessoa, como vimos.

Voltemos agora a Wilde (2000, p. 1) e sua primeira rubrica de *An Ideal Husband*:

*O salão está muito iluminado e repleto de convidados. LADY CHILTERN, mulher de sôlida beleza grega, em torno dos vinte e sete anos, recebe seus convidados no topo de uma escadaria. Um suntuoso candelabro com velas pende do teto e ilumina uma grande tapeçaria francesa do século 18 – representando o Triunfo do Amor, a partir de um desenho de Boucher – pendurada na parede ao lado da escadaria. À direita, a entrada para a sala de música. Ouve-se ao longe um quarteto de cordas. A entrada à esquerda leva a outros cômodos. Em um sofá Luís XVI, estão MRS. MARCHMONT e LADY BASILDON, duas mulheres muito belas, figuras de requintada fragilidade. Sua afetação nos modos tem um delicado charme. Watteau adoraria ter pintado seu retrato.*¹²⁵

125 The room is brilliantly lighted and full of guests. At the top of the staircase stands LADY CHILTERN, a woman of grave Greek beauty, about twenty-seven years of age. She receives the guests as they come up. Over the well of the staircase hangs a great chandelier with wax lights, which illumine a large eighteenth-

É claro que essa rubrica fará parte da tradução do texto, seja ele publicado ou não. Na encenação, as palavras de Wilde, os signos linguísticos por ele escolhidos, serão substituídos por signos teatrais, inclusive aqueles que são absolutamente subjetivos. O que significa exatamente “solene beleza grega” ou “requintada fragilidade”? Poderíamos até perguntar o que é beleza, já que esse é um conceito que varia ao longo dos séculos, e o leitor ou espectador de 1895, ano em que o texto foi escrito, provavelmente tinha uma ideia de beleza bem diversa da nossa. Creio que podemos, entretanto, dizer que toda essa subjetividade cria uma atmosfera e nos ajuda a visualizar essa cena.

Com relação às descrições ou alusões mais objetivas, como os itens do cenário, por exemplo, elas servem como informações para a equipe envolvida na encenação e também para que os leitores possam criar seu próprio cenário mental. E durante a leitura, seja ela voltada para uma montagem ou não, ao nos depararmos com elementos com os quais não temos muita familiaridade, podemos com uma rápida pesquisa descobrir do que ou de quem se tratam, como, por exemplo, os mencionados pintores franceses Boucher e Watteau.

Voltando à encenação, gostaria de pensar em como lidar com essa rubrica. Quanto aos pontos subjetivos, a escolha do elenco poderá ou não ser feita de acordo com as palavras de Wilde, lembrando que os atributos mencionados pelo autor podem ser alvo de muita controvérsia. Já as descrições mais objetivas, embora se possa pensar que, por causa de sua objetividade, seriam mais simples de resolver, diante da realidade da cena teatral brasileira se tornam, em sua maioria, inviáveis. Uma escadaria, um candelabro com velas e uma enorme tapeçaria não costumam fazer parte das nossas produções teatrais hoje em dia. Em que teatros no Brasil seria possível o cenário contar com uma escadaria? Muito poucos, eu diria, pois os teatros não costumam ser grandes o suficiente a ponto de comportar cenários de dois andares, como o descrito por Wilde. Além disso, hoje é bastante comum que as salas abriguem mais de um espetáculo ao mesmo tempo, com dias e/ou horários de apresentação diferentes, o que requer cenários fáceis de montar e desmontar. E o que dizer de um candelabro com velas? Com certeza é algo inviável, quanto mais não seja, devido à legislação de prevenção a incêndios. É claro que esses elementos servirão de inspiração para o cenógrafo, mas haveria outra forma de incorporá-los à encenação? O teatro elisabetano pode, em algumas ocasiões, servir de inspiração para lidar com determinadas limitações que possam se apresentar em eventuais encenações.

century French tapestry – representing the Triumph of Love, from a design by Boucher – that is stretched on the staircase wall. On the right is the entrance to the music-room. The sound of a string quartette is faintly heard. The entrance on the left leads to other reception-rooms. MRS. MARCHMONT and LADY BASILDON, two very pretty women, are seated together on a Louis Seize sofa. They are types of exquisite fragility. Their affectation of manner has a delicate charm. Watteau would have loved to paint them.

De acordo com a especialista em estudos shakespearianos Marlene Soares dos Santos (1994, p. 84), “o principal recurso de que se valiam os autores elisabetanos eram as palavras que eles juntavam com seu talento para produzir as mais antológicas páginas da dramaturgia e poesia inglesas”, palavras essas que “descrevem atmosferas, destacam cenas importantes e desenham os perfis das personagens”. Segundo Santos, os dramaturgos “contavam com a convivência imaginativa do público” (Ibidem, p. 86) e “não se intimidavam com nada: tudo era possível” (Ibidem, p. 88). Um dos mais claros exemplos dessa parceria entre Shakespeare e o público talvez seja o prólogo de *Henrique V*, em que o autor conchama os espectadores a imaginar todo o cenário da batalha de Agincourt para “suprir as deficiências do palco” (Ibidem, p. 89):

Será que esta arena pode conter os vastos campos da França? Será que conseguiremos colocar neste ‘o’ de madeira todas as batalhas tonitruantes que agitaram o ar em Agincourt, na França? Então, deixem que nós, os autores, que somos apenas cifras para contar esta grande história, trabalhem sobre as suas forças de imaginação. Imaginem que dentro da parede deste círculo estão agora confinadas duas grandes monarquias, dois grandes exércitos. Corrijam as nossas imperfeições com os seus pensamentos, dividam um homem em mil partes e façam dessas mil partes forças imaginárias.¹²⁶ Pensem ver os corcéis de que falamos imprimindo na terra suas pegadas, pois suas mentes vestem nossos reis, carregando-os, por terras e por tempos, juntando o que acontece em muitos anos em uma hora.

Diante da dificuldade de encontrar um palco que comporte “um suntuoso candelabro com velas [que] pende do teto e ilumina uma grande tapeçaria francesa do século 18, [...] pendurada na parede ao lado da escadaria”, talvez pudesse ser interessante recorrer à “convivência imaginativa do público” como faziam os autores elisabetanos. Talvez o próprio Oscar Wilde pudesse ser um personagem que apresenta a história que vai contar e, ao longo da peça, vai fazendo intervenções. Nesta primeira cena, poderia dizer:

Vejam este salão tão iluminado e vejam só quantos convidados. As festas na casa de Sir Robert Chiltern são sempre um sucesso. Aquela no topo das escadas, com sua solene beleza, é Lady Chiltern, sua esposa. Agora observem a riqueza de detalhes deste salão, aquele suntuoso candelabro que pende do teto precisamente posicionado para iluminar, com suas inúmeras velas, esta enorme tapeçaria do século 18. Chama-se O Triunfo do Amor, e foi feita a partir de um desenho de François Boucher, seguramente um dos pintores que melhor soube interpretar o espírito do Rococó. Ali fica a sala de música. Estão ouvindo o belo quarteto de cordas? Agora reparem naquelas duas, Mrs. Marchmont e Lady Basildon. Tão lindas, tão frágeis, tão delicadamente charmosas. Sem dúvida, Watteau adoraria ter pintado seu retrato.

126 Até aqui, reproduzo a tradução apresentada em SANTOS, 1994, p. 90; e a partir desse ponto, a tradução de Barbara Heliadora (REF.). Cabe mencionar que a tradução de Heliadora está versificada, e aqui modifiquei a pontuação e a forma com o intuito de dar continuidade ao trecho como um todo. As palavras de Heliadora, no entanto, estão mantidas exatamente como na sua tradução.

Todos os exemplos e sugestões aqui apresentados me serviram de inspiração para criar alguns elementos extracênicos, apresentados no Capítulo 7, que podem acompanhar uma eventual montagem de *Os pintores da mina*. Além de todo o debate e das reflexões abordadas nesta seção, tenho uma vontade imensa de ver leitores e espectadores se apaixonando, como aconteceu comigo, pelas histórias desses homens simples, trabalhadores incansáveis, que diante de tantas adversidades encontraram na arte um respiro e encantaram o mundo. Na próxima seção, apresento mais uma de suas facetas.

2.5 Variantes linguísticas e sua tradução

Since the days of Aristophanes, playwrights have written lines in dialect and actors have spoken them on all the stages of the world.
Jerry Blunt

As diferentes variantes linguísticas utilizadas pelos personagens em *The Pitmen Painters* são uma característica fundamental da peça. O uso que Lee Hall faz dessa variação serve de base para reflexões a respeito de diversos temas fundamentais apresentados pelo autor, e, por isso, a discussão sobre a tradução de variantes se faz necessária. No texto de Hall, as variantes utilizadas são o inglês considerado padrão, em termos lexicais, sintáticos e prosódicos, chamado de *Standard English*, e a variante *Geordie*, utilizada em Northumberland, Tyneside, onde se passa a maior parte da ação e onde moram e trabalham os “*pitmen painters*”.

Primeiramente, considero importante apresentar algumas definições para os termos utilizados nessa discussão e começo com *dialeto* [*dialect*] e *sotaque* [*accent*]. Os dicionários *online* Oxford, Cambridge e Macmillan são muito sucintos em suas definições, trazendo para cada um dos termos apenas uma acepção relacionada à discussão desenvolvida aqui. Trago as do Oxford Dictionary, ressaltando que as dos outros dois dicionários são muito semelhantes. Vemos ali que *sotaque* é “uma forma característica de se pronunciar uma língua, principalmente quando associada a um país, região, ou classe social específica”¹²⁷; e que *dialeto* é “uma forma da língua, própria de uma região ou classe social específicas”.¹²⁸

O dicionário Houaiss *online*, por sua vez, traz duas acepções para a palavra *sotaque* e cinco para *dialeto*, todas relacionadas ao campo da linguística e/ou filologia. De acordo com o Houaiss, *sotaque* é a “pronúncia característica de um país, de uma região, de um indivíduo, etc.”, ou a “pronúncia imperfeita de um

127 “A distinctive way of pronouncing a language, especially one associated with a particular country, area, or social class.”

128 “A particular form of a language which is peculiar to a specific region or social group.”

indivíduo, ao falar uma língua estrangeira, devido à transferência que ele faz de hábitos fonéticos da língua materna para a outra língua, na articulação e/ou na entonação”. No verbete *dialeto*, a primeira acepção diz:

Conjunto de marcas linguísticas de natureza semântico-lexical, morfossintática e fonético-morfológica, restrito a dada comunidade de fala inserida numa comunidade maior de usuários da mesma língua, que não chegam a impedir a intercomunicação da comunidade maior com a menor.

A segunda acepção apresentada no mesmo dicionário define *dialeto* como “qualquer variedade linguística coexistente com outra e que não pode ser considerada uma língua”, e traz como exemplos os dialetos caipira, nordestino e gaúcho. A terceira e a quarta acepções são, em certa medida, contraditórias, pois uma diz que dialeto é uma “modalidade regional de uma língua que não tem literatura escrita, sendo predominantemente oral”, e a seguinte fala de uma “língua que, embora tenha literatura escrita, não é língua oficial de nenhum país”. Por fim, o dicionário Houaiss traz a definição de que dialeto é a “variedade regional de uma língua cujas diferenças em relação à língua padrão são tão acentuadas que dificultam a intercomunicação dos seus falantes com os de outras regiões”, o que, em certa medida, contradiz a primeira acepção, segundo a qual dialeto é um “conjunto de marcas linguísticas [...] que não chegam a impedir a intercomunicação”.

Como se vê, o tema é amplo e complexo, além de muito instigante, e agora acrescento ao debate mais um aspecto, abordado pelos linguistas Marcos Bagno e Carlos Alberto Faraco, também apontado, como vimos, por Manuela Per-teghella. Faraco (2008, p. 28) diz que “a questão da língua no Brasil não é apenas linguística, mas, antes, de tudo, política”, e Bagno (2014, p. 38, grifos do autor) afirma que “são os poderes políticos que vão determinar se uma determinada maneira de falar é um ‘mero dialeto’ ou uma ‘língua de verdade’”. Bagno cita ainda a fala do linguista Max Weinreich para resumir a questão: “uma língua é um dialeto com exército e marinha” (BAGNO, 2014, p. 38). Essa dimensão política não é exclusividade nossa, e Bagno, ao abordar a distinção entre *dialeto* e *língua*, traz o exemplo da Itália onde, segundo o autor, existem diversas línguas “muito diferentes entre si e sem intercompreensão possível”, as quais, após a unificação ocorrida em 1861, “passaram a ser designadas, um tanto depreciativamente, de ‘dialetos’” (BAGNO, 2014, p. 38, grifo do autor).

Na pesquisa de Arthur Hughes e Peter Trudgill, publicada em seu livro *English Accents and Dialects*, também se percebe que no Reino Unido o tema não se restringe a aspectos linguísticos. De acordo com os autores – que definem *dialetos* como “variedades que se distinguem umas das outras devido a diferenças

de gramática e vocabulário”, e *sotaques* como “variedades de pronúncia”¹²⁹ –, o dialeto considerado modelo na Grã-Bretanha é o inglês padrão, *Standard English*, ou SE, e o sotaque modelo é chamado de *Received Pronunciation*, ou apenas RP (passarei a utilizar as abreviações SE e RP a partir de agora). Segundo os autores, no século 19, a palavra *received*¹³⁰ no termo RP significava que aquela era a pronúncia “aceita pela alta sociedade”,¹³¹ e, à época da publicação de seu estudo, continuava sendo utilizada na “mais alta esfera da escala social, em termos de educação, renda e profissão ou título”¹³² (HUGHES; TRUDGILL, 1980, p. 2).

Joan C. Beal, em seu livro *Introduction to Regional Englishes*, relata que a adoção do SE e do RP foi uma política governamental, e conta que, a partir de 1870, os Inspectores Escolares de Sua Majestade (Her Majesty’s Inspectors of Schools) “insistiam cada vez mais na necessidade de erradicar sotaques e dialetos locais”¹³³ (BEAL, 2010, p. 3). Em 1921, o relatório do *Newbolt Committee*, comitê criado dois anos antes pelo Ministério da Educação, “advogava ‘o ensino sistemático do uso do *Standard English*’ para corrigir os ‘nocivos hábitos de fala adquiridos em casa e na rua’”¹³⁴ (Ibidem, p. 5).

No Brasil, aconteceu algo semelhante, como relata Solange Carvalho (2017, p. 42/43):

De maneira geral, o Brasil é considerado um país monolíngue, onde a língua portuguesa é falada sem grandes variações em todo o território. Essa assim chamada uniformidade linguística tem suas raízes no século XVIII, com as ações do Marquês de Pombal, ministro do rei D. José I. [...] Com as medidas pombalinas, o português, língua falada por aproximadamente um terço da população [...], passou a ser de ensino obrigatório, implicando o enfraquecimento da língua geral, uma língua supraétnica falada por milhares de pessoas em grande parte do nosso atual território.

Tais ações acabam acarretando uma visão prescritiva da língua, com gramáticas normativas, noções de certo e errado, e uma ideia de que existe uma forma correta de se falar um idioma, forma essa costumeiramente chamada de norma-padrão. A existência dessa dita norma-padrão, às vezes também chamada de norma culta, leva ao surgimento do que Bagno chama de preconceito linguístico, que, segundo o autor, “se baseia na crença de que só existe [...] *uma única língua*

129 “varieties distinguished from each other by differences of grammar and vocabulary”; “varieties of pronunciation.”

130 *Received* é aqui o particípio passado do verbo *to receive* (receber), ou seja, *received pronunciation* é uma “pronúncia recebida”

131 “accepted in the best society”

132 “upper reaches of the social scale, as measured by education, income, and profession, or title”

133 “increasingly stressed in their reports the need to eradicate local accents and dialects”

134 “advocated ‘systematic training in the use of Standard English’ to correct the ‘evil habits of speech contracted in home and street’”

portuguesa digna desse nome” (BAGNO, 2015, p. 64, grifos do autor). Esse preconceito relacionado a algumas variantes linguísticas também se verifica no Reino Unido. Hughes e Trudgill (1980, p. 7) mencionam um experimento realizado no País de Gales em que um professor universitário deu uma palestra para dois grupos de alunos de uma escola local, com idades entre 16 e 18 anos. O professor deu exatamente a mesma palestra para os dois grupos, mas para um deles utilizou o RP e para o outro, o sotaque de Birmingham, cidade localizada na região de West Midlands. Ao final, pediu-se que os alunos avaliassem o palestrante, e o grupo que ouviu a palestra ministrada em RP atribuiu ao professor uma nota muito mais alta no quesito de inteligência do que o grupo que ouviu a palestra com o sotaque de Birmingham.¹³⁵ Hughes e Trudgill (1980, p. 6, grifo dos autores) observaram em sua pesquisa que

*os falantes de RP encontram-se no topo da escala social, e sua forma de falar não dá nenhuma indicação de sua origem. As pessoas na base da escala social falam com os sotaques regionais mais evidentes, mais ‘carregados’. Entre esses dois extremos, em geral, [...] quanto mais alto a pessoa se encontra na escala social, menos marcado regionalmente será o seu sotaque e menos se diferenciará do RP.*¹³⁶

Os autores afirmam, ainda que “as pessoas que ascendem na escala social tendem a modificar seu sotaque na direção do RP, colaborando, assim, para a manutenção da relação existente entre classe e sotaque”¹³⁷ (HUGHES; TRUDGILL, 1980, p. 7). Beal (2010, p. 29) também aborda essa modificação na forma de falar e diz que, de modo geral, as pessoas que não trabalham com linguística consideram incorretas as formas e construções que fogem do padrão. Hughes e Trudgill (1980, p. 1), entretanto, acreditam que “a noção de ‘correção’ não é útil ou adequada para se descrever a linguagem de falantes nativos [de um idioma]”.¹³⁸ Bagno concorda com essa visão, dizendo que “todo falante nativo de uma língua sabe essa língua. Saber uma língua, na concepção científica da linguística moderna, significa conhecer intuitivamente e empregar com facilidade e naturalidade as

135 Na 5ª edição do livro de Hughes e Trudgill, agora em coautoria com Dominic Watt, os autores contam que essa experiência foi replicada no início dos anos 2000 e o RP ainda foi considerado como sinal de inteligência acima da média por um grupo de alunas jovens (2013, p. 12). Os autores ressaltam, entretanto, que, apesar do sotaque RP ainda ser associado à inteligência e competência, já não tem o mesmo status que tinha na geração anterior, e que a noção de que para ser bem-sucedido é preciso adquirir esse sotaque parece cada vez mais ultrapassada (Ibidem, p. 13).

136 “Speakers of RP are at the top of the social scale, and their speech gives no clue to their original origin. People at the bottom of the social scale speak with the most obvious, the ‘broadest’ regional accents. Between these two extremes, in general, (and there are always individual exceptions) the higher the person is on the social scale, the less regionally marked will be his accent, and the less it will differ from RP.”

137 “Those who climb the social scale will tend to modify their accent in the direction of RP, thereby helping to maintain the existing relationship between class and accent.”

138 “the notion of ‘correctness’ is not really useful or appropriate in describing language of native speakers”

regras básicas de funcionamento dela” (BAGNO, 2015, p. 58, grifo do autor). Para corroborar sua colocação, o autor cita Mário A. Perini, para quem

[o] conhecimento [da língua materna] não é fruto de instrução recebida na escola, mas foi adquirido de maneira tão natural e espontânea quanto a nossa habilidade de andar. Mesmo pessoas que nunca estudaram gramática chegam a um conhecimento implícito perfeitamente adequado da língua. (PERINI, apud BAGNO, 2015, p. 177)

Ainda a respeito da noção de correção, a linguista e foneticista Maria Bernadete M. A. Gnerre lembra que “a ‘escolha’ por parte do falante é sempre condicionada pelo contexto extralinguístico de produção de determinado ato de fala” (GNERRE, 1981, p. 34, grifo da autora). Hughes e Trudgill (1980, p. 10) concordam que a escolha gramatical e lexical varia de acordo com a situação de fala, ou seja, “não é uma questão de correção, mas de adequação”.¹³⁹ Ou, como diz Bagno, “usar a língua, tanto na modalidade oral como na escrita, é encontrar o ponto de equilíbrio entre dois eixos: o da *adequação* e o da *aceitabilidade*. [...] Essa nossa tentativa de *adequação* se baseia naquilo que consideramos ser o grau de *aceitabilidade* do que estamos dizendo por parte de nosso interlocutor ou interlocutores.” (BAGNO, 2015, p. 184, grifos do autor). Hughes e Trudgill (1980, p. 11) comparam o uso da língua com as roupas que escolhemos para cada ocasião – o que usamos na praia não é apropriado para um jantar e vice-versa. Ou seja, “como sempre, tudo vai depender de *quem diz o quê, a quem, como, quando, onde, por que e visando que efeito*” (BAGNO, 2015, p. 185, grifos do autor).

Sabe-se que todo idioma apresenta variações, e que essas ocorrem “não apenas em função de fatores geográficos, mas também socioculturais, políticos, históricos, religiosos, temporais e étnicos” (O’SHEA, 2018, p. 34). Bagno (2015, p. 27, grifos do autor) afirma:

Não existe nenhuma língua no mundo que seja “una”, uniforme e homogênea. [...] toda e qualquer língua humana viva é, intrinsecamente e inevitavelmente, heterogênea, ou seja, apresenta variação em todos os seus níveis estruturais (fonologia, morfologia, sintaxe, léxico etc.) e em todos os seus níveis de uso social (variação regional, social, etária, estilística etc.).

Bagno (Ibidem, p. 276) lembra ainda que as variantes que utilizamos “são as manifestações mais imediatas da [nossa] identidade linguística”. Mas nossa identidade não é só uma. Como explica Faraco (2008, p. 38), todos nós pertencemos simultaneamente a diferentes “comunidades de prática”, que são, segundo o autor, “um agregado de pessoas que partilham experiências coletivas no trabalho, nas igrejas, nas escolas, nos sindicatos e associações, no lazer cotidiano da rua e

139 “it is a matter not of correctness, but of appropriateness”

do bairro, etc.”, sem esquecer que podemos “romper as expectativas por diferentes razões, [como] causar riso, provocar conflito ou assinalar que [nossos] laços com aquela comunidade estão se tornando tênues”. Faraco aponta que, da mesma forma que “há uma tendência dos falantes a se acomodar às práticas linguísticas normais de seu grupo social, [...] o desejo de se identificar com outro(s) grupo(s) [pode] levar os falantes a buscar o domínio de outra(s) norma(s)” (Ibidem, p. 41), exatamente o movimento apontado por Hughes e Trudgill, e também por Beal, com relação ao binômio SE/RP.

Voltando nosso olhar para a literatura, esses diversos falares que utilizamos podem ser, e comumente são, representados na obra escrita. Solange Carvalho (2017, p. 9) diz que a representação da linguagem considerada padrão “no texto escrito se baseia na ortografia oficial do país, estabelecida e recomendada por gramáticos e professores”. Por outro lado, para representar as diversas variantes, os autores se valem de alguns artifícios, entre eles o dialeto visual e o dialeto literário, descritos anteriormente.

Em seu livro *Adventures of Huckleberry Finn*, Mark Twain incluiu um “Explanatório” a respeito do uso que faz dos dialetos – nada menos do que sete variantes –, que vemos abaixo na recente tradução de José Roberto O’Shea:

Neste livro são utilizados vários dialetos, a saber: o dialeto negro do Missouri; a forma mais extrema do dialeto rural do Sudoeste; o dialeto corrente do “condado de Pike” e quatro variações deste último. As gradações não foram feitas de maneira aleatória, tampouco por palpite, mas meticulosamente, e com orientação e base adequadas e propiciadas por uma familiaridade pessoal com essas diversas formas de falar. Ofereço esta explicação porque, sem ela, muitos leitores poderiam supor que todos os personagens tentam em vão falar de maneira idêntica. (TWIN, 2019, p. 29)

No artigo “Traduzindo *Huckleberry Finn*: aventuras da variedade linguística”, O’Shea diz que “valendo-se dos falares dos personagens para construir uma representação crível de um determinado lugar e tempo, [Twain] busca e alcança, em vez de acuidade dialetológica, um efeito artístico convincente”. Essa colocação de O’Shea é fundamental, pois o dialeto literário não tem um caráter científico; trata-se, isso sim, de um artifício estilístico que, segundo Azevedo (2003, p. 61), representa uma fala não padrão por meio de um conjunto de traços não normativos, e que tem como objetivo evocar “certa maneira de falar” (Ibidem, p. 138).

Em um artigo no qual analisa a representação de traços do dialeto rural caipira em quatro livros de contos do escritor regionalista brasileiro Valdomiro Silveira, Azevedo (2009, p. 13) afirma que “não se tratava [...] de escrever em vernáculo, senão de utilizá-lo como base para representações evocadoras da fala rural, mediante um dialeto literário”. Ao final da análise dos textos de Silveira, que faz uma “seleção cuidadosa de elementos fonológicos, morfológicos, sintáti-

cos e léxicos”, Azevedo (2009, p. 19) conclui que “o resultado é uma representação que, embora estilizada, alcança o objetivo estético de contrastar a fala padrão da voz narradora com a fala não-padrão das personagens”.

Outra obra que não se pode deixar de mencionar ao abordar o uso e a tradução de variantes é *Pygmalion*, de George Bernard Shaw. O autor tentou criar um dialeto literário/visual para reproduzir o *cockney* de Eliza Doolittle, mas logo desistiu. No início da peça, em sua terceira fala, vemos Eliza dizer: “Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y’ de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel’s flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f’tthem?”¹⁴⁰ Nesse momento, Shaw se desculpa com seus leitores e diz: “essa tentativa desesperada de representar o dialeto dela sem um alfabeto fonético terá que ser abandonada por ser ininteligível fora de Londres”¹⁴¹ (SHAW, 1994, p. 3).

Sara Ramos Pinto (2009, p. 290) diz que,

*[E]mbora dialetos e sotaques tenham desempenhado um papel na literatura através de autores como Chaucer, Shakespeare e Dickens, sua representação literária sempre seguiu a norma escrita e se manteve distante das características reais de sotaque e dialeto que se ouvia nas ruas. O grau de precisão demonstrado por George Bernard Shaw havia sido evitado porque, como nos mostra o seu exemplo, precisão demais pode comprometer a compreensão [...] das falas do personagem.*¹⁴²

Nota-se, portanto, como é delicado criar dialetos literários; e traduzi-los é certamente um desafio. Mas, como disse Haroldo de Campos, as dificuldades são proporcionais ao fascínio. Azevedo (2003, p. 62) afirma que “bem manipulado, [o dialeto literário é] um poderoso recurso para realçar as vozes de alguns personagens, contrastando-as com as de outros, ou com a voz narradora, que, usualmente, se expressa em linguagem normativa”.

Essa colocação de Azevedo está relacionada ao gênero épico, mas o próprio autor cita a peça *Eles Não Usam Black-tie*, na qual Gianfrancesco Guarnieri faz uso de adaptações ortográficas para representar a fala popular dos personagens (AZEVEDO, 2003, p. 77). Mais adiante, Azevedo (Ibidem, 134-135) destaca que “a aplicação desse conceito [dialeto literário] tanto a textos em prosa como a

140 Agradeço a José Roberto O’Shea pela colaboração para reescrever o trecho em inglês padrão que, em nossa melhor suposição, seria: “Oh, he’s your son, is he? Well, if you had done your duty by him as a mother should, he’d know better than to spoil a poor girl’s flowers than run away without paying. Will you pay me for them?”

141 “Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London.”

142 “Although dialects and accents had played a role in literature by authors such as Chaucer, Shakespeare and Dickens, their literary representation had always conformed to the written norm and stayed far from the real features of accent and dialect heard on the streets. Accuracy on the scale illustrated by George Bernard Shaw had been avoided because, as his example illustrates, too much accuracy can compromise the [...] understanding of the character’s speech.”

obras teatrais, inerentemente destinadas à apresentação oral, ressalta a continuidade funcional e estilística entre os diálogos de ambos os gêneros”. E acrescenta, “é pertinente recordar o comentário de Norman Page (1988:26), para quem a técnica dialogística de romancistas como Daniel Defoe, Henry Fielding, Charles Dickens, Henry James ou Samuel Beckett beneficiou-se de sua atividade como dramaturgos” (Ibidem, p. 135).

A pesquisadora Manuela Perteghella, em um artigo no qual aborda a tradução de variantes linguísticas no teatro, diz que o dialeto “[molda] a caracterização dramática e [posiciona] o personagem dentro de uma determinada comunidade ou grupo e dentro de uma determinada tradição cultural e linguística”¹⁴³ (PERTEGHELLA, 2002, p. 45). A autora afirma ainda:

*O uso de regionalismos, gírias e dialetos é uma escolha literária extremamente importante na dramaturgia: os personagens são primordialmente definidos por sua linguagem, que os identifica como membros de comunidades geográficas, sociais, econômicas e políticas específicas.*¹⁴⁴ (Ibidem, p. 51)

Por tudo colocado até aqui, acrescentando, ainda, a afirmação de Milton Azevedo de que a representação literária de variantes é uma “distorção intencional [...] que constitui o pano de fundo de uma narrativa de ficção” (AZEVEDO, 2000, p. 70), é que a maioria dos tradutores e pesquisadores da tradução hoje em dia defende a manutenção da variação nos textos traduzidos. O’Shea (2018, p. 33) resume a questão dizendo que “se um autor desvia da norma-padrão e recorre à variedade linguística como marca registrada na obra originária, na tradução, a opção por render-se diante da variedade linguística, vertendo dialeto em norma-padrão, não satisfaz”, pois “aquilo que um personagem diz é tão importante quanto o próprio linguajar empregado”.

Partimos então para outra colocação de Azevedo (2000, p. 70), que transformo aqui em uma pergunta: “[o] que deve fazer a tradução para, além de conservar o significado cognitivo, captar também, ainda que parcialmente, as conotações e nuances codificadas no texto original por uma linguagem não normativa”? As já mencionadas autoras Ramos Pinto e Perteghella, e também B. J. Epstein, listam algumas estratégias possíveis, mas antes de trazê-las aqui, gostaria de mencionar dois pontos que considero fundamentais.

De acordo com o estudioso da tradução Anthony Pym (2000, p. 72), “quando os tradutores se deparam com marcadores de uma variedade linguística,

143 “shape dramatic characterization and position the character within a certain community or group and within a specific cultural and linguistic tradition.”

144 “The use of regionalisms, slang, and dialects is an extremely important literary choice in playwriting: characters are defined primarily by their language, which identifies them as members of specific geographical, social, economic, and political communities.”

o que deve ser traduzido não é a variedade do texto fonte [...]. O que deve ser traduzido é a variação”.¹⁴⁵ Comentando essa colocação de Pym, Solange Carvalho diz que, para o autor, o importante é

o distanciamento entre a variante e a norma no texto original, e que essa é a característica a ser mantida no texto traduzido. Esse posicionamento [de Pym] indica uma preocupação não com a reprodução fiel das alterações fonéticas, fonológicas ou sintáticas de uma língua, mas sim, na busca de soluções para mostrar ao leitor do texto traduzido que há uma fuga da norma. (CARVALHO, 2017, p. 14-15, grifo da autora)

O outro ponto que gostaria de mencionar antes de entrar nas estratégias tradutórias é a importância de se “considerar a situação de elocução e o relacionamento entre as personagens, com o objetivo de encontrar equivalentes nas situações de elocução na língua de chegada” (CARVALHO, 2017, p. 25, grifo da autora). Tal colocação me remete ao que diz O’Shea a respeito da tradução de/ para teatro:

Se no teatro “falar é fazer”, e o discurso é criado e compartilhado entre “emissores” e “destinatários”, é crucial que o tradutor de/para teatro analise e busque compreender as relações entre os “emissores”, e procure ter sempre em mente quem fala a quem, por que [...] e sob quais circunstâncias. (O’SHEA, 2009, p. 111-112, grifos do autor)

É claro que “situação de elocução” e “relacionamento entre personagens”, como menciona Carvalho, não são exclusividade de textos dramáticos, e “ter sempre em mente quem fala a quem, por que e sob quais circunstâncias” também deve ser uma preocupação de tradutores de outros gêneros literários, como demonstra o próprio O’Shea em sua tradução de *Aventuras de Huckleberry Finn*. Entretanto, devido à recepção peculiar do texto teatral durante uma encenação, i.e., no momento da enunciação, talvez se possa dizer que para esse tipo de tradução, a tradução para a cena, o cuidado com essas questões seja ainda mais necessário, ou ao menos mais premente, e acredito ser esse o ponto destacado por O’Shea quando diz que no teatro “falar é fazer”.

Voltando às possíveis maneiras de se lidar com variantes linguísticas na tradução, começo pelas estratégias listadas por Perteghella (2015, p. 50-51), cujo artigo trata especificamente da tradução de variantes no teatro. A autora diz que as estratégias possíveis são: compilação de dialetos, criação de um pseudodialetto, uso de um dialeto paralelo, localização e padronização. A primeira significa traduzir o dialeto do texto de partida misturando dialetos do idioma meta; a segunda envolve a criação de um dialeto fictício e indistinto a partir da utilização de uma linguagem não padrão e de características idiomáticas de diversos dialetos do

¹⁴⁵ “When translators are confronted with the markers of a variety, the thing to be rendered is not the source-text variety [...]. The thing to be rendered is the variation”

idioma meta; a terceira implica encontrar no idioma meta um dialeto que tenha conotações semelhantes e ocupe uma posição análoga no sistema linguístico de chegada àquelas do dialeto do texto de partida. Com relação às duas últimas estratégias, Perteghella faz algumas observações. A autora diz que a localização do dialeto é uma estratégia bastante domesticadora que beira a adaptação ou versão; enquanto a padronização, ou seja, a substituição do dialeto por linguagem padrão, seria uma estratégia mais adequada para traduções acadêmicas.

As estratégias elencadas por Sara Ramos Pinto (2009), em seu artigo “How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties”, são provenientes de sua análise de 12 traduções portuguesas, publicadas ou encenadas, de *Pygmalion*, de Shaw, e do filme *My Fair Lady*, com roteiro de Alan Jay Lerner baseado na peça. A autora diz que antes de optar por uma estratégia específica, o tradutor deve tomar algumas decisões, sendo a primeira a escolha entre a preservação e a não preservação da variação linguística. Caso a decisão seja não manter a variação, o tradutor precisará decidir qual das variantes vai utilizar, a padrão ou a não padrão. Se, por outro lado, a decisão for manter a variação, o próximo passo será optar entre a preservação e a não preservação do local e/ou do tempo em que se desenrola a ação, o que acarretará tomadas de decisão distintas. Optando por preservar tanto o espaço quanto a época em que se desenrola a ação – escolha que faço na tradução comentada presente nesta tese –, as possibilidades detectadas por Ramos Pinto (2009, p 295-296) em seu estudo foram:

- uso de variante padrão no discurso direto seguida da informação de que aquele personagem fala uma variante não padrão;
- restrição da variação linguística às formas de tratamento e títulos honoríficos;
- elevação do grau de formalidade do discurso padrão;
- uso de marcas de oralidade;
- uso de características de diferentes variedades não padrão;
- utilização de características de uma variante não padrão específica;
- importação direta de itens lexicais do texto fonte;
- introdução de itens lexicais importados do texto fonte, fazendo as adaptações necessárias para adequá-los às normas ortográficas do texto meta;
- e concepção de um “dialeto virtual” (aspas da autora).¹⁴⁶

146 “use of the standard variety in direct discourse followed by written indications informing the reader that the character was speaking in a non-standard variety”; “reduction of the linguistic variation to forms of address and honorifics”; “upgrading the level of standard discourse formality”; “usage of oral discourse fea-

Por fim, temos as estratégias descritas por Epstein (2018, p. 107/108) em seu artigo “Translating National History for Children: A Case Study of *Adventures of Huckleberry Finn*” no qual analisa 15 traduções suecas da obra de Twain realizadas para o público infantil. As estratégias listadas por Epstein são: supressão de frases, seções, ou capítulos; padronização ortográfica, gramatical, ou lexical; substituição por um dialeto do idioma meta que seja semelhante ao dialeto utilizado no texto fonte em termos geográficos, socioeconômicos, culturais, estereotípicos, ou emocionais; inclusão de palavras ou frases; explicação do uso da linguagem e suas implicações em paratextos; compensação através do uso de linguagem regional ou temporal em diferentes trechos e/ou quantidade; representação gramatical através do uso de gramática não padrão; representação ortográfica, com o uso de ortografia não padrão; representação lexical, com o uso de palavras não padrão; e adaptação de itens dialetais para o idioma meta.¹⁴⁷

Como se vê, as três autoras apresentam estratégias que têm muito em comum, e algumas das possibilidades listadas deixam claro que as decisões tomadas dependerão do que se busca alcançar em cada tradução. Diante de todas essas possibilidades, é preciso decidir que caminho seguir. Para isso, o tradutor deverá retornar à pergunta que considero primordial: qual é o propósito da minha tradução? Como discutido na seção 2.2, a partir dessa definição, já é possível descartar algumas estratégias. No capítulo 5, volto a essa questão de forma mais detalhada e apresento minhas escolhas, decisões e estratégias para a tradução de *The Pitmen Painters*. Por ora, trago algumas considerações para finalizar essa parte do debate aqui proposto.

Talvez por essa ser a primeira vez que abordo o tema da tradução de variantes linguísticas, durante a elaboração desta seção me voltaram à mente algumas noções primordiais e muito presentes quando se fala de tradução, entre elas a hierarquização. Sara Ramos Pinto (2009, p. 289) diz:

*As discussões sobre tradução muitas vezes se baseiam no conceito de significado – não só o significado das palavras, mas também o significado que tem o uso de determinadas palavras em um determinado texto e contexto. Além disso, a tradução sempre envolve um processo de identificação de diferentes componentes dos textos de modo a estabelecer uma hierarquia de relevância desses elementos.*¹⁴⁸

tures”; “usage of features from different non-standard varieties”; “use of features of a specific non-standard variety”; “the direct import of certain lexical features from the st”; “the introduction of lexical features from the st, but following the spelling norms of the tt”; “the conception of a ‘virtual dialect’”

147 Utilizo aqui a tradução de José Roberto O’Shea (2018) para os termos de Epstein, que, no original, são: “deletion, standardisation, replacement, addition, explanation, compensation, grammatical representation, orthographic representation, vocabulary representation, adaptation” [supressão, padronização, substituição, inclusão, explicação, compensação, representação gramatical, representação ortográfica, representação lexical e adaptação].

148 “Discussions of translation often rely on the concept of meaning — not only the meaning of the words,

Paulo Henriques Britto aborda a mesma questão, dizendo que “na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados” (BRITTO, 2012, p. 37). A questão se volta, então, para o que irá guiar essa hierarquização. Sem dúvida, o já discutido propósito de cada tradução é um dos fatores relevantes aqui; sem dúvida também, não é o único.

Umberto Eco diz que “uma tradução (sobretudo no caso de textos com finalidade estética) *deve produzir o mesmo efeito que o original visava*” (ECO, 2007, p. 92, grifos do autor). E, desenvolvendo mais essa proposição, o autor coloca:

Traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, submetido a uma certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no campo semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. (Ibidem, p. 17-18, grifos do autor)

A hierarquização mencionada por Britto e Ramos Pinto, junto às propostas de Eco, são claramente, subjetivas, pois, como aponta Aaltonen (2000, p. 29), “o olho que vê faz diferença, visto que o texto por si mesmo não tem o poder de produzir significados”¹⁴⁹. Na verdade, todo o processo tradutório é subjetivo, e todas as avaliações, interpretações e escolhas que se façam necessárias no caminho do texto fonte ao texto meta também serão. Uma das frases de que mais gosto no livro de Eco (2007, p. 183) é: “não há regra e a solução deve ser negociada caso a caso”. Embora, ao dizer isso, Eco esteja falando de um exemplo específico, acredito que sua colocação se aplica à tradução de modo muito abrangente. Na tradução não há regras invariáveis nem soluções incontestes (o que obviamente não quer dizer que tudo é possível), ela é um jogo de negociação entre perdas e ganhos, entre o imprescindível e o possível, é a busca de equilíbrio, e, para Ramos Pinto (2009, p. 289),

*[o] uso literário de dialetos em textos literários parece um exemplo particularmente bom daquele equilíbrio entre significado e priorização de elementos. Não só por causa de seu significado muito localizado (no tempo e no espaço), mas também porque [o dialeto] sempre está inserido no texto fonte com um significado comunicativo e semiótico.*¹⁵⁰

but also the significance of the use of certain words in a certain text and context. Moreover, translation always involves a process of identifying the different components of the texts in order to establish a hierarchy of relevance of those elements.”

149 “Who the eye belongs to makes a difference, as texts themselves do not have the power to impose meanings.”

150 “The literary use of a dialect in literary texts seems to be a particularly good example of that balancing of meaning and prioritization of elements. Not only because of its very localised meaning (both in time and space), but also because it is always embedded in the source text with a communicative and semiotic significance.”

Sabemos que a busca de equilíbrio não é exclusividade da tradução – Shaw e Twain tinham certamente o mesmo objetivo quando escolheram fazer uso de variantes linguísticas em suas obras. Podemos, talvez, traçar um paralelo entre essa busca na criação literária e na tradução com o exemplo de *Pygmalion*. Depois de desistir de representar o *cockney* de Eliza Doolittle com a precisão que vimos, Shaw continua a cena mantendo alguma variação entre as falas de Eliza, com marcas de desvio da norma, e de Freddy e sua família, que segue o inglês padrão. Ela diz, por exemplo, “*if you was talking*”; “*I aint done nothing wrong*”; “*just shew me what youve wrote*” (SHAW, 1994, p. 3-5). Para a tradução, mesmo diante da desistência de Shaw, será necessário negociar constantemente com o texto fonte, e também com o idioma, contexto e cultura meta, para que se encontre o almejado equilíbrio. E essa negociação resulta em traduções bastante diversas, como detectou Sara Ramos Pinto.

A tentativa frustrada de Shaw com o *cockney* poderia também ser equiparada ao que Solange Carvalho chama de tradução radical, que, nas palavras da autora, “pode acabar acarretando um efeito indesejado no texto, tornando sua leitura difícil e cansativa” (CARVALHO, 2007, p. 37). Carvalho ressalta a importância de se fazer uma escolha criteriosa de marcadores de linguagem não padrão que devem ser utilizados “de forma constante no texto traduzido”, lembrando ainda que “o excesso de poucos marcadores daria [uma] impressão de paródia” à tradução, e “o excesso de muitos marcadores poderia dar ao leitor a sensação de estar lendo uma representação de fala que não seria facilmente encontrada na ‘vida real’” (Ibidem, p. 25-26, grifo da autora).

Britto (2012, p. 87, grifo do autor) diz que “o trabalho do ficcionista e do tradutor de ficção é criar *artificialmente* – através dos recursos da arte de escrever diálogos – a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem”. Os diálogos a serem criados pelo ficcionista e recriados pelo tradutor devem, segundo Britto, proporcionar “ao leitor, um certo efeito de verossimilhança” (Ibidem, p. 86), efeito esse que “depende de um cálculo muito preciso, [pois] basta uma única nota dissonante, um passo em falso, para que ele desapareça” (Ibidem, p. 93). No caso específico do uso de variantes linguísticas, tal cálculo é fundamental para os autores na construção de um dialeto literário ou no emprego de um dialeto visual que atenda às necessidades estéticas e artísticas da sua obra; para os tradutores o mesmo cálculo preciso é necessário para que possa encontrar o equilíbrio entre “significado e priorização de elementos” mencionado por Ramos Pinto.

Como mencionei, questões primordiais envolvidas na tradução me voltaram à mente enquanto escrevia esta seção, e a fidelidade foi uma delas. Creio ser esse um dos conceitos mais polêmicos e debatidos, tanto nos Estudos da Tradução, quanto em qualquer conversa sobre tradução. Não entrarei nesta discussão por fugir ao escopo deste trabalho, mas trago agora essa palavra – mais do que o conceito – por ser ela a escolhida por Umberto Eco para finalizar seu livro *Quase a mesma coisa*. Na última página, o autor diz que fidelidade é “a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade”. Gosto muito dessa ideia de cumplicidade apaixonada com o texto fonte e me identifico com esse sentimento – não em todas as traduções que faço e fiz, mas com certeza com os meus pintores da mina.

3. *The Pitmen Painters* na página

O Apolo visto por trás sugere o Apolo total, a visão frontal reafirma a visão precedente, uma leva a desejar a outra como complemento, ainda que imaginativo.

Umberto Eco

Neste capítulo, o texto objeto desta tese é apresentado mais detalhadamente, com informações sobre o autor e a gênese de *The Pitmen Painters*, e sobre o contexto sócio-econômico-cultural ali retratado. Nas suas seções, 3.4 e 3.5, apresento a sinopse geral do texto e a sinopse cena a cena, respectivamente.

3.1 O autor

Lee Hall nasceu em Newcastle-upon-Tyne, em 1966. Filho de pai pintor de paredes e mãe dona de casa, Hall parecia não ter grandes perspectivas de um futuro muito distinto daquele da sua família. Mas havia o desejo de fazer diferente, como vemos em sua fala abaixo:

Sou de Newcastle e sempre quis ser escritor, mas eu não conhecia ninguém que pertencesse à classe média. Até os meus dezoito anos, nunca conheci alguém que tivesse feito faculdade, porque onde eu nasci isso não acontecia. Então, virar escritor era algo absurdo. Mas sempre achei que eu ia trabalhar no teatro e aqui estou eu, e, para falar a verdade, isso é meio surpreendente. (THEATERWORKS, 2012)¹⁵¹

Apesar da origem humilde de sua família, Hall cresceu lendo Brecht, Marx, Shakespeare e Tchekhov, entre outros autores. Ele conta que “achava que ficar no quarto lendo Brecht era algo normal”¹⁵² e diz que, por isso, quando chegou a Cambridge para estudar literatura inglesa, “estava na dianteira. E tinha um sentimento saudável de superioridade”.¹⁵³

Sua carreira de escritor teve início em 1995, quando começou a escrever peças radiofônicas. Três dessas peças ganharam prêmios, o que facilitou a ida de Hall para outras mídias. Em 1999, o autor ganhou o Pearson Playwrights Scheme Award, que o levou para a Royal Shakespeare Company (RSC), onde atuaria como autor residente. Entre março daquele ano e fevereiro de 2000, Hall trabalhou como dramaturgo junto ao departamento literário da companhia e ficou

151 “I’m from Newcastle and I remember always wanting to be a writer, but I’d never met a middle-class person. I’d never met anyone who went to college until I was about eighteen, because that’s not where I came from. So to actually become a writer was preposterous. But I always thought I would end up in the theatre and here I am and it’s a bit of a surprise, to tell you the truth.”

152 “I thought it was really normal to be in your bedroom reading Brecht.”

153 “I was ahead of the game. I had a healthy sense of superiority.”

encarregado do desenvolvimento de três projetos – sua peça *Footie's Last Stand*, uma adaptação de *O Banquete*, de Platão, e uma peça para crianças.

Simon Reade, gerente literário da RSC, ao comentar a nomeação de Hall, disse:

*Fico muito contente de saber que o Prêmio Pearson vai possibilitar que um dos mais interessantes escritores britânicos passe um ano trabalhando na RSC. Lee Hall adquiriu imensa experiência em diferentes mídias, mas tem uma grande cultura teatral. A amplitude de sua experiência, a intensidade psicológica de suas representações dramáticas e a ambição épica de suas histórias o tornam um escritor ideal para a RSC.*¹⁵⁴ (CWN, 1999)

O ano 2000 foi de muita produção para Hall. O autor levou para os palcos o monólogo que escrevera para a rádio BBC, *Spoonface Steinberg*; sua peça *Cooking with Elvis* estreou no Festival de Edimburgo e, em seguida, foi encenada no prestigiado West End londrino; e seu filme *Billy Elliot* foi indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Original, tornando o autor conhecido internacionalmente. Em 2005, Hall adaptou *Billy Elliot* para os palcos, em forma de musical, com letras de sua autoria e música de Elton John. A versão do musical no West End londrino ganhou quatro prêmios Olivier, e a montagem da Broadway, dez prêmios Tony.

Hall tem diversas adaptações teatrais em seu currículo, entre elas as peças *A Servant to Two Masters*,¹⁵⁵ de Carlo Goldoni, e *The Good Hope*,¹⁵⁶ texto do holandês Herman Heijermans. Os filmes *Shakespeare in Love*,¹⁵⁷ escrito por Marc Norman e Tom Stoppard, e *Network*,¹⁵⁸ de Paddy Chayefsky, também foram adaptados para o palco por Hall – o primeiro foi encenado em 2014, e o segundo, em 2017. Hall também traduziu duas peças de Bertolt Brecht, *Mr. Puntila and His Man Matti* e *Mother Courage and Her Children*.¹⁵⁹

3.2 A gênese de *The Pitmen Painters*

Depois do processo de adaptar *Billy Elliot* para os palcos, Hall estava em busca de um novo projeto. Max Roberts, diretor artístico do Live Theatre de Newcastle, havia lhe encomendado um texto para a reabertura do teatro após um

154 “I am delighted that the Pearson Award has made it possible for one of Britain's most exciting writers to work with the RSC for a year. Lee Hall has gained a huge amount of experience in different media, yet he has always been theatre-literate. His breadth of experience, the psychological intensity of his dramatic portraits and the epic ambition of his story-telling make him an ideal writer for the RSC.”

155 *Servitore di due padroni*, no original; em português, *Arlequim, servidor de dois patrões*.

156 *Op hoop van zegen*, no original.

157 *Shakespeare Apaixonado*, em português.

158 *Rede de Intrigas*, em português.

159 Respectivamente, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* e *Mutter Courage und ihre Kinder*, no original; *O Sr. Puntila e seu Criado Matti e Mãe Coragem*, em português.

período de obras. Hall conta que estava com dificuldade de decidir sobre o que escrever, quando esbarrou com um livro “velho e empoeirado” em um sebo.¹⁶⁰ O livro era *Pitmen Painters: The Ashington Group 1934-1984*, do crítico de arte William Feaver, e Hall explica por que aquele título atraiu o seu olhar: “Há duas palavras que nunca estão juntas. Duas palavras que não fazem sentido juntas: arte e mineração”¹⁶¹ (THEATERWORKS, 2012), “parecia uma piada, um oxímoro, então tirei-o da estante”¹⁶² (THE SCOTSMAN, 2011). No táxi a caminho de casa, Hall começou a ler o livro e, quando chegou, já tinha certeza de que havia encontrado seu novo projeto.

O livro de William Feaver conta a história de um grupo de trabalhadores de uma mina de carvão em Ashington – cidade pertencente ao condado de Northumberland, no nordeste da Inglaterra – que, em 1934, se reuniu para fazer um curso de história da arte. O professor contratado para ministrar as aulas logo desistiu de mostrar *slides* para a turma e os encorajou a produzir sua própria arte. A cada semana ele dava uma tarefa para os alunos que, na aula seguinte, deviam trazer suas obras – quadros, em sua maioria – para serem avaliadas e analisadas pelo grupo. Os alunos se dedicaram intensamente a suas pinturas e demonstraram ter bastante talento. Em 1936, fizeram sua primeira exposição na Inglaterra e ficaram muito conhecidos no país. Mas depois sua história foi, pouco a pouco, caindo no esquecimento. O próprio Hall diz que nunca tinha ouvido falar dos *pitmen painters* até esbarrar com o livro de Feaver.

Muitos anos depois do fim das atividades artísticas do grupo de Ashington, William Feaver foi convidado para conhecer seu trabalho. Segundo o crítico, “numa noite de janeiro de 1971, em meio à neblina e à neve que soprava do mar”¹⁶³, foi até o barracão onde tudo havia acontecido (THE GUARDIAN, 2009). Lá, Feaver se reuniu com alguns membros do grupo e “eles começaram a tirar quadros dos armários e estantes, e de debaixo das mesas: quadros do que já parecia um passado distante”¹⁶⁴ (Id. Ibid.). Feaver continua:

*Eles foram se empolgando em suas explicações à medida que tiravam a poeira e identificavam quem tinha feito o quê, e os processos envolvidos em cada um [...]. Essa, eles me disseram, era sua coleção permanente. ‘Sentimos que o impacto das obras se perde quando estão separadas’.*¹⁶⁵ (Id. Ibid.)

160 “dusty old copy”

161 “There are two words that don’t go together. Two words that don’t make any sense together: art and mining.”

162 “It seemed like a joke, an oxymoron, so I got it down off the shelf.”

163 “On a foggy January night in 1971, snow blowing in off the sea.”

164 “they started pulling out pictures from cupboards and shelves and from under the tables: pictures of what seemed already a distant past.”

165 “Their explanations grew noisy as they wiped away the dust and identified who had done what and the

O crítico ficou tão impressionado que decidiu escrever um livro contando a história inusitada desses trabalhadores da mina de carvão. E foi com esse livro que Lee Hall esbarrou em um sebo, e, embora o autor estivesse em busca de algo novo, percebeu que seria impossível resistir a essa história que lhe soava tão familiar devido à sua própria origem. Em uma entrevista para o Theatre Talk durante a temporada de Nova York, Hall conta:

*A última coisa que eu queria fazer era escrever outra peça sobre mineradores e arte. Era uma péssima ideia. Mas quando cheguei em casa [...], já tinha lido os dois primeiros capítulos e descoberto essa história fascinante. O que mais me interessou foi que eles não queriam só pintar; queriam aprender sobre arte, e discutir e entender a arte. Então, achei que eu tinha que escrever sobre eles.*¹⁶⁶ (THEATER TALK, 2011)

Ao final dessa entrevista, Michael Riedel brinca perguntando a Hall se depois de *Billy Elliot* e *The Pitmen Painters* haverá outro texto para completar a “trilogia da mineração”, ao que o autor responde, “Espero que não!” Mas é interessante perceber os ecos de um texto no outro, e na própria história de vida de Hall, como vemos neste trecho de um artigo publicado no site do jornal *The Scotsman*, em julho de 2011:

*[Os] Pitmen Painters ecoavam a história do menino dançarino que cresceu durante a greve dos mineradores, que, por sua vez, ecoava a própria história de Hall: um jovem de Newcastle, pertencente à classe operária, que se tornou um dos mais importantes dramaturgos e roteiristas do país.*¹⁶⁷ (THE SCOTSMAN, 2011)

Hall reitera essa visão quando comenta:

*De certa forma, Billy Elliot é autobiográfico. Eu não sei dançar, mas acho que, para ele, a dança foi igual à minha descoberta da escrita e da literatura. Eu achava que tinha esgotado o assunto dos mineradores de carvão, mas percebi que os pitmen painters eram uma pré-sequência de Billy Elliot. Aquilo tudo podia ter acontecido com o avô de Billy Elliot.*¹⁶⁸ (THEATER TALK, 2011)

processes involved [...]. This, they told me, was their permanent collection. ‘We feel that their impact is lost when they are split up.’”

166 “The last thing I wanted to do was write another play about miners and art. I thought, this is just a terrible idea. But by the time I got home [...], I’d read the first couple of chapters and found out this fascinating story. What interested me, that they weren’t just intending to paint, but they wanted to learn about art and discuss and understand art. So it seemed I had to write it.”

167 “The Pitmen Painters echoed the story of the boy dancer growing up during the miners’ strike, which in turn echoed Hall’s own story: a working-class lad from Newcastle who has gone on to become one of the country’s top stage- and screenwriters.”

168 “In a way, Billy Elliot was autobiographical. I can’t dance, but I think his dancing was me discovering about writing and literature. I thought I’d done with coalminers, but I realised that The Pitmen Painters was a prequel to Billy Elliot. It was what might have happened to Billy Elliot’s grandad.”

3.3 Abordagem histórica do universo retratado em *The Pitmen Painters*

A peça começa em 1934, cinco anos após o *crash* da bolsa de Nova York que ocasionou uma grave crise econômica ao redor do mundo. Na Inglaterra, que ainda não havia se recuperado inteiramente da 1ª Guerra Mundial, as consequências foram severas, principalmente em pequenas cidades como Ashington, onde se desenrola a ação *The Pitmen Painters*. De acordo com o Department for Business, Energy & Industrial Strategy (Departamento de Negócios, Energia e Estratégia Industrial) do Reino Unido, nesse ano havia 1.841 minas em profundidade na Grã-Bretanha, com 768 mil empregados e uma produção anual de 224 milhões de toneladas de carvão. Mesmo com esses números, o índice de desemprego chegava ao patamar de 70%. Ao final da peça, em 1947, as minas de superfície são 1.542, com 707 mil empregados e uma produção de 190 milhões de toneladas por ano. Após a 2ª Guerra Mundial, que acaba dois anos antes do final de *The Pitmen Painters*, a Grã-Bretanha vive um período de esperança em um futuro melhor, principalmente para a classe trabalhadora. O Partido Trabalhista, agora no comando do país, conseguiu estatizar a produção de carvão e aço, e também as rodovias, com o intuito de consolidar e modernizar essas atividades e, assim, promover avanços na economia. Para os trabalhadores, especialmente aqueles que diariamente arriscavam suas vidas na extração de carvão, essas mudanças significaram melhores condições de trabalho e mais segurança no exercício de suas funções. Pela primeira vez, esses trabalhadores recebiam férias e licenças médicas pagas, e, em 1948, o NHS (National Health Service) entraria em funcionamento, oferecendo atendimento médico gratuito para toda a população, algo inédito até então.

3.3.1 Mineração de carvão

De acordo com o *site* englandsnortheast.co.uk, que conta a história da região nordeste da Inglaterra, há indícios de que os romanos já faziam escavações para retirar carvão do subsolo e utilizá-lo como fonte de calor. Mas foi nos séculos 13 e 14 que essa atividade se espalhou pelo país devido à maior demanda que o crescimento das cidades e o aumento da população gerava. Há documentos que mostram que em 1305 o carvão de Newcastle já era transportado para Londres; e em 1378, 15 mil toneladas de carvão saíram da região para todo o país e também para outras partes da Europa.

Em 1913, no apogeu da produção de carvão na Grã-Bretanha, com 287 milhões de toneladas por ano, o norte da Inglaterra, região então chamada de *Great Northern Coalfield* (Grande Região Carbonífera do Norte), produzia anual-

mente 56 milhões de toneladas e empregava aproximadamente 250 mil pessoas. Em 1921, a indústria carvoeira alcança o maior número de empregados: 1,25 milhão de pessoas.

A história da mineração de carvão é recheada de acidentes, muitos deles causados pelas péssimas condições de trabalho. Havia risco de explosões, incêndios, desabamentos, intoxicação e inundações. Um dos mais graves acidentes na Grã-Bretanha aconteceu na mina West Stanley, a cerca de 15 quilômetros ao sul de Newcastle. Em 1909, explosões mataram 168 trabalhadores, muitos deles com menos de vinte anos de idade. Outro acidente gravíssimo ocorreu no dia 22 de setembro de 1934, na mina de Gresford, no País de Gales, quando uma explosão seguida de incêndio vitimou 265 trabalhadores.

Em 1944, é fundada a National Union of Mineworkers (União Nacional dos Mineradores), ou simplesmente NUM, com o objetivo de representar e proteger os trabalhadores da indústria de carvão. Em 1946, a mineração de carvão passa para as mãos do estado, e o National Coal Board (Conselho Nacional do Carvão) é fundado, entrando em operação em 1º de janeiro de 1947. As condições de trabalho melhoram, mas muitos trabalhadores das minas ainda apresentam problemas de saúde, principalmente respiratórios. Naquele ano, 980 minas empregavam mais de 718 mil pessoas.

Outro fator característico da indústria carvoeira na Grã-Bretanha são as constantes greves que tinham como objetivo reivindicar melhores salários e condições de trabalho mais dignas e seguras. Em maio de 1926, a Central Sindical (Trades Union Congress) convoca uma greve como forma de protesto contra um grande corte nos salários, mas a greve fracassa quando os trabalhadores são despejados de suas casas que, em grande parte, pertenciam aos donos das minas.

Na década de 1970, duas greves causam graves problemas para o país e um imenso desgaste para o governo. Em 1972, a NUM convoca uma greve reivindicando aumento de salário. A paralisação dura sete semanas, e a escassez de carvão gera apagões em diversas regiões do país. A greve de 1974 provoca a queda do primeiro-ministro do Partido Conservador, Edward Heath. Na eleição que se segue, o Partido Trabalhista volta ao poder com Harold Wilson, que havia sido primeiro-ministro de 1964 a 1970. Wilson permanece no cargo até 1976, quando renuncia, e é sucedido por James Callaghan, também membro do Partido Trabalhista. Em 1979, o Partido Conservador volta ao poder com a ascensão de Margaret Thatcher.

Em 1981, a primeira-ministra tem que lidar com a ameaça de uma nova greve. Após uma votação convocada pela NUM, fica decidido que, caso alguma mina seja fechada por qualquer razão que não seja o esgotamento da mesma ou

por questões de segurança, a greve será deflagrada. Neste primeiro embate, Margaret Thatcher recua. Mas, decidida a pôr um fim aos subsídios que, em grande parte financiavam a indústria do carvão, e, depois disso, privatizar, ou mesmo extinguir, a produção carvoeira no país, ela se prepara para um novo confronto providenciando o armazenamento de grandes estoques de carvão em pontos estratégicos do país¹⁶⁹. Em março de 1984, uma nova greve é deflagrada, mas o plano bem-sucedido de Thatcher permite que o governo não ceda às pressões dos mineradores. À medida que o tempo passa, a situação econômica dos trabalhadores das minas vai se deteriorando, até que, em março de 1985, a greve termina. BP Perry, em um artigo publicado no *site* History Play, descreve este momento:

*No dia 5 de março de 1985, uma multidão se reuniu em um vilarejo de South Yorkshire para assistir a uma cena que não se via há um ano. Os habitantes do local, muitos deles chorando, vibraram e aplaudiram ao ver os trabalhadores da mina Grimethorpe caminhando para o trabalho, acompanhados pela mundialmente famosa banda local. Os mineradores e suas famílias haviam enfrentado grandes dificuldades por longos meses. Tudo em vão. Os trabalhadores da mina haviam perdido o embate na greve iniciada no dia 6 de março de 1984. (s.d.)*¹⁷⁰

Margaret Thatcher, então, põe em ação seu plano de fechamento da maioria das minas de carvão do país e privatização da indústria carvoeira. No mesmo artigo, Perry questiona se foi bom os mineradores perderem essa batalha, e diz que, do ponto de vista meramente econômico, é possível dizer que sim. Olhando para essa situação hoje, do ponto de vista ambiental, também é possível dizer que o fim da indústria carvoeira na Grã-Bretanha foi positivo. Mas a questão é muito mais complexa. Perry diz que “não havia muito sentido em adiar o inevitável”,¹⁷¹ mas “não há nada de positivo em destruir comunidades enquanto o governo, que parecia mais interessado em ampliar o sucesso econômico da região sudeste da Inglaterra, fazia muito pouco para ajudá-las” (s.d.).¹⁷² E conclui, “os mineradores, suas famílias e comunidades mereciam mais” (Ibid.).¹⁷³

169 As motivações de Thatcher para reduzir ou extinguir a indústria carvoeira envolvem aspectos econômicos e, sobretudo, políticos, e suas ações tiveram repercussões que se estendem até os dias de hoje no Reino Unido como um todo. Thatcher e sua política neoliberal são objeto de muitos debates que fogem ao escopo do presente trabalho.

170 “On the 5th of March 1985, a crowd gathered in a pit village to watch a sight none of them had seen in a year. The villagers, many of them in tears, cheered and clapped as the men of Grimethorpe Colliery marched back to work accompanied by the village’s world-famous brass band. The miners and their families had endured months of hardship. It had all been for nothing. The miners had lost the strike called on March 6th 1984.”

171 “There was little point in delaying the inevitable.”

172 “There was nothing good about communities being smashed to bits while a government that appeared more interested in the increasing economic success of the south east of England did very little to help them.”

173 “The miners, their families and their communities deserved better than that.”

Em um artigo publicado no jornal *The Guardian* em setembro de 2009, Lee Hall diz que “um dos mais intrigantes resultados da derrota ocorrida em 1984, após a batalha para salvar a indústria [de carvão], foi a limpeza cultural que se seguiu” (HALL, 2009).¹⁷⁴ Hall conta que, ao procurar uma locação para filmar *Billy Elliot*, ficou impressionado ao perceber que a região havia se transformado, e os típicos equipamentos que antes dominavam a paisagem, tão característicos da atividade carvoeira, haviam todos sido demolidos. Ele diz que “assim que as minas começaram a ser fechadas, todas as provas de sua existência foram apagadas” (Ibidem).¹⁷⁵ Essa colocação é confirmada no artigo de Perry que conta que a mina de Grimethorpe, símbolo do fim da greve de 1984, funcionou por apenas mais sete anos. Em 1994, não havia mais nenhum sinal de sua existência, o desemprego atingiu 50% da população local, e a taxa de criminalidade aumentou 30%. Um relatório da União Europeia publicado neste ano classificou Grimethorpe como a cidade mais pobre da Inglaterra. De acordo com Perry,

*Uma indústria inteira foi completamente destruída, sem que [...] nada a substituísse. As minas eram o coração de comunidades que iam da Escócia a Kent. A mineração havia proporcionado para várias gerações renda estável, moradia e um vigoroso sentimento de pertencimento. Toda uma cultura e identidade se desenvolveram em torno da mineração de carvão e, com o desaparecimento das minas, muitas das atividades culturais e a infraestrutura criada em torno delas [...] também desapareceram. O fim da indústria de carvão devastou extensas áreas por todo o país. (s.d.)*¹⁷⁶

3.3.2 Ashington

Ashington, local em que viviam os *pitmen painters*, é uma das maiores cidades da região de Northumberland, no nordeste da Inglaterra. A cidade se desenvolveu a partir de um pequeno vilarejo na década de 1840, quando o Duque de Portland começou a construir casas com o objetivo de atrair trabalhadores para as minas da região, garantindo-lhes moradia. As casas em geral tinham de dois a quatro cômodos, e algumas, um pequeno jardim. Em 1867, já havia cinco minas de carvão na região, e uma delas era a Ashington Coal Co. que construiu ruas com casas enfileiradas atraindo novos moradores provenientes de locais diversos e até bem distantes, como Irlanda e Cornualha. Ashington se tornou um centro

174 “One of the most intriguing results of the defeat of the 1984 struggle to save the industry was the cultural cleansing that followed.”

175 “As soon as the pits started closing all evidence of their existence was erased.”

176 “An entire industry was completely obliterated, with nothing to replace it [...]. Mines were the beating hearts of communities stretching from Scotland to Kent. Mining had provided generations with a steady income, homes for life and a strong sense of belonging. A whole culture and identity had grown around coal mining, and with the loss of the mine, much of the cultural activities and infrastructure that had grown around it [...] disappeared along with it. The loss of the UK coal industry caused devastation across large swathes of the country.”

de referência da indústria de mineração de carvão, chegando a ser considerada a “maior cidade de mineração de carvão do mundo” (s.d.),¹⁷⁷ como se vê no *site* da municipalidade.

Com o rápido declínio da indústria carvoeira nas décadas de 1970 e 1980, Ashington foi muito afetada, assim como todas as outras localidades que viviam em torno da mineração de carvão.

3.3.3 O grupo de Ashington

William Feaver (2009), autor do livro que inspirou Lee Hall, conta que um grupo de trabalhadores da mina de Ashington havia feito um curso sobre evolução oferecido pela WEA, Workers’ Educational Association (Associação Educacional dos Trabalhadores), durante cinco anos e agora queria algo diferente. E foi assim que, em 1934, 13 desses homens se reuniram para o curso de Apreciação de Arte e acabaram ficando conhecidos como o “Grupo de Ashington”.

A pequena cidade mineradora não tinha biblioteca e muito menos obras de arte e, por isso, os alunos não estavam minimamente preparados para as aulas planejadas por Robert Lyon. Como disse um dos alunos, Oliver Kilbourn, “Lyon começou mostrando slides e falando sobre os grandes mestres, etc., mas percebeu que não estava chegando a lugar nenhum”¹⁷⁸ (THE GUARDIAN, 2009). Diante desse obstáculo, Lyon decidiu mudar de estratégia. Ainda segundo Kilbourn,

*Ele, então, desistiu disso tudo e teve a ideia de nos explicar sobre as dificuldades que um artista enfrenta para expressar seus sentimentos nos colocando para pintar. Ele nos incentivava a pintar aquilo que tínhamos a dizer sem nos preocuparmos com convenções a respeito de como pintar. Pintávamos em casa e trazíamos o quadro para ele avaliar na aula da semana seguinte. Ficamos fascinados com aquilo e começamos a pintar tudo que sentíamos sobre nossas próprias vidas. [...] Nosso propósito não era exatamente produzir quadros (jamaís sonhamos ou planejamos que fossem expostos), mas, sim, nos colocarmos no lugar do artista e tentar compreender seu propósito e seus métodos. (Ibidem)*¹⁷⁹

Os alunos de Lyon pintaram quadros retratando sua vida, tanto o trabalho dentro da mina quanto o seu tempo livre – a mina de Ashington por dentro e por fora, seu maquinário, homens escavando as paredes da mina, recolocando vigas de sustentação, pôneis puxando um carrinho de carga, um jogo de dominó,

177 “the ‘world’s largest coal mining village”

178 “Lyon started with lantern slides and lectures on the old masters etc, but found he was getting nowhere”

179 “He then abandoned this and had the inspiration of explaining the struggles of an artist to express his feelings by starting us off to paint ourselves. He egged us on to paint what we had to say without bothering about conventions on how to paint. We painted at home and brought the pictures for him to criticise at the next weekly meeting. We became enthralled with this and carried on to paint all we felt about our lives. [...] Our real purpose was not to produce pictures as such (we never dreamed or intended that they should be exhibited) but to get behind the artist and try to appreciate his purpose and methods.”

um restaurante de *fish'n'chips* (peixe com batata frita, prato típico da culinária britânica), um jogador de boliche com uma bola nas mãos, homens com seus cachorros, uma partida de futebol – esses são alguns exemplos dos quadros que hoje podem ser vistos em uma exposição permanente no Museu Woodhorn, que abriga as obras do Grupo de Ashington.

A primeira exposição dos trabalhos do grupo foi realizada em 1936 na Hatton Gallery, em Newcastle. Em 1938, os quadros foram exibidos no Pioneer Health Centre em Londres, e o grupo foi convidado para o programa *Picture Page* da rede de televisão BBC. Ainda em seu artigo no *The Guardian*, Feaver conta que Lyon percebeu que, de modo geral, as obras do grupo eram consideradas estranhas e até exóticas; isso ficou claro quando expôs seus quadros no departamento de Belas Artes da King's College e ao apresentar o grupo para Helen Sutherland, a rica herdeira da linha de cruzeiros P&O e colecionadora de arte. Por outro lado, Lyon sentiu que o trabalho que desenvolveu com o grupo de Ashington poderia ajudá-lo a ascender em sua carreira acadêmica e, em 1942, escreveu uma dissertação de mestrado intitulada *The Appreciation of Art through the Visual and Practical Approach* (A apreciação da arte através de uma abordagem visual e prática).

A visita de Feaver a Ashington em 1971 reacendeu o interesse pelo grupo, e seus trabalhos foram expostos em Durham, Londres, Berlim, Rotterdam e até em Pequim. A exposição na China, ocorrida em 1980, foi a primeira com obras vindas do Ocidente após a Revolução Cultural.

Em 1983, o barracão onde o grupo se reunia foi demolido, e a mina de Ashington foi fechada em 1988, curiosamente o mesmo ano em que o livro de Feaver foi publicado. No ano seguinte, as melhores obras dos *pitmen painters*, que somam mais de 100, foram para o Museu Woodhorn. Elas retratam um estilo de vida que desapareceu por completo.

Em uma das críticas escritas sobre a peça de Hall, a autora, que assina apenas como Hilary, diz, “O Grupo de Ashington me parece tão importante que me surpreende ver que sabíamos tão pouco sobre eles até William Feaver, e depois Lee Hall, os trazerem de volta. Os dois nos prestaram um enorme serviço” (HILARY, 2009).¹⁸⁰

3.3.4 A WEA

A Workers' Educational Association (Associação Educacional dos Trabalhadores) foi fundada em 1903 por Albert Mansbridge. Filho de carpinteiro,

180 “The Ashington Group seems to me to be so important that I marvel that we have known so little about them in our generation, until William Feaver, then Lee Hall brought them back to life. They have done us a great service.”

Mansbridge teve que deixar a escola aos 14 anos para trabalhar e ajudar financeiramente sua família. Tornou-se auxiliar de escritório, mas fez, simultaneamente, cursos de extensão na King's College em Londres. Incomodado com o fato de que os cursos de extensão universitária só eram disponíveis para as classes mais abastadas, Mansbridge fundou a WEA, que anunciava ser “uma federação de mais de 2.500 organizações, que une o trabalho ao aprendizado” e afirmava que o único requisito para participar das aulas era ter “uma mente curiosa”¹⁸¹ (TIMELINE, 2011). A Associação foi rapidamente reconhecida pela maioria das universidades britânicas e, em junho de 1906, já dispunha de 47 filiais, cuja autonomia podia ser verificada pela ampla variedade de atividades que promoviam.

Nos anos de 1926 e 1927, cerca de 70 mil pessoas se beneficiaram de seus programas educacionais, e em 1945 a Associação contava com 800 filiais. Nas cidades mineradoras, seus cursos ofereciam não só a chance de aprender mais e preencher uma imensa lacuna educacional, mas também davam aos membros da comunidade uma oportunidade de socialização, entretenimento e de fortalecimento dos laços de amizade, como aconteceu com o grupo de Ashington.

Ao longo de sua história, a WEA fez campanhas a favor do ensino para os trabalhadores e teve um papel determinante na promulgação do *Education Act* de 1918, que ampliou o período compulsório de permanência na escola de 12 para 14 anos.

A WEA tem hoje cerca de 600 filiais, 11.000 membros, 2.800 voluntários e uma média de 50.000 alunos matriculados nos 7.300 cursos oferecidos nas mais diversas áreas.

3.3.5 História recente

Em 1997, a indústria de carvão já estava completamente privatizada, e o Coal Authority, organização criada em 1994, sem status de órgão governamental, mas vinculada ao Department for Business, Energy & Industrial Strategy, passa a ser responsável pelo licenciamento de novas minas e pelo gerenciamento do impacto ambiental causado por essa atividade.

Em 2015, com o fechamento da última mina em profundidade em atividade no Reino Unido, em Kellingley, North Yorkshire, a mineração de carvão em escala industrial chega ao fim. A repórter da BBC, Danni Hewson (2009), grava uma matéria sobre o fechamento de Kellingley e descreve assim o trabalho dos mineradores:

¹⁸¹ “a federation of over 2,500 organisations, linking labour with learning”; “an enquiring mind is sufficient qualification”

*Um trabalho diferente de todos os outros. Um trabalho para homens, com muita sujeira e perigo constante. O colega que esfrega suas costas é o mesmo que garante que você vai terminar o dia sem se ferir. Difícil, física e emocionalmente, mas os mineradores em Kellingley só têm coisas boas para contar.*¹⁸²

O que os trabalhadores mais valorizam parece ser a relação que se estabelece entre eles, como vemos nas falas de dois deles. Carl Jarrett, que se mudou do País de Gales para Yorkshire vinte e cinco anos antes do fechamento da mina, destaca, “o companheirismo, a fraternidade, é uma grande família” (HEWSON, 2015).¹⁸³ Outro minerador, não identificado na reportagem, diz: “É camaradagem, é como uma família, por assim dizer. Você passa oito, nove horas por dia com o mesmo grupo e cria intimidade, e a gente confia um no outro, conta um com o outro. É difícil de explicar se você nunca esteve nesse ambiente” (Ibidem).¹⁸⁴

De acordo com os dados mais recentes disponíveis na página do Coal Authority, em 2018 havia três minas subterrâneas, mas não profundas, e oito minas de superfície em atividade.

3.4 Sinopse geral de *The Pitmen Painters*

Ano de 1934, Ashington, uma pequena cidade no nordeste da Inglaterra que gira em torno da mineração de carvão. Cinco homens – Oliver Kilbourn, George Brown, Jimmy Floyd, Harry Wilson e o Rapaz (único personagem sem nome) – se reúnem para fazer um curso promovido pela WEA, sigla em inglês para a Associação Educacional dos Trabalhadores, organização financiada pelos sindicatos e universidades do Reino Unido.

O curso se chama Apreciação de Arte, e é ministrado por Robert Lyon. Logo na primeira aula, o professor percebe que sua abordagem tradicional de ensino não surtirá efeito com esse grupo de alunos e decide, então, encorajá-los a produzir sua própria arte. Para sua surpresa, os alunos se entregam com dedicação às tarefas que recebem, se mostram dispostos a debater seus trabalhos em profundidade e demonstram ter bastante talento. A cada encontro, os vemos cada vez mais interessados em arte e se dedicando com mais afinco a produzir suas obras, majoritariamente pinturas, que ganham notoriedade e são expostas em galerias ao redor do mundo.

182 “A job like no other – male, dirty, and often dangerous. The colleague that scrubs your back is also the man who ensures you finish the day without injury. Hard, physically and emotionally, but the miners at Kellingley only have positives to share.”

183 “The comradeship, the brotherhood, it’s one big family.”

184 “It’s camaraderie, like a family if you like. You spend eight or nine hours a day with a gang of men and you get close, trust each other, rely on each other. It’s hard to explain really unless you’ve been in that environment.”

Lyon, surpreso e muito satisfeito com a qualidade das obras produzidas por seus alunos, convida Helen Sutherland, uma rica herdeira, patrona das artes, para conhecer o trabalho deles, e ela se interessa particularmente pelo trabalho de Oliver, chegando a lhe oferecer um salário semanal para que possa se dedicar à arte em tempo integral. Essa oferta dá margem a muitos debates, e Oliver sente estar diante de um dilema: aproveitar essa oportunidade individualmente, ou recusá-la em benefício do grupo. Oliver declina da oferta após debatê-la com os companheiros, e Helen logo perde interesse por ele e pelo grupo como um todo.

Os anos se passam, o Rapaz se alista para lutar na Segunda Guerra Mundial e morre, Lyon é nomeado professor titular da Escola de Belas Artes de Edimburgo por causa do trabalho desenvolvido com o grupo de Ashington, e, embora os pintores da mina tenham sido profundamente afetados por essa vivência, a dura realidade cotidiana do grupo não passa por nenhuma mudança significativa.

3.5 Sinopse cena a cena

ATO 1

CENA 1

Os trabalhadores da mina vão chegando aos poucos para a aula que terão em seguida. À medida que vão entrando, vemos quem são a partir das conversas entre eles.

George, o representante do sindicato, é o primeiro a entrar. Ele começa a arrumar as cadeiras para a aula. Logo depois chega Oliver, seguido de Jimmy, que conta que houve uma inundação na mina e cobra de George uma providência, já que é ele o representante do sindicato.

O quarto a chegar é o único personagem que não tem nome, e o único de quem sabemos a idade, pelo menos aproximada, já que na lista de personagens surge apenas como *Young Lad*, ou Rapaz, na minha tradução. O Rapaz, sobrinho de George, não trabalha na mina de carvão – não por falta de vontade, mas por falta de oportunidade.

Em seguida, chega Harry, que também não trabalha na mina, pois sofreu um acidente na Batalha do Somme,¹⁸⁵ o que o impossibilitou de retomar o trabalho de minerador. Agora Harry trabalha como protético, como nos informa George.

185 A Batalha do Somme foi travada durante a Primeira Guerra Mundial, com os exércitos do Império Britânico e da França lutando contra as forças da Alemanha. A batalha aconteceu entre 1 de julho e 18 de novembro de 1916, em ambas as margens do rio Somme, no nordeste da França. No primeiro dia, o exército britânico já contava 57.000 vítimas, sendo 19.000 mortes. Ao final, quase cinco meses depois, mais de um milhão de soldados haviam morrido ou ficado feridos.

Por fim, chega o Professor, Robert Lyon, que veio ministrar aulas de Apreciação de Arte. A escolha desse curso não foi inspirada por um desejo de aprender sobre arte; o grupo preferiria estudar outro assunto – Economia, por exemplo, como nos conta Harry. Entretanto, Lyon era o único professor disponível naquele momento, e o grupo decide dar uma chance a ele.

Ao dar início à aula, Lyon percebe que seus alunos não têm praticamente nenhum conhecimento a respeito de arte e que, por isso, o curso que havia planejado não vai funcionar. Ele, então, decide pedir que os alunos produzam arte, e a primeira tarefa é fazer uma gravura.

CENA 2

Na aula seguinte, uma semana depois, os alunos mostram suas gravuras e as comentam em grupo. A partir das discussões sobre as obras, vão surgindo outros temas de debate, como a função da arte, por exemplo.

CENA 3

Nova aula, e os alunos mostram as obras que fizeram ao longo da semana, dando origem a mais debates sobre arte.

CENA 4

Oliver e Lyon têm uma longa conversa sobre arte, e o professor empresta alguns livros para que seu aluno possa se aprofundar no assunto.

CENA 5

Susan, convidada pelo Professor Lyon, chega para servir de modelo vivo para os alunos, causando uma comoção entre eles. O grupo demora a entender o que ela está fazendo ali e, quando ela pergunta onde pode tirar a roupa, George fica perplexo.

Lyon chega em seguida e explica que Susan está ali para posar para eles. Jimmy e o Rapaz acham que não há problema, os outros são contra. Lyon tenta explicar que isso é uma prática normal. Susan conta que posa para os estudantes na Universidade de Newcastle para ganhar um dinheiro extra e, assim, poder pagar suas próprias aulas de arte.

No meio dessa conversa, chega Helen Sutherland. A Sra. Sutherland é colecionadora de arte e patrocinadora de alguns artistas. Ela veio a convite de Lyon para conhecer o trabalho de seus alunos.

Lyon apresenta Oliver como um de seus alunos mais promissores, mas Helen se interessa pelo quadro de Jimmy e decide comprá-lo, causando uma grande confusão. Alguns alunos acham que ele pode vender o quadro, outros acham que não, pois o quadro é resultado de um esforço coletivo. Depois de uma longa discussão, Jimmy propõe uma votação, e fica decidido que Helen pode levar o quadro. Ela fica satisfeita e diz que depois mandará alguém trazer o cheque.

CENA 6

Os alunos de Lyon vão à mansão de Helen Sutherland, chamada Rock Hall, para ver suas obras de arte. Novas conversas e debates sobre arte a partir das obras de Helen. Duas delas, uma de Henry Moore e outra de Ben Nicholson, são discutidas em detalhes. Todos participam desse debate, e é Oliver quem faz observações mais interessantes e profundas.

CENA 7

Helen e Oliver conversam. Ele conta para ela sobre sua vida. Helen o convida para vir à sua casa pintar sempre que quiser e lhe oferece um salário semanal para que Oliver possa se dedicar exclusivamente à sua arte. Oliver fica na dúvida se deve aceitar, sente-se em um dilema moral já que, como ele mesmo diz, teria que “abandonar” os colegas.

CENA 8

Os alunos e o Professor se encontram na estação de trem rumo a Londres onde verão duas exposições, uma na Royal Academy e outra na Tate Gallery, tudo organizado pela Sra. Sutherland. O grupo também foi convidado para um chá na casa de Jim Ede, curador da Tate Gallery. Lyon mostra-se muito empolgado com a viagem.

Ao embarcarem, os alunos se surpreendem ao constatar que o professor vai viajar de primeira classe, longe deles. Lyon não percebe o espanto dos alunos e lhes deseja boa noite.

CENA 9

Na Royal Academy, na exposição de arte chinesa, vemos os alunos diante de uma enorme pintura. Eles comentam a obra. A princípio, a consideram muito simples apesar do seu enorme tamanho. Entra Lyon e, imediatamente, diz que não gosta do quadro. De certa forma, desdenha da arte chinesa chamando-a de previsível, folclórica, repetitiva. Os alunos vão contra-argumentando as colocações de Lyon e descobrindo qualidades na obra. Helen Sutherland entra e declara, “é uma das coisas mais lindas que já vi na vida”, o que deixa os alunos satisfeitos.

CENA 10

O grupo agora está na Tate Gallery apreciando quadros famosos de artistas renomados: Cézanne, Utrillo, Turner e Van Gogh.

De tudo o que viram, Van Gogh foi o preferido. O grupo fala sobre o artista e suas raízes. Van Gogh morou em uma cidade onde havia minas, e os alunos acreditam que isso tenha contribuído para que se identificassem com sua obra. Além disso, Van Gogh só começou a pintar perto dos trinta anos de idade – mais um ponto em comum com os pintores/trabalhadores da mina. A partir da conversa sobre Van Gogh e sua arte, os alunos discutem suas próprias vidas, sua realidade, arte, política.

ATO 2

CENA 1

Os alunos discutem a proposta que Helen fez a Oliver. Novamente eles não têm todos a mesma opinião – alguns acham que Oliver deve aceitar, outros acham que não. Oliver quer saber a opinião do professor, mas ele fica em cima do muro e parece um pouco incomodado com a oportunidade que Helen está dando a Oliver.

Harry, o mais politizado do grupo, tenta convencer Oliver a aceitar a proposta. Oliver pergunta se não estaria se vendendo, ao que Harry responde, citando Marx, que o trabalho na mina é uma exploração, além de extremamente perigoso, e dizendo que Oliver nasceu para pintar.

CENA 2

1938 – a primeira exposição do grupo, em Bensham, Gateshead. A galeria está cheia, e grande parte do público veio de Londres para conhecer o trabalho dos pintores/mineradores.

Lyon entra comentando que a exposição é um sucesso, e diz que o artista Julian Trevelyan está fascinado e que, com certeza, comprará alguma obra. Ele diz também que a rádio BBC quer fazer uma entrevista com um ou dois representantes do grupo.

CENA 3

No mesmo ambiente, Lyon faz um discurso de apresentação do grupo e termina dizendo que aquela exposição prova que qualquer pessoa é capaz de pintar. Os alunos começam a debater diante do público a fala de Lyon. Oliver é o primeiro a discordar e diz que cada pessoa tem um talento, Harry alega que todos têm um dom criativo, mas que as massas trabalhadoras são impedidas de desenvolvê-lo. Há um debate sobre o que é arte, se é preciso que seja boa para ser considerada como tal, quem define o que é arte e o que não é.

CENA 4

De volta a Rock Hall, Oliver e o artista Ben Nicholson conversam sobre arte, sobre liberdade para criar, e Ben diz que admira a liberdade dos mineradores/artistas.

Helen chega, e Oliver diz a ela que não vai aceitar sua proposta, pois não é artista, e sim minerador. Ela o acusa de estar com medo; Oliver rebate dizendo que medo ele sente dentro da mina. Helen se mostra perplexa com a decisão e os argumentos de Oliver, diz que está lhe oferecendo “uma tábua de salvação” e que ele está sendo ridículo de não aceitar. Oliver contra-argumenta dizendo que não se trata apenas de dinheiro, se trata de quem ele é.

CENA 5

1939 – Jimmy traz um novo quadro para apreciação do grupo. Os alunos divergem, mais uma vez, sobre a qualidade do quadro e debatem os limites da arte, o que pode ou deve ser considerado arte. Harry também apresenta seu novo quadro, suscitando novas conversas sobre arte. O Rapaz se mostra indignado com aquela conversa, e diz que todos ali estão pintando trivialidades e discutindo bobagens quando há uma guerra acontecendo e milhares de pessoas estão morrendo.

CENA 6

1941 – Nova exposição do trabalho dos mineradores/artistas, na Laing Art Gallery, em Newcastle.

O Rapaz chega atrasado e conta que se alistou para lutar na guerra – a Segunda Guerra Mundial.

Helen chega e se mostra agora completamente desinteressada pelo trabalho dos mineradores, mas avisa que trouxe uma amiga, que “tem mais dinheiro que bom senso”, para comprar os quadros. Helen quase desdenha das obras que os pintores/mineradores produziram para essa exposição, mostra-se enfadada, diz que está vendendo sua mansão com seus vastos jardins e que está na dúvida sobre seus próximos passos.

Susan, a modelo vivo que foi posar para os mineradores, chega para ver a exposição. Ela conta que desistiu de ser artista e que está noiva e, por isso, não posa mais nua.

Lyon entra contando uma excelente novidade: foi nomeado professor titular da Escola de Belas Artes de Edimburgo. Ele revela que escreveu uma dissertação sobre a experiência com o grupo e acredita que foi isso que atraiu a atenção sobre seu trabalho e levou ao convite. Os alunos de Lyon ficam surpresos e decepcionados de saber que ele vai abandoná-los. O Professor diz para não se preocuparem, porque não vai deixá-los na mão.

CENA 7

1944. Na Escola de Belas Artes de Edimburgo vemos Lyon pintando um retrato de Oliver, que posa para ele vestido como minerador de carvão.

Lyon pergunta sobre Ashington, Oliver conta que as coisas não vão muito bem, que o barracão onde tinham as aulas foi requisitado, e o grupo agora só se encontra esporadicamente. Oliver revela que o Rapaz morreu na guerra, e que George, seu tio, ficou muito abalado.

Oliver convida Lyon para ir visitá-los, ao que esse responde que vai escrever para George “assim que o semestre começar e eu já tiver minha grade de horários”. Ficamos sabendo, então, que já se passou um ano sem que Lyon entrasse em contato com seus alunos.

Lyon conta que seu trabalho na Faculdade inclui a curadoria da National Gallery da Escócia, e que está pensando em expor ali o trabalho do grupo de Ashington. Oliver fica entusiasmado até saber o motivo: as obras da coleção permanente foram guardadas por razões de segurança durante a guerra, deixando as paredes vazias. Lyon diz que, no caso de um bombardeio, a perda não seria tão grande, já que os quadros dos artistas/mineradores não são tão valiosos. Oliver diz que vai falar com os amigos sobre a exposição. Ele diz também que sente muita falta de Lyon e é muito grato por tudo que o professor fez por ele.

Lyon mostra o quadro que está pintando para Oliver, e Oliver dá sua opinião, não muito favorável. Os dois conversam sobre suas vidas, suas expectativas frustradas, suas realidades tão diferentes.

CENA 8

1947 – Véspera da Estatização¹⁸⁶

George está pregando um cartaz na parede do barracão em comemoração à estatização, pois isso significa que agora o barracão pertence ao grupo – embora tenham que pagar dez *shillings* por ano para usá-lo.

George e Harry estão eufóricos, acreditando que agora tudo será diferente. Jimmy acha que não deveriam comemorar, já que foi preciso haver uma guerra sangrenta para chegarem onde estão. Oliver chega, também se mostrando otimista com relação ao futuro. Ele traz um *banner* pintado por ele, o que gera novas conversas e debates sobre arte e política entre os amigos. Jimmy acaba se contaminando com a animação dos companheiros, e todos celebram. Eles dizem que, a partir daquele momento, a arte não será mais exclusividade da classe alta, que haverá uma universidade em Ashington, que o barracão ficará cheio de artistas, com todos vivendo uma vida criativa, e que a classe trabalhadora terá mais espaço na sociedade.

A peça se encerra com uma projeção que demonstra que nenhuma dessas expectativas se realizou.

186 Após a Segunda Guerra Mundial, o Partido Trabalhista do Reino Unido, liderado pelo primeiro-ministro Clement Attlee, decidiu estatizar as indústrias no país. Essa iniciativa teve muito apoio da população, que percebia que seus antigos empregadores, como era o caso dos donos das mineradoras de carvão, estavam mais interessados em seus lucros do que no bem-estar de seus funcionários.

4 *The Pitmen Painters* em cena

Quando o elenco incorpora a peça, quando a energia da peça vem, você assiste a um espetáculo não somente com os olhos, ele te envolve sensorialmente, então cada pessoa vê de uma maneira diferente.

José Celso Martínez Corrêa

The Pitmen Painters, escrita em 2007, estreou em setembro do mesmo ano no Live Theatre, em Newcastle-upon-Tyne, Inglaterra, e desde então vem sendo encenada em diversos palcos, dentro e fora da Grã-Bretanha.

Este capítulo apresenta informações sobre a carreira da peça e também alguma fortuna crítica, demonstrando sua relevância na cena dramática contemporânea. Além disso, abordo aqui a tentativa frustrada de montar o texto de Hall no Brasil, trazendo para a discussão alguns aspectos extracênicos envolvidos na tradução teatral e utilizando elementos da vertente sociológica dos Estudos da Tradução.

As informações a respeito das montagens dentro e fora da Grã-Bretanha foram extraídas de diversos *sites* (2007-2019), cujos endereços encontram-se nas referências bibliográficas da presente tese. Gostaria de frisar, entretanto, que essas informações não se pretendem exaustivas; seu propósito é apresentar o histórico de encenações do texto e a receptividade que obtiveram, no intuito de contribuir para a reflexão apresentada na parte final deste capítulo. Acredito na relevância de trazer essas informações, pois a captação de recursos para a montagem de textos teatrais estrangeiros costuma ser facilitada quando se trata de textos que obtiveram sucesso em outros palcos pelo mundo.

4.1 Montagens de *The Pitmen Painters*

Nesta primeira tabela, estão listadas diversas montagens de *The Pitmen Painters* na Grã-Bretanha, desde a sua estreia em setembro de 2007 até a mais recente, de 2019. Pode-se perceber que a grande maioria aconteceu na Inglaterra, e apenas uma no País de Gales. Nas duas turnês pelo Reino Unido, *The Pitmen Painters* foi encenada também na Escócia – em Glasgow na turnê de 2011, e em Edimburgo em 2013.

ANO	LUGAR
2007	Live Theatre, Newcastle-upon-Tyne, Inglaterra
2008	National Theatre Cottesloe, Londres, Inglaterra
2009	National Theatre Lyttleton, Londres, Inglaterra
2009	New Theatre, Cardiff, País de Gales
2011	Turnê Reino Unido ¹⁸⁷
2013	Derby Theatre, Derby, Inglaterra
2013	Turnê Reino Unido ¹⁸⁸
2016	Oldham Coliseum Theatre, Oldham, Inglaterra
2017	New Vic, Newcastle-Under-Lyme, Inglaterra
2019	Abbey Theatre, St. Albans, Inglaterra

Na tabela seguinte, estão listadas montagens em outros países, sendo a maioria de língua inglesa, o que não demandou que o texto fosse traduzido. Para a montagem em Viena, a tradução para o alemão ficou a cargo de Michael Raab, e para a montagem argentina, a tradução para o espanhol é de Fernando Masllorens e Federico González del Pino. Não consegui obter a informação a respeito da tradução utilizada no Uruguai. Marcelino Duffau (2021), diretor da montagem uruguaia, relatou que alguns atores o convidaram para fazer a direção depois de assistir à peça em Buenos Aires.¹⁸⁹

ANO	LUGAR
2009	Gaiety Theatre, Dublin, Irlanda
2009	Volkstheater, Viena, Áustria
2010	Samuel J Friedman Theatre, Nova York, EUA
2011	TimeLine Theatre Company, Chicago, EUA
2012	TheaterWorks, Mountain View, CA, EUA
2012	PICT Classical Theatre, Pittsburgh, PA, EUA

¹⁸⁷ Nesta turnê, que teve início em 6 de abril de 2011 e terminou em 24 de setembro do mesmo ano, a peça foi apresentada em Windsor, Cambridge, Bath, Wolverhampton, Eastbourne, Nottingham, Guildford, Blackpool, Plymouth, Richmond, Darlington, Glasgow, Malvern, Tyne, Southend, Westcliff-on-Sea, Leeds, Brighton, Turnbridge Wells, Coventry e Bromley.

¹⁸⁸ Nesta segunda turnê, ocorrida entre 13 de março e 24 de agosto de 2013, a peça foi apresentada em Windsor, Mold, Malvern, Southend, Chesterfield, Bradford, Cambridge, Eastbourne, Guildford, Edinburgh, Shrewsbury, Derby, Sheffield, Leicester, High Wycombe, Newcastle, Darlington, Harrogate, Truro, Oxford, Richmond e Swansea.

¹⁸⁹ Conversei com Duffau através do aplicativo de mensagens privadas, *Messenger*, do *Facebook*.

2012	Theatre Aquarius, Hamilton, Ontario, Canadá
2012	Teatro Metropolitano 1, Buenos Aires, Argentina
2013	Redwood Curtain, Eureka, CA, EUA
2014	United Players of Vancouver, Vancouver, Canadá
2016	St. Petersburg, Flórida, EUA
2016	La Gringa Teatro, Montevideu, Uruguai
2017	2ª temporada La Gringa Teatro, Montevideu, Uruguai
2019	The Balzer Theater, Atlanta, GA, EUA
2019	The Wabash College Theater, Crawfordsville, IN, EUA

4.2 Alguma fortuna crítica

Apresento agora críticas publicadas em jornais *online*, comentários de espectadores e informações sobre indicações e prêmios recebidos pelas diversas montagens de *The Pitmen Painters*.

Como mencionado, a primeira encenação do texto de Hall aconteceu em 2007 em Newcastle-upon-Tyne, e a receptividade, tanto do público quanto da crítica, foi bastante favorável. Lyn Gardner (2007), do jornal *The Guardian*, diz que o espetáculo é “muitíssimo tocante, não só porque Hall conhece de perto a comunidade sobre a qual escreve, mas também porque a peça celebra a própria noção de comunidade e espírito de classe”.¹⁹⁰ E conclui, “nunca é condescendente com o público nem com aqueles que retrata”.¹⁹¹ Peter Lathan (2007), escrevendo para o site *British Theatre Guide*, diz tratar-se de “mais uma peça excelente de um dos melhores autores do Nordeste da Inglaterra” com “um elenco magnífico e uma delicada direção”.¹⁹²

Ao voltar aos palcos em 2008, foi publicada nova crítica no site *British Theatre Guide*, agora assinada por Phillip Fisher (2008). O crítico considera *The Pitmen Painters* “uma mistura de *Billy Elliot*, a mais famosa criação de Hall, e, de forma inesperada, *Arte*, de Yasmina Reza”.¹⁹³ No mesmo ano, *The Pitmen Painters* ganhou o “Evening Standard Theatre Award” de melhor peça. Os prêmios, concedidos pelo jornal *Evening Standard*, começaram a ser distribuídos em 1955 e são

190 “It is enormously moving, not just because Hall intimately understands the community about which he is writing, but because the play celebrates the very notion of community, and a working class spirit.”

191 “never patronises its audience or the men it portrays”

192 “an excellent new play by one of the North East’s best writers”; “superb cast and delicate direction”

193 “a kind of cross between Hall’s most famous creation, *Billy Elliott*, and less predictably, Yasmina Reza’s *Art*”

equivalentes aos Drama Desk Awards, que premiam espetáculos da Broadway, nos Estados Unidos. No *site* do jornal, encontra-se um artigo no qual os jurados explicam suas escolhas. Susannah Clapp (2012), que escreve sobre o prêmio de *The Pitmen Painters*, diz que a peça é uma inspiração, “um formidável resgate histórico, uma notável crítica de arte e uma instigante manifestação política”, e afirma que, acima de tudo, “*The Pitmen Painters* é sua própria obra de arte: direta, certa e muito engraçada”.¹⁹⁴

Em 2009, Peter Lathan (2009) volta a escrever para o *British Theatre Guide* e diz que estava apreensivo com a mudança para um teatro de 1.300 lugares depois da bem-sucedida montagem de 2007 para um público de 170 espectadores, mas afirma que essa sua preocupação era infundada. Segundo o crítico, o público adorou o espetáculo, e a noite teve “muitas risadas, uma longa sessão de aplausos e, na saída, aquela animação que demonstra claramente que o espetáculo falou ao público”; e conclui, “assistam se puderem”.¹⁹⁵ Escrevendo para o jornal *The Guardian*, Rachel Cooke (2009) diz que “*The Pitmen Painters* é uma peça extraordinária por inúmeras razões, mas a principal é conseguir ser divertida e solenemente séria”.¹⁹⁶

No mesmo ano, *The Pitmen Painters* esteve em palcos estrangeiros – Irlanda, País de Gales e Áustria. O crítico Harry Browne (2009) aponta alguns aspectos negativos da montagem irlandesa, mas diz que sua opinião parecia ser minoritária em meio ao público que “prestou atenção a cada palavra e aplaudiu vigorosamente ao final”.¹⁹⁷ Browne sugere ainda que um teatro mais intimista do que o Gaiety dublinense talvez servisse melhor ao texto de Hall.

A montagem vienense teve avaliações positivas e, até onde pude verificar, uma crítica negativa, em que Wolfgang Kralicek (2009) aponta que juntar o “realismo teatral inglês bem-comportado” com os “atores corajosos do Volkstheater” não é “uma mistura instigante”.¹⁹⁸ No País de Gales, a recepção da crítica foi bastante positiva. Catherine Cook (2009), do jornal *South Wales Argus*, diz que “o imenso talento artístico desse elenco fabuloso e o texto de Hall – caloroso e sagaz, mas também pungente – se misturam, criando um espetáculo inesquecível. O público, agradecido, pediu bis nada menos do que quatro vezes”.¹⁹⁹

194 “a terrific piece of historical recovery, a distinguished piece of art criticism and a rousing political statement”, “*The Pitmen Painters* is its own work of art: forthright, searching, and very funny.”

195 “There was much laughter, a long curtain call and, as we left, that buzz that is a sure indicator of a show that has really connected with its audience”; “See it if you can.”

196 “*The Pitmen Painters* is extraordinary for all sorts of reasons, but chief among them is the fact that it manages to be both a great night out and gravely serious.”

197 “[the audience] hung on every word and applauded robustly at the end.”

198 “Braver englischer Bühnenrealismus trifft auf wackere Volkstheaterschauspieler - keine sonderlich prickelnde Mischung” (tradução de Ruth Bohunovsky)

199 “The intense artistic talent of this fabulous cast and Hall’s warmly witty yet sufficiently poignant script

Quando encenada na Broadway em 2010, a peça teve uma crítica publicada no *New York Times*, em que a jornalista Roberta Smith (2010) diz que “o resultado é quase sempre inspirador e revelador”.²⁰⁰ Terry Teachout (2010), em sua crítica para o *Wall Street Journal*, menciona que Lee Hall é também o autor do musical *Billy Elliot*, texto com uma temática semelhante. Ao comparar os dois, diz, “só há uma diferença significativa entre eles: *The Pitmen Painters* é bom” (2010).²⁰¹ Ressalta, então, que o espetáculo não é maravilhoso e tece algumas críticas, mas afirma que o público “vai achar *The Pitmen Painters* divertido e comovedor – e inesperadamente inteligente quando os personagens falam sobre a arte que transformou suas vidas”.²⁰² A crítica publicada no *Hollywood Reporter* (2010) elogia o trabalho do elenco e do diretor, além de enaltecer o autor, que apresenta seus personagens em “pinceladas amplas e vívidas que nunca se rendem à caricatura”.²⁰³ Na revista eletrônica de críticas teatrais *Curtain Up*, Elyse Sommer (2010) diz que a peça é “visualmente, emocionalmente e intelectualmente estimulante”, e aconselha, “coloque *The Pitmen Painters* no topo da sua lista de espetáculos imperdíveis”.²⁰⁴

A montagem argentina de 2012 teve uma recepção bastante variada. Ao mesmo tempo em que parece ter sido um sucesso de público, a ponto de atores uruguaios decidirem encenar o texto em Montevidéu, o que aconteceu em 2016, a maioria das críticas (2012) não foi muito positiva. Muito se falou do trabalho do cenógrafo Alberto Negrín: “um interessante trabalho do cenógrafo”; “cenografia muito elaborada”; “complexo mecanismo cenotécnico e cenário de forte tom realista”; “alguns truques cênicos que surpreendem, que realçam muitíssimo o espetáculo”; “magnificência se nota sobretudo no dispositivo cenográfico que incorpora [...] uma grande quantidade de sofisticados elementos”.²⁰⁵ Entretanto, todo esse aparato cenotécnico teve seu lado negativo. Alguns espectadores do site Alternativa Teatral (2012) comentaram: “a encenação de *Mineros* [título

blend to create a truly memorable production with no less than four encores from an appreciative audience.”

200 “the result is often inspiring and illuminating”

201 “there’s only one significant difference between them: “The Pitmen Painters” is good”

202 “you’ll find “The Pitmen Painters” to be both entertaining and touching—as well as unexpectedly intelligent whenever the characters discuss the art form that has changed their lives”

203 “broad, vivid strokes that never succumb to caricature”

204 “visually as well as emotionally and intellectually stimulating”; “put The Pitmen Painters at the top of your must-see list”

205 “un interesante trabajo del escenógrafo”; “tiene una escenografía muy elaborado”; “complejo mecanismo escenotécnico y una escenografía de fuerte tono realista”; “algunos trucos escénicos que sorprenden, que realzan muchísimo el espectáculo”; “magnificencia se nota sobre todo en el dispositivo escenográfico que incorpora [...] una gran cantidad de sofisticados”.

em espanhol] é grandiosa: um grande teatro, um grande investimento, um grande elenco”; “*Mineros* vem ‘vestida’ como essas grandes produções comerciais”; “muito convencional”; “em suma, gostei, mas não foi nada extraordinário”.²⁰⁶ Um espectador, fazendo uma ligação com o tema da peça, comentou, “a arte é para todos? A 180 pesos, duvido”.²⁰⁷

Marcelino Duffau (2021), o diretor da montagem uruguaia, conta que os atores que o convidaram para dirigir o espetáculo lhe disseram que a montagem de Buenos Aires tinha “um elenco cheio de estrelas, [...] muito reconhecidos [por seu trabalho] na TV”, e “a coisa de que mais falavam era da cenografia [...] espetacular”.²⁰⁸ Duffau diz que optou por seguir o caminho contrário, “nada ou quase nada de cenografia (mesa simples e algumas cadeiras) e cavaletes; tudo pensado para o pequeno espaço e muito centrado no trabalho dos atores”.²⁰⁹ O diretor acredita que esse cenário reduzido e a proximidade do público favoreceram sua montagem, e atribui seu êxito a essa abordagem mais intimista combinada às “várias excelências do texto”.²¹⁰ A montagem foi indicada a quatro categorias do Prêmio Florencio – assim chamado em homenagem ao dramaturgo uruguaio Florencio Sánchez e concedidos pela ACTU, Associação de Críticos Teatrais do Uruguai: melhor espetáculo, melhor direção para Marcelino Duffau, melhor ator para Sergio Pereira e melhor ator coadjuvante para Álvaro Correa. A montagem teve uma recepção bastante positiva, tanto que voltou aos palcos no ano seguinte.

Voltando a 2012, destaco a montagem de *Hamilton* no Canadá, que recebeu uma das críticas mais positivas a que tive acesso. Gary Smith (2012), que “escreve sobre teatro e dança para o [jornal] *The Hamilton Spectator* há mais de 30 anos”²¹¹, começa sua crítica dizendo, “Por favor, vá assistir *The Pitmen Painters*. É a peça de teatro mais gloriosa e eletrizante que *Hamilton* recebe em muitos anos”.²¹² O crítico conta que assistiu a encenações em Nova York e em Londres, e afirma que a de *Hamilton* é igualmente boa. Smith (2012) continua:

206 “la puesta de *Mineros* está pensada en grande: un gran teatro, una gran inversión, un gran elenco”; “*Mineros* viene ‘vestida’ como esas grandes producciones comerciales”; “muy convencional”; “en fin me gustó, pero no fue nada extraordinario”; .

207 “Y el arte es para todos? a 180 pesos lo dudo.”

208 “un elenco plagado de estrellas, [...] super reconocidos por la TV”; “lo que más ellos hablaban era sobre la escenografía [...] espectacular”

209 “nada o casi nada de escenografía (mesa humilde y algunas sillas) [...], y caballetes [...]; todo pensado para el espacio chico y todo super centrado en la labor de los actores”

210 “excelencias varias del texto”

211 “Gary Smith has written on theatre and dance for *The Hamilton Spectator* for more than 30 years.”

212 “For goodness sake go see *The Pitmen Painters*. It’s the most glorious, heart-pounding piece of theatre we’ve had in *Hamilton* in years.”

*Quando se parte de uma peça brilhante, que transborda paixão e verdade, e a embalamos em uma produção pungente e uma ambientação envolvente, fica claro que já se tem meio caminho andado. Quando se recruta um elenco de primeira que faz o público rir, chorar e sair do teatro andando nas nuvens, fica claro que algo de especial está acontecendo. A encantadora peça de Lee Hall sobre classe, arte e camaradagem é uma bela obra – ela mesma uma obra de arte.*²¹³

Em 2013, em sua segunda turnê pelo Reino Unido, a peça recebeu, de modo geral, críticas positivas, como as que vemos abaixo:

“Um espetáculo obrigatório que não perdeu nada desde sua estreia em 2007; na verdade, amadureceu com o tempo.” ²¹⁴	John Dixon, <i>What’s on Stage</i> (2013)
“Extraordinariamente engraçada, mas [...] extremamente séria e pungente. [...] Eu amei e recomendo enfaticamente que você assista.” ²¹⁵	Alice Weleminsky-Smith, <i>A Younger Theatre</i> (2013)
“A peça de Lee Hall e a sublime produção de Max Robert são repletas de vigor intelectual, paixão política e energia emocional incendiária. Uma bela obra de arte que todos devem assistir.” ²¹⁶	Libby Purves, <i>The Times</i> (2013)

No mesmo ano, a montagem na cidade de Eureka, Califórnia, foi avaliada por Beti Webb Trauth (2013), do jornal *Times-Standard*, como “uma alegria, do início ao fim, para todos que amam o teatro”. E recomenda, “Não perca”.²¹⁷

Em 2019, *The Pitmen Painters* coroa sua carreira figurando na lista dos 50 melhores espetáculos do século 21 elaborada pelo jornal britânico *The Guardian*.

Finalizo aqui esse breve compilado de críticas e opiniões sobre diversas montagens do texto de Hall, e passo à discussão sobre a tentativa de encenação de *The Pitmen Painters* no Brasil.

213 “When you start with a brilliant play, brimming with passion and truth, wrap it lovingly in a mood-drenched, poignant production, you know you’re halfway home. When you field a crack cast that causes an audience to laugh, cry and walk out of the theatre on rarefied air, you know something remarkable happens to be going on. Lee Hall’s lovely play about class, art and male comradeship is a beautiful work that is well, art itself.”

214 “This is a must-see production that has lost nothing since it originally opened in 2007, in fact it’s matured with age.”

215 “Fabulously funny, but [...] extremely serious and poignant. [...] I really absolutely loved it and I urge you to go and see it.”

216 “Lee Hall’s play and Max Robert’s sublime production are ablaze with intellectual vigour, political passion and incendiary emotion energy. A beautiful work of art that everybody should see.”

217 “a joy, from start to finish, for everyone who loves seeing the art of live theater”; “Come see it.”

4.3 *The Pitmen Painters* no Brasil - uma tentativa frustrada

No ano de 2013, a produtora Ana Elisa Paz (2021)²¹⁸ comprou os direitos do texto de Hall com a intenção de montá-lo. Entretanto, durante os três anos em que esteve em posse dos direitos, tentou obter recursos financeiros para a empreitada, mas não obteve êxito. Apresento aqui algumas hipóteses do que pode ter contribuído para isso e parto, de início, de algumas abordagens sociológicas dos estudos da tradução.

É importante mencionar que minhas colocações aqui são fruto da observação de um fato – Paz tentou encenar *The Pitmen Painters* no Brasil durante três anos e não conseguiu. E o que impediu que o texto fosse encenado foi a falta de patrocínio. A produtora obteve aprovação para captação de recursos via Lei Rouanet,²¹⁹ o que lhe permitiria obter financiamento junto a empresas que poderiam patrocinar seu projeto com parte dos valores de imposto de renda devidos ao governo federal. O projeto foi inscrito também em alguns editais de empresas públicas, como os do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) e da Eletronbras, mas não foi contemplado em nenhum deles.

Dou início à discussão abordando algumas diferenças significativas entre a cena teatral britânica e a brasileira. Uma das que primeiro se nota é a duração dos espetáculos. Em seu texto “Still Trapped in the Labyrinth”, escrito em 1998, Susan Bassnett diz que no teatro comercial a expectativa do público é de que as peças tenham uma duração de “aproximadamente duas horas e meia, com um intervalo de meia hora adicional: um tempo total de três horas” (BASSNETT, 1998, p. 106)²²⁰. A autora afirma que as peças de maior duração, sejam elas nacionais ou traduzidas, montadas nos palcos britânicos são, então, “cortadas e adaptadas para esse intervalo de tempo” (BASSNETT, 1998, p. 106)²²¹. No Brasil, a expectativa do público é muito diferente, e os espetáculos costumam ter, no máximo, uma hora e meia de duração. Se para fazer um texto caber em duas horas e meia de encenação há que se cortar e adaptar os textos, podemos imaginar quantas outras alterações deverão ser feitas para tirar mais uma hora dos espetáculos.

218 As informações a respeito do projeto de Ana Elisa Paz foram passadas a mim pela própria durante conversa telefônica informal.

219 Em 2019, com a posse do novo governo federal, ficou instituído que não mais se utilizaria o termo “Lei Rouanet” nas comunicações oficiais, passando a ser divulgado exclusivamente com o nome formal “Lei Federal de Incentivo à Cultura”. Aqui, entretanto, continuarei a usar Lei Rouanet por ser o nome absolutamente consolidado no meio cultural e artístico. Além disso, não só o novo nome é bastante genérico, podendo se aplicar a diversos tipos de incentivos, como também pode ser novamente alterado por uma nova administração federal.

220 “roughly two and a half hours, with an interval of an additional half an hour: an overall time of three hours”

221 “cut and adapted to that time frame”

The Pitmen Painters é uma peça em dois atos que, se encenada na íntegra, é bastante longa para os padrões brasileiros. Na tabela abaixo, vemos que as montagens mais longas foram as da Inglaterra e dos EUA, sendo que as quatro tiveram intervalo de trinta minutos. Na Argentina e no Uruguai, a duração foi de menos de duas horas, mas a montagem uruguaia não teve intervalo, e quanto à argentina, não consegui obter essa informação.

DURAÇÃO TOTAL	LUGAR
2h e 50m	New Vic, Newcastle-Under-Lyme, Inglaterra
2h e 50m	Chicago, EUA
2h e 30m	Nova York, EUA
2h e 20m	Oldham, Manchester, Inglaterra
1h e 50m	Buenos Aires, Argentina
1h e 40m	Montevidéu, Uruguai

Bassnett credits essa diferença de expectativa do público com relação à duração dos espetáculos ao fato de que a cena teatral “se desenvolveu segundo convenções muito diferentes”²²² (BASSNETT, 1998, p. 105). Embora concorde com a autora, acredito que há outros fatores que contribuem para que no Brasil a expectativa do público seja tão diversa, como podemos ver em matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em agosto de 2018.

De acordo com a jornalista Maria Luísa Barsanelli (2018), é cada vez mais comum encurtar espetáculos de longa duração, como afirmam alguns de seus entrevistados. Marco Antônio Pâmio cortou aproximadamente quarenta minutos de *Cobra na Geladeira*, do canadense Brad Fraser; Eduardo Tolentino tirou uma cena de *Anatol*; *A Visita da Velha Senhora*, de Friedrich Dürrenmatt, com a atriz Denise Fraga, teve o texto encurtado em cerca de quarenta minutos. Os entrevistados dão algumas explicações para esse fenômeno, como, por exemplo, o tempo limitado de concentração dos espectadores. Tolentino diz que “vivemos uma época de dispersão”, e Fraga afirma sentir que “a atenção das pessoas está cada vez mais comprometida, mais compartimentada”. Essa dispersão da atenção seria ainda maior caso houvesse intervalos, como costuma acontecer em montagens na Europa e nos Estados Unidos. E isso traz ainda outra dificuldade: o fato de a maioria dos teatros brasileiros não ter infraestrutura adequada para essa pausa.

Há dois outros fatores levantados na matéria de Barsanelli que considero relevantes: o hábito de ir ao teatro e o horário de início dos espetáculos. O

222 “have developed according to very different conventions”

produtor Gabriel Paiva afirma que “na Europa, há o hábito de ir ao teatro desde criança”, o que faz com que o público esteja familiarizado com o ritual teatral e com espetáculos de diferentes durações. Com relação ao horário de início, o que se costuma ver no Brasil são espetáculos que começam às 21 horas, o que levaria uma peça com duração de três horas a terminar por volta da meia-noite. Nas cidades grandes, como Rio de Janeiro e São Paulo, onde se concentra a maior parte da produção teatral do país, isso ainda acarreta outra questão: a segurança. Como essas cidades apresentam alto índice de criminalidade, muitas pessoas evitam circular nas ruas até muito tarde.²²³

Outra diferença entre a realidade teatral na Inglaterra e no Brasil é a questão financeira. Em Londres, o teatro é uma significativa fonte de renda, atuando também como atração turística. Para se ter uma ideia da dimensão da cena teatral londrina, em uma consulta ao *site* www.theatretickets.co.uk realizada no dia 4 de novembro de 2018, pude verificar que havia 67 musicais e 69 peças em cartaz. No Brasil essa realidade é bem diferente. A cidade de São Paulo é a que tem o maior número de teatros, e consequentemente de espetáculos, mas, mesmo assim, o número de espetáculos em cartaz é significativamente menor. De acordo com o *Guia Folha*, do jornal *Folha de S. Paulo*, publicado no dia 30 de novembro de 2018, havia nesta data 51 espetáculos em cartaz, incluindo musicais e peças teatrais. O *Guia* trazia um detalhe: nove dessas peças saíam de cartaz naquela semana.²²⁴

Mesmo pensando que essa quantidade de peças e musicais em cartaz é considerável, há que se destacar o imenso abismo quando comparada com a cidade de Londres. Essa diferença, a meu ver, parece indicar que o investimento que se faz em teatro no Brasil é significativamente menor do que na Inglaterra. Talvez possamos ainda inferir que a importância que se dá a ele nos dois países, até mesmo como indústria e consequente fonte de renda, é bastante diversa.

Embora não possa afirmar de que forma o teatro se sustenta, ou se financia, em Londres, suponho que não seja fundamentalmente dependente de leis de incentivo, como é o caso do Brasil que, há bastante tempo, se mantém vivo com o apoio financeiro proveniente de incentivos fiscais, e tais incentivos, em sua maioria oriundos de renúncia fiscal, são objeto de muita discussão e controvérsia. Sem entrar em minúcias, já que não é este o foco desta pesquisa, apresento um

223 Com a pandemia decretada em março de 2020, surgiram inúmeras experiências de teatro *online*, e penso que, futuramente, seria interessante verificar se, e de que forma, isso alterou a relação do público com a duração dos espetáculos.

224 Era minha intenção atualizar essas informações à época da finalização do presente texto. Entretanto, devido à pandemia de COVID-19 que foi decretada em março de 2020 e levou ao fechamento dos teatros, a atualização tornou-se inviável. Em um primeiro momento, por toda a atividade teatral estar paralisada; e, depois, porque as duas cidades comparadas, Londres e São Paulo, vivem, desde então, situações distintas com relação à pandemia, o que leva a diferentes restrições de funcionamento dos teatros.

panorama geral de como funcionam esses incentivos no intuito de colaborar para a compreensão da dificuldade que Paz teve em captar recursos para a montagem de *The Pitmen Painters*.

As leis de incentivo à cultura foram criadas em meados dos anos 1980 e existem tanto no âmbito federal, quanto no estadual e municipal. Essas leis são baseadas no princípio da renúncia fiscal: o governo abre mão de uma porcentagem de determinado imposto, para que esse valor seja atribuído a projetos sociais ou culturais. No âmbito federal, os tributos que abrangem as leis de incentivo fiscal são o Imposto de Renda e a Contribuição Social Sobre o Lucro; no âmbito estadual, o ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços); e no municipal, o IPTU e o ISS (Imposto Sobre Serviços). A mais conhecida dessas leis foi sancionada em 23 de dezembro de 1991 pelo então presidente Fernando Collor de Mello. A lei, cujo nome oficial é Lei Federal de Incentivo à Cultura, ficou conhecida como Lei Rouanet, uma homenagem ao seu criador, o Secretário Nacional de Cultura do governo Collor, Sérgio Paulo Rouanet, e tem sido ela a principal ferramenta de fomento à cultura no Brasil desde então.

Cabe fazer aqui um parêntese para ressaltar que tal relevância da Lei Rouanet era a realidade até 2019, quando o Ministério da Cultura foi extinto e incorporado ao Ministério do Turismo. Desde então, os mecanismos federais de fomento e incentivo à cultura, em especial a citada lei, vêm sendo reformulados pela Secretaria Especial de Cultura, inclusive em seus critérios de análise e seleção, e ainda não há uma diretriz clara com relação ao seu funcionamento. Sendo assim, quando me refiro à Lei Rouanet, falo da forma como funcionava até o final de 2018, mesmo porque a tentativa de captação para a montagem de *The Pitmen Painters* ocorreu entre 2013 e 2015, período em que Paz deteve os direitos do texto.

Para captar recursos para projetos culturais através de leis de incentivo, o proponente, que pode ser pessoa física ou jurídica, deve submetê-los seguindo as diretrizes de cada lei, e isso pode variar bastante. Caso o projeto seja aprovado, seu proponente estará apto a captar recursos junto a empresas, públicas e privadas, e também junto a pessoas físicas, embora essa última forma de captação seja mais rara de acontecer, até mesmo porque poucos contribuintes sabem, por exemplo, que podem destinar parte do imposto devido à Receita Federal para projetos culturais. Trato aqui da captação de recursos junto a empresas, pois foi assim que Ana Elisa Paz tentou financiar o projeto de encenação do texto de Hall (PAZ, 2021).

O processo de captação em empresas com utilização das leis de incentivo pode se dar de duas maneiras: através de editais ou de forma direta. No primeiro caso, com base em editais públicos elaborados pelas empresas, os proponentes

apresentam suas propostas em um formato pré-estabelecido por elas. A grande maioria das empresas que lançam editais são públicas, como a Petrobras, Eletrobrás, Banco do Brasil e Correios, mas algumas empresas do setor privado já aderiram ao formato, como é o caso de alguns bancos. Na captação direta, como diz o nome, os proponentes buscam apoio diretamente com empresas privadas, em geral através de seus departamentos de *marketing*. As empresas destinam, então, parte de seus impostos aos projetos culturais de sua escolha, segundo seus próprios critérios, norteados pelo mercado. Isso significa que a decisão a respeito do destino desse dinheiro público proveniente de renúncia fiscal fica, em última instância, nas mãos das empresas.

É verdade que, primeiro, é o Estado que decide quais projetos poderão se beneficiar das leis, e essa decisão costuma, ou costumava até o final de 2018, se basear em critérios técnicos, como a capacidade do proponente de levar seu projeto a cabo (PUGGINA, 2021).²²⁵ Entretanto, depois dessa seleção, são as empresas, públicas ou privadas, que decidem para qual projeto a verba será destinada. E é nesse momento que entram no processo critérios que nem sempre se alinham com a política pública vigente, já que as empresas, de modo geral, selecionam projetos que possam se reverter em maior retorno de imagem para elas. Embora a lógica utilizada pelas empresas para selecionar projetos seja perfeitamente compreensível, há muitos projetos que podem obter os recursos necessários para sua viabilização sem precisar contar com as leis de fomento, como acontece, por exemplo, quando o elenco conta com nomes que atraem um grande número de espectadores. Mas são exatamente essas as propostas às quais as empresas querem ver seus nomes vinculados, o que acaba gerando uma distorção no propósito fundamental dos mecanismos de fomento.

Outro fator que pode ter dificultado a montagem de *The Pitmen Painters* no Brasil é a própria produção do espetáculo, pois há diversos aspectos que podem encarecer muito a montagem do texto, caso a encenação siga as indicações do autor. A peça conta com nove personagens e nove cenários, além de inúmeras projeções – de obras de arte, das telas pintadas pelos alunos, de informações, cenários, mapas. Há também os quadros pintados pelos trabalhadores da mina de carvão, incontáveis objetos de cena, muitos efeitos sonoros e visuais, entre outros elementos que tornam a produção deste texto trabalhosa e dispendiosa (novamente, caso se decida montá-lo seguindo as indicações de Hall). Além disso, uma produção dessa envergadura não viaja facilmente para outras cidades e outros palcos.

²²⁵ Informação obtida em conversa telefônica informal com o produtor cultural Tárík Puggina, que foi parecerista do Ministério da Cultura nos anos de 2010 e 2011.

Outra característica do texto de Hall que pode ser vista como uma dificuldade para sua encenação no Brasil é a linguagem. O autor usa mais de uma variante linguística, e uma delas, a utilizada pelos mineradores, é bastante característica da região onde a ação da peça se desenrola, o Nordeste da Inglaterra, e traz em si diversas questões culturais e sociais que não encontram paralelo no Brasil. Aqui, de forma geral, o uso de variantes não costuma impedir a comunicação entre falantes de diferentes regiões e/ou com diferentes níveis de escolaridade, e essa é uma questão fundamental no texto de Hall. O professor e seus alunos muitas vezes não conseguem se comunicar, pois têm formas de falar muito diversas. Esses momentos de incompreensão trazem humor ao texto e também refletem questões políticas e sociais bastante contundentes. Os trabalhadores da mina de carvão fazem parte de uma geração que parou de estudar muito cedo para trabalhar, e isso afeta suas vidas como um todo. O professor, além de ser de outra região da Inglaterra e por isso falar de forma diferente, teve formação acadêmica completa, o que lhe proporcionou um linguajar mais erudito e uma fala mais articulada.

Gostaria, agora, de voltar aos conceitos bourdieusianos de capital mencionados anteriormente, pois acredito que podem nos ajudar a compreender por que não se conseguiu montar *The Pitmen Painters* no Brasil. Aplicando as formas de capital definidas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu ao processo de encenação de um texto estrangeiro, podemos perceber o quanto o capital simbólico e social dos agentes envolvidos nesse processo é relevante, e muitas vezes decisivo. Podemos, também, questionar se o capital social e simbólico dos agentes envolvidos no projeto teria desempenhado um papel determinante para que não se conseguisse obter financiamento. E, por outro lado, se o resultado teria sido diferente caso o tradutor do texto fosse, por exemplo, um dramaturgo ou um tradutor literário premiado, ou se o idealizador do projeto fosse um grande nome da cena teatral brasileira, além de conhecido do grande público.

Ana Elisa Paz é atriz, produtora e diretora teatral, e tem uma carreira bastante consolidada nas três funções. Aqui, é sua atividade de produtora que nos interessa. Trago alguns exemplos, apenas como forma de demonstrar que não basta ter experiência e currículo para se conseguir financiamento no Brasil. Entre vários trabalhos, Paz produziu *As Cadeiras*, de Ionesco, *Sonho?*, de Pirandello, *Doze Homens e uma Sentença*, de Reginald Rose, e *Rosa*, de Martin Sherman. *Doze Homens*, na tradução de Ivo Barroso, foi vencedora do prêmio APCA e do Prêmio CONTIGO de melhor espetáculo, além de ter recebido duas indicações para o Prêmio Shell. Desde sua estreia no dia 19 de fevereiro de 2011 no CCB do Rio de Janeiro, a peça já passou por diversos palcos, tendo ficado em cartaz até 2019.

Rosa também recebeu indicação aos Prêmios Shell e APTR (melhor atriz) no Rio de Janeiro, e Qualidade Brasil e APCA em São Paulo. Em Búzios, onde mora, Paz criou o Gran Cine Bardot, a Fundação Cultural, a Casa de Cultura Azul e Branco, o Cine Teatro da Rasa e o Studio Búzios, uma oficina de capacitação para audiovisual. Paz é ainda correalizadora do Festival Internacional de Cinema de Búzios, que está em sua 25ª edição (PAZ, 2021).

É importante, ainda, mencionar que Ana Elisa Paz, através de sua produtora Unfinished Business, já teve diversos projetos aprovados para captação através de leis de incentivo e fomentos diversos, como o edital da Eletrobras, que contemplou o projeto *Rosa* com 150 mil reais, e o extinto FATE (Fundo de Apoio ao Teatro) da Prefeitura do Rio de Janeiro, que destinou 400 mil reais para *Doze Homens e uma Sentença*.

A partir do histórico de Ana Elisa Paz podemos perceber que se trata de uma produtora com bastante experiência, cujos projetos vêm sendo chancelados como projetos de qualidade, o que se verifica tanto por suas indicações e prêmios quanto pelos apoios recebidos. Mas isso não foi suficiente para que o projeto de encenação de *The Pitmen Painters* fosse contemplado com apoio financeiro de nenhum dos fomentos nos quais foi inscrito (PAZ, 2021).

Obviamente não é possível afirmar de forma definitiva que o capital social e/ou simbólico dos agentes envolvidos no projeto fosse insuficiente para levá-lo adiante. Entretanto, acredito ser pertinente ao menos levantarmos essa possibilidade.

Outro ponto de partida para reflexão são os três tipos de obstáculos mencionados por Sapiro – políticos, econômicos e/ou culturais. *The Pitmen Painters* é um texto com forte carga política, é uma montagem que demandaria um investimento alto, e algumas questões culturais ali abordadas não são de fácil transposição para o universo brasileiro. Se pensarmos primordialmente no aspecto comercial do teatro, potenciais investidores podem ter considerado a peça pouco atraente para o grande público, o que acarretaria pouco retorno para um alto investimento. Poderíamos, então, pensar que o sistema de funcionamento da cena teatral brasileira gera o que Sapiro chama de censura econômica?

Podemos supor, acredito, que a questão econômica tenha sido um fator relevante para a não concretização do projeto. Tanto, como já mencionado, pelo alto custo de produção da montagem, quanto pela possibilidade de pouco retorno de imagem (no caso de empresa financiadora), considerando-se os agentes envolvidos. Entretanto, é interessante pensar que, embora os agentes locais talvez não dispusessem de suficiente capital simbólico e/ou social para tal empreitada, talvez por não se tratar de nomes conhecidos do grande público, Lee Hall, à épo-

ca da compra dos direitos de sua peça por Paz, já era uma figura de destaque no meio cultural e, conseqüentemente, detentor de bastante capital simbólico, tendo inclusive sido indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Original pelo filme *Billy Elliot*, em 2000. Além disso, o texto de partida, escrito em inglês, um idioma dominante, detém valor no mercado de bens literários, já que, de acordo com Casanova (2010, p. 295), esse valor “depende, pelo menos em parte, da língua em que ele é escrito”²²⁶.

Partindo da colocação de Even-Zohar de que o que faz uma obra tornar-se parte do cânone decorre das relações de poder dentro de um sistema, podemos pensar como isso se dá no âmbito da cena teatral brasileira. Um texto, e conseqüentemente seu autor, podem adquirir um valor, um “selo de qualidade”, que lhe é concedido por pessoas ou instituições envolvidas, direta ou indiretamente, na encenação desse mesmo texto. Se o grupo que encena o texto, ou ao menos algum membro da equipe, detém grande capital simbólico, essa nova encenação é beneficiada. Se um crítico teatral de prestígio atesta a qualidade do espetáculo, isso gera interesse do público, o que contribui para tornar a montagem economicamente bem-sucedida. Se um membro da equipe ou o espetáculo como um todo ganham um prêmio, o retorno de imagem está garantido. Podemos dizer que todo e qualquer agente envolvido em uma encenação pode fortalecer um texto teatral a ponto de contribuir para sua aceitação, consagração e até mesmo canonização.

Como forma de ilustrar como são vários os caminhos que textos e autores estrangeiros podem percorrer dentro da cena teatral brasileira, trago os casos dos autores Nicky Silver e Daniel MacIvor, que considero bastante emblemáticos, já que os dois autores tiveram vários textos seus encenados no Brasil em um curto espaço de tempo. Entre 2002 e 2011, cinco peças de Nicky Silver foram montadas aqui, sendo duas delas, *Os Altruístas* e *Criados em Cativo*, em 2011. Os outros textos de Silver encenados foram *Os Solitários*, em 2002, *A Prece da Donzela*, em 2004, e *Pterodátiles*, em 2010. As pessoas envolvidas nas montagens eram, em sua maioria, detentores de grande capital simbólico e social, como o diretor Felipe Hirsch e os atores Marco Nanini e Marieta Severo, na montagem de 2002, a primeira no país. Hirsch e Nanini estiveram juntos novamente na montagem de *Pterodátiles*.

O caso de Daniel MacIvor me parece ainda mais emblemático. Entre 2009 e 2013, as peças *In on It*, *A Primeira Vista* e *Cine Monstro* foram encenadas no Brasil, sempre com a participação de Enrique Diaz, seja como ator, encenador, ou idealizador do projeto. Além disso, em um raríssimo caso de encenações se-

226 “depends, at least in part, on the language in which it is written”

guidas de publicação, a Editora Cobogó publicou os três textos traduzidos.²²⁷ Corroborando a questão do capital simbólico, no *site* da editora não há nenhuma informação de quem traduziu as duas primeiras peças, publicadas em um mesmo volume, enquanto *Cine Monstro* aparece no *site* como uma adaptação realizada por Enrique Diaz, o próprio diretor da montagem, informação também presente na capa da edição publicada.

4.3.1 Formas de capital, *gatekeepers* e *The Pitmen Painters* – inter-relações e confluências

Todos os conceitos aqui mencionados e as ideias desenvolvidas pelos autores citados nos fazem perceber de forma clara a existência de uma circularidade de potencialização ou enfraquecimento do poder de cada participante do universo literário mundial (e analogamente do universo teatral mundial). A centralidade do idioma fonte, o capital simbólico do autor, o capital simbólico e/ou social do tradutor, da editora (tanto do texto fonte quanto da tradução), dos mediadores, de todos os agentes envolvidos no processo de tradução e/ou encenação, o idioma meta, todos esses se potencializam, ou se enfraquecem, mútua e constantemente. Além disso, é possível notar que as dimensões política, econômica e cultural da vida em sociedade estão sempre interligadas, mesmo quando aparentemente estamos transitando por apenas uma dessas esferas.

Para ilustrar essa circularidade, trago o termo *gatekeeper*, utilizado por Bourdieu, “para descrever aqueles que são responsáveis por introduzir novos elementos na cultura estrangeira. Esses agentes estarão sempre em busca de seus próprios interesses, que podem ser conscientes ou inconscientes”²²⁸ (apud BANDIA e MILTON, 2009, p. 10). Os *gatekeepers*, que também podem ser chamados de mediadores culturais, são elos fundamentais não só da produção de bens culturais, mas também do gosto do público consumidor desses bens (JANSSEN; VERBOORD, 2015).

Como os *gatekeepers* são aqueles que detêm poder suficiente para escolher que livros devem ou não devem ser lidos, que textos e autores devem ou não devem ser encenados, para “excluir ou promover” (JANSSEN; VERBOORD, 2015, p. 441), e é por seu intermédio que os bens culturais são efetivamente produzidos, suas escolhas acabam, consciente ou inconscientemente, como coloca Bourdieu, informando o gosto do público. Se leitores e espectadores não

227 *A Primeira Vista* e *In On It* foram publicadas em um mesmo volume em 2012, com tradução de Daniele Avila Small; *Cine Monstro*, em 2013, com adaptação de Enrique Diaz.

228 “to describe those responsible for introducing new elements into the foreign culture. Such agents will always be pursuing their own interests, which may be conscious or unconscious”

têm acesso a produções culturais de idiomas e culturas dominadas, por exemplo, seu gosto acaba restrito àquilo que lhe é apresentado e que, em geral, vem de culturas dominantes e tem mais apelo comercial. Isso gera um círculo vicioso na produção de bens culturais (falo especificamente de literatura e teatro, por serem o tema deste trabalho), que procuro descrever a seguir.

Os *gatekeepers* selecionam livros/peças de acordo com “seu valor no mercado de bens literários” (CASANOVA, 2010, p. 295)²²⁹; esse valor, que segundo Even-Zohar não é intrínseco à obra, é determinado pelo “grupo que controla o polissistema” (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 8)²³⁰; esse grupo é formado por aqueles que detêm mais capital social, ou seja, cuja rede de relacionamentos de conhecimento e reconhecimento mútuo é mais estável (BOURDIEU, 1986, p. 21); sendo escolhido por esse grupo, o livro/peça encontrará menos obstáculos em seu caminho e será, então, publicado/encenado, aumentando o capital social e simbólico de todos os envolvidos nesse processo, o que reforçará seu papel de *gatekeeper* e facilitará a realização de novos projetos que possam, eventualmente, vir a desenvolver.

Gostaria de ampliar alguns conceitos aqui discutidos e levá-los ao universo retratado em *The Pitmen Painters*. Considero bastante interessante pensar nas relações que podemos estabelecer entre o universo ficcional (embora saibamos que o texto tem como base uma história real) de Hall, que vai de 1934 a 1947, e a realidade vivida no Brasil da década de 2010, dois universos cronológica e geograficamente distantes. Curiosamente, em um artigo publicado no *site Independent*, Andrew Johnson (2009) relata que, para Hall, os *gatekeepers* “não entendem o que as pessoas querem”²³¹. De acordo com o jornalista, Hall “voltou para o teatro em parte por causa da dificuldade de se fazer um filme e ressalta que desde *Billy Elliot*, *Brassed Off* e *The Full Monty*, não houve muita coisa para o público da classe trabalhadora assistir nos cinemas. Novamente, os *gatekeepers*”²³² (Ibidem). Ao falar de *gatekeepers*, Hall provavelmente não se refere ao conceito de Bourdieu, e sim ao uso cotidiano do termo, definido pelo Dicionário Oxford *online* como “pessoa ou coisa que controla o acesso a algo”.²³³

O conceito de capital cultural personificado de Pierre Bourdieu também se aplica ao universo dos trabalhadores das minas de carvão. Segundo o autor, a

229 “its value on the market of literary goods”

230 “the group which governs the polysystem”

231 “don’t understand what people want”

232 “He returned to theatre partly because of the difficulty of getting a film made and points out that since *Billy Elliot*, *Brassed Off* and *The Full Monty*, there has been little for a working-class audience to see at the cinema. The gatekeepers, again.”

233 “a person or thing that controls access to something”

acumulação dessa forma de capital pressupõe um processo longo levado a cabo pela própria pessoa e que requer um esforço pessoal. É, segundo Bourdieu, “um investimento, sobretudo de tempo, mas também daquela forma de libido socialmente constituída, *libido sciendi*, que requer privação, renúncia e sacrifício”²³⁴ (BOURDIEU, 1986, p. 18). A *libido sciendi*, o desejo de conhecimento, está muito presente nesta peça. Os trabalhadores da mina de carvão estão ávidos por conhecimento e, por intermédio da WEA, a Associação Educacional dos Trabalhadores, fazem cursos livres sobre assuntos diversos. Ao se referir ao momento histórico em que os trabalhadores da mina de carvão (aqueles da história real que deram origem à ficção) começam a estudar arte, Hall diz, “havia um enorme apetite de conhecimento, a noção de que eles tinham direito de ter acesso a tudo aquilo”²³⁵ (HALL, 2011).

A intenção inicial dos mineradores da peça não era estudar arte, mas, segundo o personagem George, representante oficial da WEA, o professor de Apreciação de Arte “foi o único professor que deu pra arrumar assim em cima do laço”²³⁶ (HALL, 2007, p. 5). Esse desejo de adquirir conhecimento e expandir seus horizontes de expectativa também encontra eco na vida de Hall. Em suas entrevistas, o autor fala de seu desejo de ser escritor, embora não fosse essa uma carreira esperada para um filho da classe trabalhadora. Segundo a lógica do capital cultural descrito por Bourdieu, o processo de apropriação dessa forma de capital depende principalmente do capital cultural personificado na família inteira, e sua “acumulação inicial, [que é] pré-condição para a acumulação rápida e fácil de qualquer tipo de capital cultural útil, [acontece] apenas para os filhos de famílias que detêm grande capital cultural”²³⁷ (BOURDIEU, 1986, p. 19). Hall conseguiu romper com essa lógica, mas atribui sua conquista ao momento político de seu país durante seus anos de formação, como vemos na continuação da entrevista que concedeu ao *Independent* (JOHNSON, 2009).

*A geração que cresceu nos anos sessenta e setenta é produto do Education Act, e muitos eram jovens pertencentes a classes trabalhadoras que frequentavam as grammar schools.*²³⁸ [...] *Com o governo Thatcher, as coisas ficaram mais difíceis. A educação já não era tão acessível. Tudo isso teria desencorajado pessoas como eu.*²³⁹

234 “an investment, above all of time, but also of that socially constituted form of libido, *libido sciendi*, with all the privation, renunciation, and sacrifice”

235 “There was such a hunger for learning, the sense that they had a right to access all this.”

236 “it was the only tutor we could get at short notice”

237 “initial accumulation [...], the precondition for the fast, easy accumulation of every kind of useful cultural capital, [...] only for the offspring of families endowed with strong cultural capital”

238 O *Education Act* de 1870 foi o primeiro de uma série de leis aprovadas entre 1870 e 1893 que tornavam compulsória a escolarização de crianças entre 5 e treze anos na Inglaterra e no País de Gales. As *Grammar schools* são escolas de ensino secundário que selecionam seus alunos através de uma prova.

239 “The generation who came of age in the Sixties and Seventies were products of the Education Act and

Os personagens de *The Pitmen Painters* são uma representação quase perfeita da conceituação de Bourdieu sobre capital cultural, ou da falta dele. De acordo com o teórico francês, o tempo que uma pessoa poderá prolongar seu processo de aquisição de capital cultural “depende de quanto tempo livre sua família pode lhe dispensar, ou seja, tempo livre de necessidades financeiras”²⁴⁰ (BOURDIEU, 1986, p. 19). Os trabalhadores da mina, agora também pintores, não dispuseram desse tempo livre e tiveram que largar os estudos quando ainda eram muito jovens, pois precisavam trabalhar para ajudar financeiramente suas famílias.

Bourdieu fala também da importância da reversibilidade de capital cultural em capital econômico (BOURDIEU, 1986, p. 21), o que remete à situação vivida pelo personagem Oliver Kilbourn, a quem é oferecido um pagamento semanal para que possa se dedicar unicamente à arte. Caso aceitasse a oferta, Oliver estaria transformando seu capital cultural acumulado em capital econômico. Mas, por inúmeras razões, Oliver não aceita. E, embora não tenha obtido um ganho financeiro com sua arte, ela modifica sua vida.

Em um texto publicado no jornal *The Guardian*, Lee Hall diz que, nos anos 1970 e 1980, “a arte popular era considerada ruim simplesmente porque era da plebe”²⁴¹ (HALL, 2000). Essa colocação de Hall remete ao que Bourdieu chama de capital simbólico. É possível que uma mesma obra, caso tivesse sido produzida por um membro da elite, fosse considerada uma obra-prima, ou ao menos merecesse alguma atenção. Nesse mesmo artigo, Hall diz que, quando estava fazendo pesquisas para escrever o roteiro de *Billy Elliot*, se deparou com um discurso de Arthur Scargill, líder do Sindicato Nacional de Mineradores de Carvão entre 1981 e 2000, proferido em 1984, em que diz:

*Sei que podemos criar uma sociedade na qual os homens não se limitarão a ir para o trabalho e ter um pouco de diversão, mas darão vazão a seu talento e sua habilidade latentes e começarão a produzir no sentido cultural todas as coisas que sei que são capazes de fazer: música, poesia, livros, esculturas, obras de arte que, no momento, estão adormecidas simplesmente porque nós, enquanto sociedade, não somos capazes de nos beneficiar delas.*²⁴² (HALL, 2000)

often working-class grammar-school. [...] By the time Thatcherism hit, it did become harder. Education wasn't as accessible. All these things would put people like me off.”

240 “depends on the length of time for which his family can provide him with the free time, i.e., time free from economic necessity”

241 “popular art was bad simply because it was plebeian”

242 “I know that we can produce a society where man will cease to simply go to work and have a little leisure, but will release his latent talent and ability and begin to produce in the cultural sense all the things I know he is capable of: music, poetry, writing, sculpture, whole works of art that, at the moment, lie dormant simply because we, as a society, are not able to tap it.”

Mas essa sociedade nunca chegou a existir. E no âmbito da peça de Hall, vemos que os trabalhadores da mina, agora também pintores, tinham grandes expectativas, como diz um dos personagens:

Ninguém vai ficar satisfeito de sair do trabalho e ficar vegetando – todo mundo vai querer a mesma coisa que a gente quer. Durante séculos e mais séculos, tudo que tinha de bom ficava só pra eles. Mas agora Shakespeare e Goethe não vai mais ser só da classe alta – vai ser de todo mundo. (HALL, 2007, p. 122)²⁴³

E a peça termina mostrando que as promessas de uma vida melhor e mais plena nunca se concretizaram. Ao final, são projetados slides onde se lê (HALL, 2007, p. 124):

NENHUMA UNIVERSIDADE FOI FUNDADA
EM ASHINGTON

A MINA DE WOODHORN FOI
FECHADA EM 1981

EM 1995, O APELO PELA
“PROPRIEDADE PÚBLICA DOS MEIOS DE
PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO”
FOI RETIRADO DA CONSTITUIÇÃO DO PARTIDO TRABALHISTA²⁴⁴

243 “Nobody’s gonna be satisfied with just coming off their shift and vegetating – they’re all gonna want what we want. For centuries and centuries they kept aal the good stuff for themselves. But they’re not gonna leave yer Shakespeare and Goethe just for upper classes now – it’s gonna belong to us.”

244 “No University of Ashington was founded / Woodhorn Colliery was closed in 1981 / In 1995, the call for the ‘common ownership of the means of production, distribution, and exchange’ was excised from the Labour Party Constitution”

5 Traduzindo *The Pitmen Painters* - estratégias e critérios

O fato de a personagem ser rei só tem realmente sentido se a considerarmos em relação às outras, que não são reis.

Jean-Pierre Ryngaert

Antes de iniciarmos uma tradução, precisamos tomar algumas decisões que vão afetar o processo tradutório como um todo. No caso da tradução aqui presente, as decisões prévias foram: realizar uma tradução visando à cena, manter o local e o tempo em que a ação se desenrola, e preservar a variação linguística, à semelhança do que faz Hall em seu texto com o inglês padrão, *Standard English* (SE), e a variante dialetal utilizada na região nordeste da Inglaterra, o *Geordie*.

A questão mais desafiadora desta tradução foi, sem dúvida, a presença das variantes. Os personagens de *The Pitmen Painters* podem ser divididos em dois grupos: os habitantes de Ashington, que utilizam o *Geordie*, pertencentes à classe trabalhadora, e os membros da elite – intelectual, cultural e/ou financeira – da Inglaterra, representados pelo Professor Robert Lyon, a rica herdeira colecionadora de arte Helen Sutherland, e o artista Ben Nicholson, que usam o SE. Os dois grupos parecem viver em mundos distintos – o mundo duro da subsistência em que vivem os trabalhadores da indústria do carvão e o mundo confortável dos que têm acesso à riqueza, à arte, à educação, à cultura, aos prazeres da vida. Os moradores de Ashington são apresentados como um grupo coeso, com um forte senso de coletividade, e sua forma de falar denota seu pertencimento a essa comunidade. Esses personagens têm suas características individuais, discutem, discordam, implicam uns com os outros, mas se mantêm unidos. Os outros personagens, membros da elite, não têm absolutamente nenhuma ideia do que é a vida dos trabalhadores das minas de carvão. Há uma distância enorme entre esses dois mundos que fica bastante clara no texto de Hall, e o principal artifício utilizado pelo autor para explicitar essa distinção entre os dois universos é por meio da fala dos personagens.

Para representar o SE, Hall adota a norma padrão, tanto na ortografia quanto na sintaxe; para o *Geordie*, Hall utiliza um dialeto literário e visual. Os dois conceitos – dialeto literário e dialeto visual – se sobrepõem em certa medida, e no caso de *The Pitmen Painters* fica clara essa sobreposição. Vejamos aqui algumas definições.

De acordo com Milton Azevedo (2003, p. 135), o dialeto literário

é uma técnica baseada numa suspensão deliberada e sistemática de regras da escrita normativa, com o fim de refletir características essenciais de cada fala retratada. A escolha dos traços e sua combinação são parciais e seletivas, e dependem, em última análise, de uma decisão de cada autor sobre o grau de verossimilitude desejado.

Como mencionado anteriormente, o termo “dialeto visual” foi criado em 1925 por George P. Krapp e, segundo David Brett (2009, p. 49), hoje abarca “qualquer variação ortográfica [utilizada] para indicar pronúncias ou sotaques específicos”.²⁴⁵ Brett diz ainda que a convenção violada com o uso do dialeto visual é a convenção dos olhos, e não dos ouvidos, e isso também se verifica em *The Pitmen Painters*.

O contato inicial com um dialeto literário/visual pode ser desconfortável e, segundo Azevedo (2009, p. 138), é “compreensível que os falantes habituados à ortografia normativa encontrem alguma dificuldade inicial em reconhecer a fala representada por ortografias alternativas”. De fato, a leitura do dialeto literário/visual utilizado por Hall para as falas dos habitantes de Ashington pode causar dificuldade, e sem dúvida provoca estranheza, principalmente para quem não está familiarizado com o *Geordie*. Azevedo afirma, entretanto, que essa possível dificuldade pode se configurar um desafio intelectual, pois “ao codificar informação sobre a condição dos personagens, o dialeto literário enriquece o texto, projetando sobre este uma dimensão social”. No caso de *The Pitmen Painters*, passado o impacto inicial da leitura das primeiras trocas de falas do texto, quando lemos *alreet*, *divvint*, e *oot ye gan*, nos acostumamos a essa nova escrita e, a partir daí, a leitura flui e o texto adquire a dimensão social mencionada por Azevedo.

Apresento a seguir alguns exemplos do dialeto literário/visual utilizado por Hall, acrescentando que alguns deles são mencionados no dicionário de *Geordie* da Universidade de Newcastle e/ou em Hughes & Trudgill (1980), embora possa haver pequenas variações, como o uso ou não de apóstrofo, por exemplo. Isso se explica porque o *Geordie*, assim como a maioria das variantes dialetais, não tem uma grafia padronizada. Os exemplos trazidos aqui estão grafados exatamente como em Hall.

■ pronúncia individual de palavras

- *aboot* (about); *oot* (out); *broon* (brown); *doon* (down); *noo* (now)
- *divvint ye* (don’t you)
- *ganna* (gonna, going to); *gannin’* (going)
- *heed* (head)
- *inti* (into)
- *iz* (us)
- *knaa* (know)

²⁴⁵ “any variation of spelling to indicate particular pronunciations or accents”

- *ne* (no)
- *nobody* (nobody)
- *nivver* (never)
- *ower* (over)
- *teld ye* (told you)
- *waddn't* (wouldn't)

■ supressão de partes de palavras

- *'cos* (because)
- *gannin'* (going); *dein'* (doing) - omissão do /g/ final
- *'scuse me* (excuse me)
- *yersel* (yourself) - omissão do /f/ final

■ contrações e junção de palavras:

- *alreet* (all right)
- *d'ye* (do you)
- *ne'lectricity* (no electricity)
- *oot've* (out of)
- *yer* (you're)

■ estruturas sintáticas:

- uso de *me* em vez de *my*
 - it was *me* fourth attempt
 - *me* first go
 - on *me* belly
 - *me* dad
 - *meself*

- uso de *wi* (we) em vez de *us*

- teach *wi*
- most of *wi*
- told *wi*

Hall utiliza também alguns itens lexicais bastante característicos da região, como *aye*, *bairn*, *lass*. O autor cria ainda uma certa unidade no falar desses personagens com o uso constante de algumas palavras, expressões e estruturas, como se vê nos exemplos abaixo.

- *bloody hell*
- *hoy oot* (hoy/throw out)
- *howay*
- *for christsakes* / *chrissakes*
- *inall*
- *wey*
- like (no final de frases) – “that’s why we hired you, *like*”
- mind (no início de frases) – “*mind*, I like his boots, though”

Cabe ressaltar que as falas dos moradores de Ashington incluem marcas do inglês coloquial, de oralidade e/ou de subpadrão que podem ocorrer tanto em outros lugares do Reino Unido quanto em outros países de língua inglesa, mas que são características do dialeto de Tyneside. Seguem alguns exemplos:

- *So what we gonna paint then?* (So what are we going to paint then?)
- [...] *so’s we can analyse it* (so that we can analyse it)
- *what’s them pots deing* (what are those pots doing)
- *the yields is better* (the yields are better)

É fundamental ressaltar outras características do dialeto literário apontadas por Azevedo. Segundo o autor (2003, p. 21), “o dialeto literário opera sobre contrastes entre variedades não padrão e a linguagem normativa” e, embora a “fala popular e a fala culta distensa [tendam] a aproximar-se uma

da outra, distanciando-se da linguagem normativa” (Ibidem, p. 134), devemos lembrar que o objetivo do dialeto literário “é conseguir a verossimilhança, não reproduzindo fielmente a fala, e sim evocando-a” (Ibidem, p. 135). Para ilustrar suas colocações, Azevedo traz o exemplo dos personagens Xexé e Vasco, da obra de Érico Veríssimo *Um Lugar ao Sol*, e diz que, se suas conversas fossem reais, Vasco provavelmente não usaria a concordância nominal o tempo todo, mas na “representação literária dos diálogos desses dois personagens [...] o que conta é o contraste *concordância* vs. *ausência de concordância*, que codifica dois níveis distintos de fala, um mais próximo ao padrão e o outro mais próximo à fala popular” (Ibidem, p. 134).

Em *The Pitmen Painters*, Hall utiliza exatamente esse artifício, o contraste da fala dos dois grupos de personagens: as expressões e palavras utilizadas pelos habitantes de Ashington não aparecem nas falas dos outros personagens, mesmo que não sejam exclusivas da região nordeste; os mineradores não utilizam os termos e estruturas que Hall selecionou para os personagens da elite. Para esses outros três personagens, Lyon, Helen e Nicholson, Hall utiliza o inglês padrão, sempre com a ortografia adequada às normas e sem desvios sintáticos. Além disso, eles usam um vocabulário menos coloquial, que chega às vezes a ser um tanto afetado, como se pode perceber nos exemplos abaixo:

- *the train was frightfully late*
- *I didn't quite catch*
- *the height of the Church's patronage*
- *the acme of the Renaissance*
- *it conveys the sheer bulk*
- *on whether it's factually accurate*
- *untutored art*
- *ah, delightful*
- *awfully sweet*
- *I'm terribly fond of grey*
- *I very much like*
- *rather dreary*
- *austere sadness*
- *numinous*

- *the sheer purity*
- *a weekly stipend*
- *impertinent*
- *rather formulaic*
- *in consort*
- *hitherto*
- *comestibles*
- *brilliant*
- *jolly good luck*

Diante de tudo isso, ficou muito claro para mim qual deveria ser a estratégia adotada na tradução: procurar emular a estratégia de Hall. Mas havia um enorme problema. Hall cria um dialeto literário/visual para evocar uma variante específica que, diga-se de passagem, é a sua própria. Ou seja, Hall tem total familiaridade com a fala que representa visualmente em seu texto. Por outro lado, eu não dispunha desse recurso. Não faria sentido nenhum colocar os moradores de Ashington falando como eu, i.e., usando a variante carioca. Não faria sentido também escolher uma outra variante do português brasileiro – os moradores de Ashington moram em Ashington, no nordeste da Inglaterra, e não nos pampas, na região rural de Minas Gerais, ou em uma praia do litoral de Pernambuco, portanto não poderiam falar como gaúchos, mineiros ou pernambucanos.

Diante da impossibilidade de usar uma variante específica, decidi diferenciar as duas formas de falar utilizando recursos variados. A primeira distinção que estabeleci diz respeito ao ritmo e à articulação da fala. Essa decisão tem como base observações feitas por Gnerre e por Hughes e Trudgill em suas pesquisas sobre variantes linguísticas. Gnerre detectou que, de modo geral, as falas “mais rápidas [são] características de estilos mais informais” (GNERRE, 1981, p. 23), enquanto o estilo formal do português brasileiro costuma se caracterizar por uma “velocidade relativamente lenta” (Ibidem, p. 25). Da mesma forma, Hughes e Trudgill mencionam em seu estudo que, em situações de muita formalidade, as pessoas tendem a “falar mais devagar, articulando as palavras com mais cuidado, pronunciando os sons individuais integralmente, sem fazer omissões”²⁴⁶ (HUGHES; TRUDGILL, 1979, p. 4) e relatam que em situações muito informais a tendência é que falem “mais rápido, com menos esmero, e que alguns sons sejam

²⁴⁶ “articulate more slowly and carefully. Individual sounds will be given their full value; none will be omitted”

modificados ou inteiramente omitidos”²⁴⁷ (Ibidem, p. 4).

Para criar essa distinção rítmica no texto em português, utilizo algumas estratégias, como, por exemplo, o uso eventual de rubricas que indicam a forma como algumas falas deveriam idealmente ser ditas (apresentadas entre colchetes), e o uso de muitas contrações nas falas dos mineradores e nenhuma nas falas dos outros personagens. Mais adiante apresento exemplos e explicações mais detalhadas a esse respeito.

Ainda com a intenção de manter certa paridade com as estratégias de Hall, fiz uma seleção de itens para caracterizar a fala dos moradores de Ashington, procurando evitar um uso excessivo de marcas visuais. Alguns recursos comumente encontrados em textos que representam variantes em português brasileiro, como a supressão do /r/ final dos verbos no infinitivo (*fazê, gostá*), ou a substituição de /ou/ por /ô/ (*falô, ôtro*), por exemplo, não foram utilizados devido à sua presença maciça no texto, o que ocasionaria um excesso que poderia ser contraproducente, tornando a leitura cansativa, em vez de desafiadora, como sugere Azevedo.

Entretanto, era minha intenção manter a estranheza presente no texto de Hall e o impacto causado, principalmente nas primeiras páginas, pela presença daquela ortografia tão diferente da norma a que estamos acostumados. Para obter tal efeito, tracei estratégias que estão descritas e exemplificadas abaixo. Algo que considero importante mencionar aqui é que Hall não utiliza seu dialeto literário/visual de forma absolutamente consistente e sistemática ao longo do texto. Depois de estabelecidas as diferentes formas de falar, nota-se que seu uso se torna menos frequente. Mais uma vez, procurei fazer o mesmo que Hall e usar as marcas criadas de forma mais frequente no início. Entretanto, algumas marcas foram mantidas mais sistematicamente.

Meu objetivo primordial nesta tradução foi tentar atingir, na medida do possível, o grau de verossimilitude que percebo no texto de Hall, e, para isso, fui em busca do que Azevedo (Ibidem, p. 135) descreve como “uma representação estilizada, mais sugestiva do que descritiva”.

A seguir apresento as estratégias específicas que adotei para as falas dos personagens de *Os Pintores da Mina*, acompanhadas de exemplos provenientes da tradução aqui apresentada.

247 “speak quickly, less carefully, and some sounds will either have their value changed or be omitted entirely”

Estratégias tradutórias adotadas para as falas dos moradores de Ashington

1. Elementos visuais

Contrações

Como foi minha intenção provocar um efeito de enunciação mais rápida e menos articulada para os personagens de Ashington, utilizo mais contrações do que é costume usar em tradução de diálogos. Essa decisão foi inspirada, em parte, pela observação de Hughes e Trudgill (1979, p. 4) de que, em situações menos formais, os falantes de inglês articulam de modo menos claro, acarretando assimilações, como em *that plate* que se torna *thaplate*, e elisões, como *expect so*, pronunciado como *expecso*. Tomei cuidado, no entanto, para que tais contrações não se assemelhassem ao dialeto de Minas Gerais, onde é comum ouvirmos as palavras *onde que eu estou* transformadas em *oncotô*; e *presta atenção* em *prestenção*.

As contrações já dicionarizadas que hoje são facilmente encontradas em textos literários e jornalísticos, mas não em textos mais formais, como trabalhos acadêmicos, por exemplo, são utilizadas de forma sistemática na fala desses personagens. Esse é o caso da contração entre a preposição *para* com artigos definidos e indefinidos, no singular e no plural (*pro/a/os/as*; *prum/uma/uns/umas*); e das preposições *de* e *em* com os artigos indefinidos (*dum/uma/uns/umas*; *num/uma/uns/umas*).

Há, no entanto, contrações bastante incomuns que são grafadas com apóstrofo na tradução. Essas contrações incomuns não ocorrem em todas as vezes que surgem no texto por dois motivos, principalmente. Primeiro, porque Hall utiliza seu dialeto visual no início do texto de forma bastante intensa e, no decorrer da peça, atenua as marcas dialetais que passam a figurar com menos frequência, e na tradução procuro fazer o mesmo. Segundo, porque acredito que uma presença maciça dessas marcas pode tornar a leitura cansativa. Considero que o mais importante é deixar claro, principalmente no início, que os mineradores não utilizam a norma padrão, e que sua forma de falar difere da utilizada por Robert Lyon, Helen Sutherland e Ben Nicholson. Seguem os exemplos extraídos da tradução aqui apresentada:

- com a preposição *de*
 - *d'eu*
 - *d'ele*

■ com a preposição *para*

- *pr'essa*
- *pr'esses*
- *pr'eu*
- *pr'ele*
- *pr'outra*

■ com *que* e *porque*

- *mas é qu'eu*
- *eu achei qu'isso*
- *qual qu'era a cara*
- *nunca qu'ia deixar*
- *por qu'é que precisa*
- *porqu'eu já tinha feito*

■ com o pronome *se*

- *s'encontrar*
- *s'enfiou*

■ *como* + *é*

- *com'é que cê sabe*
- *te fez pensar com'é que é o trabalho*
- *com'é que cê vai ser artista*

■ *com* + *um/a*

- *c'um ombro desse*
- *c'uma boina na cabeça*

■ junção ocasional de palavras nas quais o som da vogal final da primeira palavra desaparece no encontro com a palavra seguinte

- *pr'apreciar* (para apreciar)
- *pr'arrumar* (para arrumar)
- *escut'aqui* (escuta aqui)
- *olh'aqui* (olha aqui)

■ outras contrações

- *perai* (espera aí)
- *peralá* (espera lá)

■ locuções interjetivas formando uma só palavra

- *pelamordedeus* (pelo amor de Deus)
- *pelamordecristo* (pelo amor de Cristo)
- *pelamãedoguarda* (pela mãe do guarda)
- *pelamadrugada* (pela madrugada)
- *façameofavor* (faça-me o favor)

■ junção de todas as palavras em uma frase

- *maisosiôfazarte* (mas o senhor faz arte)

Essa contração ocorre, com variações, apenas uma vez, logo no início da peça, quando fica bem claro que o Professor Lyon e os alunos têm formas de falar bastante distintas, o que às vezes, causa incompreensão de parte a parte.

Supressão de partes de palavras

Novamente, para os casos mais incomuns, utilizei apóstrofo para indicar a ausência de partes de algumas palavras de forma mais clara. Nos mais comuns, como em algumas formas do verbo *estar*, não usei apóstrofo. Meu objetivo ao fazer essa distinção foi deixar o texto menos poluído visualmente.

- *cê* (você)
- *'brigado* (obrigado)
- *'inda* (ainda)

■ s final em formas verbais

- *tamo'* (estamos)
- *vamo'* (vamos)
- *damo'* (damos)
- *fizemo'* (fizemos)
- *tivemo'* (tivemos)

■ formas do verbo *estar*

Praticamente todas as formas do verbo *estar* foram reduzidas, retirando a sílaba /*es*/. Algumas dessas formas, como *tá* (está), *tava* (estava), *tô* (estou), já estão bastante popularizadas e podem ser encontradas facilmente em diversos tipos de textos. Outras, entretanto, podem gerar confusão, como é o caso de *tão* como forma reduzida de *estão*, por ser também um advérbio. Há outras, ainda, como *taria* para *estaria*, que raramente são vistas em textos escritos, mas são muito frequentes na fala. Para essas formas mais raras ou que podem trazer confusão ao texto, optei por marcar a ausência da sílaba /*es*/ com apóstrofo.

Palavras com a grafia modificada

■ não → *num* – quando não está enfatizado na frase

ex.: *num* é daqui não, né

■ senhor → *siô* / senhora → *siôra*

Minha opção por essas formas se deve à imensa frequência com que aparecem no texto, já que os moradores de Ashington demonstram deferência em relação aos outros personagens, como Lyon e Helen, tratando-os de senhor e senhora. Sendo palavras extensas e que requerem articulação mais clara para serem pronunciadas sílaba a sílaba, penso que trariam às falas dos usuários da variante um ralento que se opo-

ria à minha intenção de diferenciar sua forma de falar através do ritmo mais acelerado. Essa forma contraída de pronunciar tais palavras ocorre naturalmente na fala, como acontece também com outras mencionadas acima, mas considero que visualmente dão ao texto os efeitos que proponho – diferenciar as falas dos dois grupos e demonstrar que os habitantes de Ashington falam de modo menos articulado. Cabe ressaltar, entretanto, que quando *senhor* é seguido de algum sobrenome, optei por *seu*, forma bastante usual no português brasileiro.

2. Elementos morfossintáticos

Uso de *que* após pronome interrogativo

Mais um exemplo de uso que ocorre naturalmente na fala, o que tornaria desnecessária sua inclusão no texto. E, novamente, o propósito de fazer essa inclusão é reforçar a diferença dos falares.

- *qual qu'ê (que é) o problema*
- *quê que aconteceu*
- *quem que nasceu*
- *porquê que cê pintou*

Mistura de tratamento

- *Você é que tem que resolver isso. Tu é o representante do Sindicato.*
- [...] guarda a *tua* opinião aí *contigo*. Num admira *cê* num conseguir [...]

Uso não padrão de pronomes

- pronome sujeito na função de objeto direto
 - deixou *ele* entrar
 - e entender *ele*
 - num afeta só *eu*
 - ficar lembrando *elas*

- *se* em vez de *me*
 - eu num s'importo
 - eu devia *se* sentar

Desvios da norma padrão em relação à concordância

- nominal:
 - marca da pluralização apenas no determinante mais à esquerda
 - tratar *dos assunto* da mina
 - Associação *dos Malandrinho Indolente*
 - *as prótese* dele
 - sala *das bandeirante*
 - *essas corrente*
 - tô cheio *desses exercício*
 - *umas coisa*
 - *os trâmite*
 - *uns pônei*
 - uma *das pessoa* mais rica
 - para evitar um excesso desses desvios, optei por tirar o plural quando possível
 - aprender *coisa nova*
 - viu *quanto sofá* ela tem
- verbal:
 - tu *é* o representante
 - eles num *liga*
 - eles *ia* investir
 - eles *botava*
 - cês *ia*

Uso de formas verbais desviantes da norma padrão

- *vim* em vez de *vir*
 - o problema d'eu *vim* pra aula
 - me dei o trabalho de *vim*
 - pra *vim* de tarde

- não utilização do subjuntivo
 - caso cê não *percebeu*
 - pode ser que ele *tá* falando
 - alguma coisa que *denuncia*
 - quer qu'eu *continuo*
 - como se a gente *era* um só
 - se eu *queria* botar

- uso do pretérito imperfeito em lugar do futuro do pretérito
 - achei que cê num *vinha*
 - achei que cês *ia* ser

3. Itens lexicais

Palavras e expressões populares e/ou menos contemporâneas biruta

- *tá lascado*
- *cocuruto*
- *feito burro de carga*
- *patuscada*
- *estropiando*
- *patavina*
- *raios me partam*
- *macacos me mordam*
- *de jeito maneira*

- *gaita* (dinheiro)
- *troncha*
- *troço*
- *amofinado*
- *abestalhado*
- *abestado*
- *cavucar*
- *gaiato*

Interjeições

- *pô*
- *poxa*
- *caramba*

Uso de *daí*

- quem é que vai ver isso *daí*
- isso *daí* é um dilúvio
- Isso *daí* foi porqu'eu errei
- Três libra por isso *daí*
- Olha como é que tá isso *daí*
- Isso *daí* tá é pedindo pra ir pro lixo

Outros desvios da norma padrão

- dever + infinitivo com inclusão da palavra *de*:
 - deve *de* tá brincando
 - devia *de* ter aceitado
- precisar + *de*
 - precisa *de* ter mensagem
 - a gente precisa *de* fazer a chamada

- *nunca + que*
 - eu *nunca que* vi
 - *nunca que* ouvi falar
 - *nunca que* vai colocar
- repetição ou inclusão de palavras
 - muito *do* tolerante
 - mas *é* esse *é* que *é* o objetivo
 - ficou *foi* um desastre
 - *ninguém* me falou *nada* de *nenhuma* visita de herdeira *nenhuma*

De modo geral, procurei utilizar itens lexicais mais coloquiais. Entretanto, há alguns momentos em que mantive termos mais formais, como quando os personagens citam algo, explicam alguma coisa, ou dão sua opinião sobre algo mais complexo. Procurei seguir o texto de Hall nesse sentido, já que o autor por vezes coloca palavras um tanto surpreendentes nas falas dos mineradores. Em algumas ocasiões, busquei atenuar a formalidade incluindo algum desvio da norma padrão. Apresento abaixo alguns exemplos dessas falas, no original e na tradução.

Harry

- *cyclical nature of capitalism*
natureza cíclica do capitalismo
- *underlying inequalities of the capitalist system*
inequidades ocultas do sistema capitalista
- *work is the creation of surplus value expropriated by bourgeois class interests*
o trabalho é a criação de mais-valia que é expropriada pelos interesses da burguesia
- *‘Man makes his own history but not in conditions of his own making’ – Karl Marx*
“O homem faz sua própria história, mas não sob as circunstâncias da sua escolha”, Karl Marx
- *without the auspices of the group*
sem os auspícios do grupo
- *an inalienable human right*
um direito humano inalienável

- *tantamount to bourgeois formalism*
equivalente ao formalismo burguês
- *the inexorable rise of the working classes*
a ascensão inexorável da classe trabalhadora

George

- *I am currently serving as an official representative of the WEA*
eu agora tô a serviço da Associação Educacional dos Trabalhadores
- *it's categorically unconstitutional*
é categoricamente inconstitucional
- *Article 13, Section 4 – no one shall be engaged in an activity which could be used for financial gain or practical employment*
Artigo 13, Seção 4: “ninguém se envolverá em qualquer atividade que possa gerar ganho financeiro ou se constituir como emprego efetivo”
- *an allegory is a figurative mode of representation containing a meaning other than the literal*
uma alegoria é um modo figurativo de representação que tem um significado diferente do literal

Oliver

- *the tension between the abstract and the concrete*
essa tensão entre o abstrato e o concreto
- *it's a perfectly fine academic study*
é um estudo acadêmico perfeito

Jimmy

- *there's a basic inequality here*
tem uma desigualdade básica aqui
- *a common enterprise*
um projeto conjunto

Estratégias tradutórias adotadas para as falas dos outros personagens

Estão elencadas a seguir as estratégias específicas que adotei para as falas de Robert Lyon, Helen Sutherland e Ben Nicholson, lembrando que o intuito principal é a diferenciação dos falares. Todas as suas falas seguem a norma padrão, tanto no que diz respeito à ortografia quanto às estruturas sintáticas.

1. Elementos visuais

O objetivo aqui é ratificar o contraste gráfico entre as falas dos dois grupos de personagens, mesmo que em uma eventual encenação parte dos recursos utilizados com esse fim desapareçam devido a processos naturais da fala.

Não utilização de contrações

Embora acredite que na encenação algumas contrações ocorrerão naturalmente quando os atores pronunciarem suas falas, penso que o contraste gráfico entre as constantes contrações presentes nas falas dos moradores de Ashington e sua ausência nas dos outros personagens cumpre não só a função de diferenciar as duas variantes, mas também pode influenciar o ritmo de enunciação. Seguem alguns exemplos:

- vamos *para os* cavaletes
- dou três libras *para o* grupo
- olhando *para um* arranjo formal
- esse deslocamento *para a* abstração
- *para uma* pessoa com meu background
- ser filho *de um* minerador
- na opinião *de uma* mulher
- estar *em uma* capital
- um círculo *em um* quadrado

Reorganização dos termos nas frases com inclusão de mais vírgulas

Este recurso tem o intuito de tornar mais lenta e mais articulada a fala dos personagens que utilizam a norma padrão.

- deixem-me, contudo, explicar (em vez de “contudo, deixem-me explicar”)
- ele, com certeza, vai comprar alguma coisa (em vez de “com certeza ele vai comprar alguma coisa”, ou “ele vai comprar alguma coisa, com certeza”)
- esse é, precisamente, o objetivo do exercício

2. Elementos morfossintáticos

Uso de pronomes oblíquos

- convidá-la
- comprá-lo
- a torna interessante
- deixem-me falar
- vou deixá-los a sós
- imenso prazer conhecê-lo
- não há nada que o prenda
- que você os abandone

Uso do futuro do presente sintético

- como *mostrarei* os slides
- ninguém *verá*
- meu chofer *trará*
- nunca *será* como o que vocês têm
- *estarei* ao seu lado

Uso do imperativo de acordo com a norma padrão

- *esqueçam* o que eu disse
- *coloque* a culpa em mim
- *fique* parado

Uso pouco frequente de pronome sujeito redundante

- recebemos um financiamento e fizemos uma viagem
- fomos casados
- foi por isso que falei
- é isso que invejo

Uso pouco frequente do artigo definido antes de nome próprio ou de adjetivo possessivo

- a questão é que James pintou algo
- vejamos seu quadro
- falei com Janet
- David já pintou
- quando fui morar com Barbara

3. Elementos lexicais

Itens lexicais mais formais / menos frequentes

- *por obséquio*
- *ministrar*
- *primoroso*
- *decerto*
- *contudo*
- *entretanto*
- *de fato*

- *presumo*
- *vislumbre*
- *mil perdões*
- *do que desejo explorar*
- *dentro da qual*
- *de forma alguma*
- *não há segredo algum*
- *creio eu*

Uso preferencial do verbo *haver* em vez de *ter*

- o que *há* de tão complicado nisso
- não *há* alternativa
- nunca *havermos* visto

Anteposição de adjetivos

- *excelente* exemplo
- *adorável* percepção
- *intenso* anseio
- *genuína* sensação

Uso do superlativo sintético

- muitíssimo
- cheíssimo
- empolgadíssimo

Como mencionado, o dialeto literário opera por oposição, portanto, apresento uma tabela comparativa das estratégias utilizadas para os dois grupos de personagens demonstrando, mais claramente, o contraste que busco estabelecer na tradução. Os exemplos de cada item podem ser vistos acima.

Elementos morfossintáticos

<u>Moradores de Ashington</u>	<u>Outros</u>
uso de pronomes retos como objeto	uso de pronomes oblíquos
mistura de tratamento	ausência de mistura de tratamento
uso frequente de interjeições	ocorrência rara de interjeições
uso redundante do pronome sujeito	ocorrência rara do pronome sujeito
uso constante do artigo definido antes de nome próprio e de pronome possessivo	ocorrência rara do artigo definido antes de nome próprio e de pronome possessivo
uso de <i>que</i> depois de pronome interrogativo	ausência de <i>que</i> depois de pronome interrogativo
ocorrência frequente de falta de concordância nominal e/ou verbal	presença sistemática de concordância nominal e verbal

Formas verbais

<u>Moradores de Ashington</u>	<u>Outros</u>
uso não padrão de formas verbais	uso de formas verbais de acordo com a norma padrão
uso apenas do futuro do presente analítico	uso do futuro do presente sintético
uso raro do subjuntivo	uso adequado e constante do subjuntivo
uso do pretérito imperfeito em lugar do futuro do pretérito	uso do futuro do pretérito

Itens lexicais

<u>Moradores de Ashington</u>	<u>Outros</u>
léxico mais simples e coloquial	léxico mais elevado e formal
uso frequente de interjeições	uso raro de interjeições

Diferenças gráficas/visuais

<u>Moradores de Ashington</u>	<u>Outros</u>
uso muito frequente de contrações	ausência de contrações
grafia modificada de algumas palavras	ortografia adequada à norma padrão
supressão de partes de palavras	palavras integrais

Para finalizar, gostaria de tecer mais alguns comentários sobre as estratégias adotadas para a tradução aqui apresentada no que diz respeito às variantes.

O *Geordie* dos mineradores é, como já mencionado, a variante dialetal característica do nordeste da Inglaterra, onde se localiza a cidade de Ashington, e não necessariamente denota um baixo grau de escolaridade. Entretanto, os próprios personagens declaram ter parado de estudar muito cedo para ir trabalhar na mina de carvão. Oliver, por exemplo, diz, “quase todo mundo aqui só fez escola até onze anos”; e Jimmy conta que começou a trabalhar na mina aos dez anos e “ficava ali sentado o dia todo abrindo a porta, fechando a porta”. Sendo assim, optei por utilizar algumas marcas de fala subpadrão para caracterizar a fala desses personagens, como a falta de concordância e o uso de tempos e formas verbais desviantes da norma padrão. Há alguns itens selecionados para a criação desse dialeto literário/visual que ocorrem na fala mesmo de pessoas com muita escolaridade, e até em situações mais monitoradas, como é o caso do uso de *que* após pronome interrogativo e a mistura de tratamento, por exemplo. Nesse caso, o objetivo da inclusão desses itens é marcar a diferença entre sua forma de falar e a dos outros três personagens, explicitando o contraste.

Há outras marcas de subpadrão bastante frequentes na linguagem falada coloquial que não foram utilizadas nesta tradução por sua ocorrência rara, como é o caso da utilização do pronome oblíquo *mim* no lugar do sujeito. Havia apenas duas situações em que esse desvio poderia ser utilizado: quando Susan pergunta, “é pr’eu (para eu) tirar a roupa, ou não”, e na fala de Jimmy, “pede pr’eu (para eu) sentir uma escultura”. Por isso, optei por manter o pronome sujeito *eu* e fazer a contração com a preposição *para*, que é um recurso utilizado ao longo de toda a tradução, dando, assim, mais consistência ao dialeto visual criado para os moradores de Ashington.

Cabe aqui uma observação sobre a personagem Susan Parks, que aparece em apenas duas cenas. Susan é uma aspirante a artista que paga suas aulas posando como modelo vivo na Universidade de Newcastle. Tem um emprego regular de garçonzete em uma casa de chá²⁴⁸, também em Newcastle. A forma de falar que Hall atribui à Susan apresenta algumas características que também vemos na fala dos mineradores, como *me clothes* (my clothes), *yous*, *inall*, mas são muito poucas ocorrências. Procurei, na tradução, atribuir à Susan uma fala com poucas marcas de desvio da norma, de modo semelhante ao que Hall faz.

Por fim, gostaria de voltar à questão do uso de um dialeto visual para a tradução de um texto que visa à encenação. Seria possível argumentar que em

248 No original, ela diz apenas que trabalha na *Carrick's*, uma rede de cafeterias e padarias com várias filiais em Newcastle. Não fica claro qual é, exatamente, a função de Susan; essa foi a opção da tradução. Há uma nota explicando essa opção na tradução comentada.

cena grande parte das marcas visuais que usei na tradução das falas dos minereiros vão desaparecer, e também que muitas que deixei de fora das falas dos personagens da elite vão surgir espontaneamente na enunciação. Entendo que isso, de fato, pode ocorrer, mas lembro que, embora a tradução aqui presente tenha sido realizada priorizando a cena, era também minha intenção criar um texto que se bastasse como leitura. Além disso, e esse é o ponto mais importante, de modo geral, todos os envolvidos em uma encenação entram em contato com o texto primeiramente através do texto escrito, e acredito que a leitura desta tradução pode colaborar para a criação do espetáculo como um todo, e especificamente na construção dos personagens.

Lembro ainda do já mencionado exemplo de Azevedo (2003, p. 77) sobre o texto dramático de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles Não Usam Black-tie*, em que o autor utiliza alguns recursos para caracterizar a fala dos personagens como pertencentes à classe operária. Guarnieri inclui a falta de concordância verbal (*teus pais acorda*) e coloca o pronome *tu* como objeto (*gosto de tu toda a vida*), dois exemplos de usos da língua facilmente associáveis a pessoas com baixo grau de escolaridade. Por outro lado, Guarnieri inclui modificações fonéticas, representadas visualmente, que podem ocorrer na fala de pessoas de praticamente todo o espectro sociocultural e educacional, dependendo mais de aspectos geográficos, como a supressão do /r/ final (*fazê, melhó*) e a substituição de /ou/ por /ô/ (*falô, contô*). Raramente escutamos um carioca, por exemplo, pronunciar o /r/ final de verbos no infinitivo, ou pronunciando o ditongo /ou/ de forma a fazer ouvir os dois fonemas. Mas as falas dos personagens de *Eles Não Usam Black-tie* são grafadas dessa forma, e isso os caracteriza. Como mencionado anteriormente, a questão não é apenas o que se diz, mas como se diz.

No próximo capítulo, apresento a tradução de *Os pintores da mina*, acompanhada de notas em que comento escolhas tradutórias e contextualizo referências e eventos históricos.

6 Os pintores da mina - tradução comentada de *The Pitmen Painters*

OS PINTORES DA MINA

de Lee Hall
inspirado no livro de William Feaver
tradução de Cláudia Soares Cruz

Personagens
George Brown
Oliver Kilbourn
Jimmy Floyd
Rapaz
Harry Wilson
Robert Lyon
Susan Parks
Helen Sutherland
Ben Nicholson

A ação se passa em Ashington (pertencente ao condado de Northumberland), Newcastle upon Tyne, Londres e Edimburgo, entre 1934 e 1947.

Primeiro Ato

Projeção na primeira tela:

OS PINTORES DA MINA
DE LEE HALL

Na segunda tela, uma série de slides:

1934

1 MILHÃO E 200 MIL HOMENS TRABALHAM EM MINAS DE CARVÃO

TURNO DE TRABALHO: 10 HORAS

SALÁRIO LÍQUIDO SEMANAL:
DUAS LIBRAS E SEIS SHILLINGS^I

George entra e começa a arrumar as cadeiras para a aula. Oliver entra.

GEORGE Oliver.
OLIVER George. (*Jimmy entra.*) Tudo bom contigo, Jimmy?
JIMMY Não, num tem nada de bom comigo, não.
OLIVER Quê que aconteceu?
JIMMY Passei o dia todo andando pra lá e pra cá com água até o peito lá na mina.
OLIVER O veio C, de novo?
JIMMY Foi sorte qu'eu consegui sair – 'inda tem um bando de gente lá dentro sendo tirado pra fora.
GEORGE Eles têm que resolver isso.
JIMMY Como assim? Você é que tem que resolver isso. Tu é o representante do Sindicato.
GEORGE Num começa, não.
JIMMY Olh'aqui, isso é obrigação tua.
GEORGE Escut'aqui, cada coisa na sua hora e lugar. Se tu 'inda não percebeu, eu agora tô a serviço da Associação Educacional dos Trabalhadores.^{II} Então, se cê tá querendo tratar dos assunto da mina, vai ter que esperar até amanhã de manhã. Meio shilling.^{III}

JIMMY Mas que absurdo!

Entra um Rapaz

GEORGE Quê que cê tá fazendo aqui?
RAPAZ Vim pra aula.
GEORGE Cê tá de brincadeira, né?! Pode dar meia volta.
RAPAZ Qual qu'ê o problema d'eu vim pra aula? Achei que cê tinha que incentivar a gente pra aprender coisa nova.
GEORGE Ê, gente da Associação Educacional dos Trabalhadores, não da Associação dos Malandrinho Indolente. Aqui é pra estudar a sério – então se manda.
RAPAZ A culpa num é minha, pô. Tamo' em recessão.
GEORGE Já, já, a recessão te acerta o cocuruto.

Harry entra.

OLIVER Harry.
RAPAZ Seu Wilson.
GEORGE Achei que cê num vinha.
HARRY E num vinha mesmo, mas foi caso de precisão, cara. A patroa tava me deixando biruta.
RAPAZ Me deixaram fazer outros curso.
GEORGE Tô nem aí pro que os outros deixa ou num deixa. Isso aqui é uma instituição educacional de respeito e é só pra minerador.
RAPAZ Cê deixou *ele* entrar, ele num é minerador.
GEORGE Mas é operário.
RAPAZ É nada. Ele trabalha no dentista.
GEORGE Ê, bom, ele é operário de dente, faz lá as prótese dele.
OLIVER Deixa o menino em paz.
RAPAZ Poxa, Tio George, eu fico no canto de boca fechada.
GEORGE Tá bom, vamo' fazer uma experiência. Meio shilling.
RAPAZ Meio shilling!
GEORGE Sabe como é, né, conhecimento custa caro.
RAPAZ Num tenho meio shilling – tô desempregado.
HARRY Aqui, filho. Pra mim e pro garoto.
RAPAZ 'Brigado, Seu Wilson.
GEORGE Cê num devia de dar corda pr'ele, não.

HARRY Num tem razão dele ser punido por causa da natureza cíclica do capitalismo.

(Oliver e Jimmy também pagam, e George anota no livro.)

Mas ‘inda acho que a gente devia era de estudar Economia.

GEORGE Esquece isso, Harry, esse foi o único professor que deu pr’arrumar, assim em cima do laço. Vamo’ ver no quê que dá.

Lyon entra.

LYON Olá.

GEORGE Pois não?

LYON Por obséquio, Apreciação de Arte?

GEORGE É o quê?

LYON Arte. Apreciação de Arte.

GEORGE O siô num é daqui não, né?

LYON Não, vim de Newcastle.

GEORGE Newcastle?!

LYON Para ministrar um curso.

GEORGE Ah, Doutor^{IV} Lyon. Claro, claro, por qu’ê que não falou logo – entra, entra. A gente tava esperando o siô mais cedo.

LYON Sinto muitíssimo. O trem chegou absurdamente atrasado, mais de duas horas.

GEORGE Daqui pra frente, tenta chegar na hora, fazendo favor. O povo aqui é muito pontual, sabe? Minerador é assim.

LYON Sinto muitíssimo mesmo, mil perdões.

GEORGE Tá bom, tá bom, também num vamo’ fazer drama. Acho que já tá todo mundo aqui – chega de perder tempo, Doutor.

LYON Sim, claro. Deixem-me, contudo, explicar que não sou Doutor.

GEORGE Tem certeza?

LYON É claro que tenho certeza.

GEORGE O siô num é o Doutor Lyon?

LYON Não.

GEORGE Mas quem diabo o siô é, então?

LYON Sou o^V Lyon, porém não sou doutor.

GEORGE Então num dá aula na Universidade.

LYON Não.

GEORGE E que diabo o siô faz?

LYON Dou aulas nos cursos preparatórios para entrar na universidade.^{VI}

GEORGE Mas na Universidade, num dá?

LYON De fato, lá, não. Porém, o local onde dou aulas é afiliado da Universidade de Durham.

GEORGE Ah, vou ter que falar com o Escritório Regional.

OLIVER [*Fala bem rápido, juntando as palavras*] Maisosiôfazarte.^{VII}

LYON Perdão?

OLIVER [*No mesmo ritmo, atropelando as palavras*] Osiôfazarte?

LYON Eu... mil perdões, não compreendi o que disse.

OLIVER [*Ainda juntando as palavras*] Osiôfazarteounumfazarte?

HARRY [*Articulando as palavras para se fazer entender*] O senhor dá aula de arte?

LYON Ah, sim, com certeza, dou, sim.

GEORGE Então tem qualificação.

LYON Sim, claro. Sou mestre em pintura. Estudei no Royal College^{VIII} – na mesma época que Henry Moore.^{IX}

GEORGE Henry quem?

LYON Moore. Recebemos um financiamento e fizemos uma viagem para Roma juntos.

GEORGE Olha, ninguém aqui tá interessado em saber das suas perambulação. O que interessa é a sua qualificação pra dar aula. O padrão aqui é muito alto. A gente é minerador. Quer dizer, menos ele, qu'ê dentista.

HARRY Protético.

GEORGE E ele, que tá desempregado. Mas esse só tá aqui porque eu sou muito do tolerante.

LYON Dou aulas de História da Arte há mais de quinze anos.

GEORGE Vamo' te dar uma chance, então – mas vou ter que fazer uma notificação.

LYON Prometo dar o meu melhor.

HARRY Quê qu'ê isso?

LYON Um projetor.

GEORGE Projetor. Pelamordedeus. Ninguém me falou nada de nenhum equipamento elétrico. A gente tinha que reservar a Sala da Mecânica pr'essa bobajada.

JIMMY Tem eletricidade aqui, não, filho.

LYON Mas... como mostrarei os slides, então?
 GEORGE Bom, devia de ter pensado nisso antes, né?
 HARRY Vamo' cancelar.
 JIMMY Num dá pra só descrever a coisaiada toda, não?
 RAPAZ Por quê qu'ele não liga na sala das bandeirante aqui do lado?
 GEORGE Num pode fazer isso, não.
 RAPAZ Tem uma extensão lá. É só passar por ali e ligar aqui do lado.
 Ninguém^x vai s'importar. Dá aqui.

O Rapaz liga a tomada na extensão.

LYON Muitíssimo obrigado.
 GEORGE Peralá – pra começo de conversa precisava duma permissão por escrito e depois 'inda tem a conta de luz. Vou fazer vista grossa dessa vez se ninguém contar nada pra chefe da meninada.
 LYON Obrigado – muito obrigado. Perfeito. Obrigado. Pensei em começar com uma introdução básica. Passar por alguns dos Grandes Mestres antes de falarmos de questões mais contemporâneas.

Oliver apaga a luz. A lâmpada do projetor se acende. George está na frente do projetor.

Vejamos. Ticiano.

JIMMY É o quê?

O slide está de cabeça para baixo.

RAPAZ Tá de ponta cabeça.
 LYON Mil perdões.

Ele conserta o slide. George fica na frente da projeção.

JIMMY (Para George.) Sai da frente aí, ô cara.
 LYON Ah, sim, este é um excelente exemplo do que desejo explorar na aula de hoje. A tensão fundamental entre a inovação do artista e a tradição dentro da qual ele trabalha.
 HARRY (À parte.) Bem qu'eu disse que a gente devia era de estudar Economia.

LYON Temos aqui um pintor trabalhando durante o auge do mecenato da Igreja, porém, como podem observar, há, ao mesmo tempo, uma obsessão com a mitologia pagã – um dos grandes temas do Renascimento.^{xi}

JIMMY De quem?

LYON Perdão?

JIMMY Quem que nasceu?

LYON Renasceu? Desculpe, não compreendi.

JIMMY O siô num falou de renascimento?

LYON Sim...

JIMMY (*Sem dar tempo para Lyon continuar*) Então? Renascimento de quem? De Jesus, que morreu e nasceu?

GEORGE Mas aí num é Renascimento, é Ressurreição. Tu tá misturando tudo.

LYON Não, não. Não estou falando de alguém que nasceu ou da Ressurreição de Jesus. Estou falando da época do Renascimento.^{xii} Alguém sabe o que foi o Renascimento?

Ninguém fala nada.

Rafael?

Nada.

Leonardo?

Nenhuma expressão nos rostos deles.

Leonardo da Vinci?

JIMMY Ele é pintor?

HARRY É claro qu'ele é pintor. Leonardo da Vinci – o mais famoso de todos, cara.

JIMMY Foi ele que fez aquele do gato?

GEORGE Claro que num foi ele que fez o gato. Foi o Constable.

LYON Não. Constable veio muito depois. Leonardo foi, pode-se dizer, o acme de todo o Renascimento.

JIMMY Mas ele num era pintor?

LYON Sim, era pintor.
JIMMY Mas o siô acabou de dizer qu'ele foi o acme.
LYON Não, não é isso. Estou me referindo ao apogeu – o florescer criativo e artístico de todo o Renascimento.
HARRY Ah! Agora entendi! Ele tá falando daqueles troço de arte! A tal da Renascença!

Todos riem.

LYON Exato, a Renascença – ou Renascimento –
HARRY Claro. Foi depois da Idade Média, num foi?
LYON Exato, do século quatorze até o fim do dezesseis. E...

Ele troca o slide e mostra o teto da Capela Sistina.

Talvez a realização suprema de todo o período seja, *é claro*, a Capela Sistina de Michelangelo. Já ouviram falar da Capela Sistina?

JIMMY Aquela lá de Blaydon?^{XIII}
LYON De onde? Não. – Blaydon?! Não, Roma. Vocês reconhecem estas imagens, não? “O Julgamento Final”. “A Criação de Adão”.
GEORGE Na verdade, a gente nunca que viu muita arte, não. Foi por isso que a gente te contratou.
HARRY Pra ser bem franco, a gente tava mais interessado em Introdução à Economia, mas num tinha professor.
LYON Posso fazer uma pergunta, vocês já estiveram em alguma galeria de arte?
GEORGE A gente nunca foi a lugar nenhum. A gente é minerador.
JIMMY Eu fui pra South Shields uma vez.
HARRY E eu lutei na Primeira Guerra, na Batalha do Somme.^{XIV}
GEORGE Cê viu arte lá?
HARRY Claro que não. Jogaram foi gás em cima de mim, cara.
GEORGE Pois é, então fica quieto.
LYON Mas com certeza vocês já viram essas imagens em livros. (*Se detém.*) Na biblioteca.
OLIVER Biblioteca?
LYON Não há bibliotecas aqui.
OLIVER O Harry é do Clube do Livro da Nova Esquerda – mas eles num liga muito pra arte, não. Aqui, se cê num entende de horta ou cachorro,^{XV} tá lascado.

LYON Mas vocês nunca viram uma pintura ao vivo?
GEORGE Não.
LYON Bem, não é minha intenção ser grosseiro, de modo algum, mas... gostaria de saber – por que vocês escolheram o curso de Apreciação de Arte?

Pausa.

GEORGE Pr'apreciar arte.
JIMMY Qual qu'ê o problema da gente querer apreciar arte?
LYON Problema nenhum.
OLIVER Quase todo mundo aqui só fez escola até onze anos, então tem muita coisa que a gente num sabe – mas é por isso que a gente vem aqui – pra aprender mais coisa sobre o mundo.
GEORGE A gente num é burro, não – quer dizer, tirando o Jimmy. O último curso que a gente fez foi de Biologia Evolucionária.
LYON Bom – acho que devemos seguir adiante.

Ele mostra um slide.

Ah, sim, aqui temos um típico exemplo da Escola de Florença – por volta de 1560 – a relação entre o Cupido e a Virgem Maria é um típico *tableau vivant*...

HARRY Dá licença, posso interromper um segundinho?
LYON Claro.
HARRY Num quero causar polêmica, mas tô achando que num era isso que a gente tava imaginando.
LYON Como assim?
HARRY Ficar vendo quadro de querubim e coisa e tal.
LYON Vocês não querem ver quadros?
HARRY Não, a gente só quer entender de arte de verdade.
LYON Arte de verdade.
HARRY Isso, nada dessa história aí da escola da Renascença, do Renascimento, sei lá o quê.
OLIVER A gente só quer olhar prum quadro e saber o quê qu'ele quer dizer.
LYON Mas o que você está querendo dizer? “O que ele quer dizer”?
GEORGE Quê que o siô acha que a gente tá querendo dizer? “O qu'ele quer dizer”? A gente tá querendo dizer o significado do quê qu'ele quer dizer.

LYON Exatamente. Mas o que vocês querem dizer com “o significado”?

GEORGE Que diabo o siô acha que a gente quer dizer com “o significado”? Foi pra isso que a gente te contratou. Escuta, com panheiro, se cê^{xvi} num sabe o quê que o significado quer dizer, com’ê que a gente vai aprender alguma coisa?

LYON Mas é exatamente esse o propósito da aula. O significado das coisas não é evidente em si mesmo.

GEORGE Quê que o siô quer dizer com “num é evidente em si mesmo”? É um quadro, num é? Tá na parede. Claro que nem água.

HARRY Olha só, a gente só quer olhar prum quadro e ver a mesma coisa que o siô vê nele.

LYON Mas o que eu vejo nele é determinado por todos os outros quadros que já vi. Isso significa que não tenha significado para vocês?

GEORGE Pra ser bem sincero, num tem, não. A gente num quer trabalhar feito burro de carga o dia inteiro pra depois chegar aqui e ficar vendo quadro de querubim e sei lá mais o quê.

HARRY A gente quer ver arte que quer dizer alguma coisa.

LYON Mas toda arte quer dizer alguma coisa.

JIMMY E é?

OLIVER Acho que o siô num tá entendendo – a gente só quer é olhar prum quadro normal e entender ele.

JIMMY Nada dessa patuscada de significado do significado – só apreciação de arte mesmo... pura e simples.

LYON Mas isso é Apreciação de Arte.

HARRY Mas a gente quer saber qual qu’ê o segredo que tem por detrás.

LYON Mas não há segredos – está tudo ali, diante de nós.

GEORGE Mas tem que ter algum segredo.

LYON Não, não há segredo algum.

RAPAZ Mas então se num tem segredo, com’ê que a gente num entende nada?

LYON Acho que vocês estão, talvez, em busca da coisa errada. Não há segredos na arte – essa é a questão – está tudo ali, diante de nós, não há nada para “entender” – o que interessa na pintura é como ela nos faz sentir.

GEORGE Sentir?

OLIVER Quê que o siô quer dizer?

LYON O que sentimos – emocionalmente. O “significado” de uma pintura não está na pintura – está no observador.

JIMMY No quê?

LYON Na pessoa que vê a pintura. Ou, ao menos, na relação entre o observador e a pintura.

JIMMY Tem certeza?

GEORGE Peraí. Então agora o siô tá dizendo que as pintura num têm significado...

LYON Sim e não. É claro que elas têm significado – elas significam algo para vocês. Vocês precisam entender sua própria sensibilidade emocional.

JIMMY Alguém tem alguma ideia aí do quê qu'ele tá falando?

LYON A questão não é analisar um quadro – mas “sentir” o quadro.

JIMMY Ó só, se o siô vem aqui e diz pr'eu sentir uma escultura, é uma coisa. Mas sentir um quadro – vai ser só um troço chapado, cara.

LYON Vocês estão buscando respostas. Arte não tem a ver com respostas – arte é fazer perguntas. Como cada um de vocês se sente com relação a essa mulher? Como se sentem com relação a essa cor, o verde?

GEORGE Com'ê que a gente se sente com relação ao verde?

RAPAZ Quê que o siô quer dizer? Verde é verde. A gente não sente nada com relação ao verde. Cê olha pro verde e é só uma cor.

LYON O verde de um gramado no verão, o verde dos olhos de sua mãe?

GEORGE Peralá – a gente te contratou porque o siô dava aula na Universidade. Acontece que o siô nem trabalha na universidade e a coisa mais importante que o siô fez foi passear por aí com um sujeito que ninguém aqui nunca ouviu falar. Ó só, a gente num quer saber do apogeu da Renascença nem do sentimento da cor verde. A gente só quer saber dos fatos, do básico. A gente quer olhar prum quadro – ali na parede – e saber qual qu'ê o significado dele, e não ficar perdendo tempo com a sensação do sentimento. Qual qu'ê a dificuldade disso?

LYON A questão é que não há fatos. Arte é arte, não é ciência!

GEORGE Então com'ê que o siô vai ensinar alguma coisa pra gente?

LYON Não sei. Sinceramente, não sei.

Eles chegam a um impasse. Silêncio. Todos olham para Lyon – que está muito abalado.

Façam vocês mesmos! É isso. Façam vocês.

OLIVER Como assim, “façam vocês”?

LYON Não, me desculpem. Esqueçam o que eu disse.

GEORGE Não, diz aí o quê que o siô tá pensando, filho.

LYON Pintem.

OLIVER Pintem?!

LYON Façam desenhos, pinturas, como preferirem, mas façam vocês mesmos.

GEORGE A gente?

OLIVER Pintar quadro?

LYON Por que não?

JIMMY Mas vai ficar uma porcaria.

LYON Sim. Mas não importa – a questão não é a competência técnica, mas sim entender “por que” um artista faz as escolhas que faz.

GEORGE A gente num sabe fazer isso, não.

HARRY Práxis. Marx, né? “Até hoje, o mundo foi interpretado como objeto de contemplação, não como atividade humana sensível”. *Teses sobre Feuerbach*, né? Não basta olhar pro mundo, tem que transformar ele. Teoria em ação. Atividade prático-crítica.

GEORGE Fica quieto, Harry. Olh’aquí, ninguém vai pintar nada nessa aula de arte.

RAPAZ Quê?

GEORGE É categoricamente inconstitucional.

HARRY Como assim inconstitucional?

GEORGE Artigo 13, Seção 4: “ninguém se envolverá em qualquer atividade que possa gerar ganho financeiro ou se constituir como emprego efetivo”.

RAPAZ Quê que tem de errado com emprego efetivo?

GEORGE Toma tento, rapaz.

LYON É só um exercício. Ninguém verá nada.

GEORGE Tá querendo qu’eu seja afastado? Me mandam direto pro comitê regional, filho.

OLIVER Vem cá, ninguém vai s’importar se a gente pintar um quadro ou outro.

LYON De qualquer forma, a questão não é aprender a pintar – o ato de pintar tem como objetivo o aprendizado a respeito da arte. Deixem-me falar com eles.

GEORGE Tá bom. Mas é por sua conta e risco.

HARRY Então quê que a gente vai pintar?

LYON Em um primeiro momento, acho que vocês não devem pintar nada.

HARRY Pelamordecristo!

Mudança de luz. Som de perfuração. Corta a cena. Os atores mudam de lugar e de figurino, projeção de slides que mostram o grupo trabalhando, talvez outros slides indiquem alguns fatos econômicos futuros, até que outro slide informa:

UMA SEMANA DEPOIS

Som de sirene, e as luzes se acendem mostrando uma nova cena. Uma nova imagem mostra os rapazes trabalhando no barracão. A terceira tela está em branco; precisaremos dela mais tarde.

LYON Muito bem. Quem quer ir primeiro?

Ninguém se oferece.

Que tal você?

RAPAZ Eu num fiz, não.

GEORGE Como assim cê num fez?

RAPAZ Num sabia o quê qu'eu ia fazer.

GEORGE Como assim cê num sabia o quê que cê ia fazer? Era pra fazer uma gravura.

RAPAZ Mas é que num faz sentido.

GEORGE O quê que num faz sentido? Qualquer criancinha consegue fazer uma gravura.

RAPAZ Num é isso. "Trabalho". Com'é qu'eu vou fazer um desenho sobre "trabalho"?

LYON Esse é, precisamente, o objetivo do exercício. Queremos ver o que o "trabalho" significa para você.

RAPAZ Mas eu num sei o quê que significa. Eu nunca trabalhei.

GEORGE Pois é! E cê precisa pensar nisso, rapaz.

RAPAZ E eu penso. Todo dia. Cês acha qu'eu acordo de madrugada, e cinco da manhã já tô na porta de tudo quanto é mina em Ashington por causa de quê?

GEORGE Senta aí.

RAPAZ Então larga do meu pé, Tio George.

LYON OK. OK. Que tal outra pessoa? Jimmy.

JIMMY Também num fiz, não.
 GEORGE Ah, pelamãedoguarda.
 JIMMY Na verdade eu fiz uma, mas joguei fora.
 GEORGE Como assim, jogou fora?
 JIMMY Tava uma porcaria, foi pro lixo.
 OLIVER Mas é esse é qu'ê o objetivo, Jimmy. Cê tem que trazer o que cê fez pra gente analisar.
 LYON Algum de vocês conseguiu fazer?
 OLIVER Eu tentei – mas acho que num ficou bom, não.
 Oliver pega sua gravura e a coloca no cavalete. Todos olham.
 JIMMY Cê que fez isso?
 OLIVER Foi a quarta tentativa. Num foi nada fácil pensar de dentro pra fora.
 HARRY Como assim – de dentro pra fora?

Vemos a imagem na terceira tela.

OLIVER Tem que fazer tudo ao contrário. Pra ir cavucando a parte clara.
 GEORGE Aquilo ali é a cabeça?
 OLIVER É.
 RAPAZ Tá meio pequena, num tá não?
 GEORGE Fica quieto aí que nem tentar fazer cê tentou.
 LYON Acredito que a pequenez é intencional, pois enfatiza a musculossidade, a natureza física, pura e simples, do trabalho.
 OLIVER Na verdade, eu num consegui fazer maior porqu'eu já tinha feito o teto.
 JIMMY E aquilo ali é o quê?
 OLIVER O ombro.

Um detalhe do ombro é projetado na terceira tela.

JIMMY Tá mais pr'uma perna de cavalo.
 GEORGE Vai ver era isso qu'ele queria, uma perna de cavalo.
 JIMMY Cê queria uma perna de cavalo?

Vemos vários slides que mostram diversos aspectos da gravura.

OLIVER Não, é claro qu'eu num queria uma perna de cavalo. Olh'aqui, foi a primeira vez qu'eu fiz um troço desse, pô.

GEORGE Mas a bota tá bem boa.

JIMMY Verdade, tenho que admitir que a bota tá muito boa. Mas eu nunca que vi ninguém c'um ombro desse.

LYON Mas vejam como retrata a corpulência absoluta, a força bruta dos mineradores diante de um veio de carvão.

JIMMY Mas é isso qu'eu tô dizendo – num dá pra mandar um cara grande c'um ombro desse tamanho lá pra baixo. Eles manda os magrelinho. Tipo eu.

LYON Mas acredito que não devemos necessariamente julgar a arte com base em sua precisão factual. Na arte é perfeitamente aceitável exagerar para criar ênfase. Vejam como o Oliver desenhou o teto bem baixo –

JIMMY Baixo?

LYON Vejam como ele está curvado para criar um efeito dramático.

JIMMY Baixo. Eu passei a semana toda me arrastando de barriga no chão, rapaz.

LYON Na mina?

JIMMY Não, no meu quintal. Claro que foi na mina.

LYON Mas não é absurdamente claustrofóbico?

OLIVER Claro que é, mas é o único jeito de tirar o carvão de lá.

HARRY Bom – se a mina fosse do governo, eles ia investir em equipamento adequado. Cês acha que minerador na União Soviética passa o dia se arrastando de barriga pelo chão carregando picareta? Eles têm os equipamento mais moderno que existe. E ganham mais.

GEORGE Quê que cê sabe disso? Tu é dentista!

HARRY Eu sou socialista – e até onde eu sei, isso é a glorificação da exploração do homem comum. Cês precisa desenhar coisa crítica. Alguma coisa que denuncia as injustiça oculta do sistema capitalista.

JIMMY Bom, de qualquer jeito ele num ia conseguir tirar muito carvão desse jeito, não. Pra começo de conversa, a perna dele ia ficar dormente.

OLIVER Isso daqui é uma gravura, num é um manual de mineração de carvão, não.

JIMMY Eu achei qu'isso aqui era Apreciação de Arte – qual qu'ê o problema de falar de qual qu'ê o problema dela?

RAPAZ O problema é a luz.

GEORGE Quê?

Na tela, vemos detalhes da lanterna e das sombras que ela produz.

RAPAZ A luz, olha. Se a lanterna tá ali, todo esse brilho aqui tá errado, num tá? Num ia iluminar esse pedaço, ia iluminar aqui.

GEORGE Quê que cê sabe desse assunto? De qualquer jeito ele pode iluminar o qu'ele bem quer, a gravura é dele.

RAPAZ Mas é isso qu'ê uma gravura, né? Claro e escuro.

GEORGE Olh'aqui, guarda a tua opinião aí contigo. Num admira cê num conseguir trabalho.

OLIVER Ele tá certo, George.

LYON Acho que essas questões formais são muito importantes. É claro que o *chiaroscuro* é muito limitado, mas o que está muito bom aqui é a percepção de um homem trabalhando.

A tela fica branca.

HARRY Discordo – é exatamente nisso qu'ele tá errado.

GEORGE Como assim?

HARRY Num é trabalho “de verdade” – é? É só uma representação de trabalho.

GEORGE Quê que cê sabe desse assunto? Cê nunca trabalhou, nem um dia da tua vida. Fica só ali parado, misturando um monte de coisa pra fazer dente falso pro povo.

HARRY Dá pra largar do meu pé? Num foi culpa minha eu ser atacado com gás.

LYON Por favor. Cavalheiros.

GEORGE Então tá – vamo' ver a tua, então.

Harry pega sua obra.

HARRY Tá aqui.

A gravura de Harry é vista na tela.

JIMMY Isso é qu'eu chamo de ombro!

GEORGE Quê que aquela corrente tá fazendo ali?

HARRY Como assim?

JIMMY Essas corrente arrancava o braço dele.

A gravura de Harry permanece na tela, mas na segunda e terceira telas vemos os detalhes sobre os quais eles falam, no momento em que são mencionados.

OLIVER Quê qu'elas 'tão fazendo tudo presa naquela roda?
HARRY Num é corrente nenhuma. Essa é qu'ê a questão, cara.
GEORGE Como assim num é corrente?
OLIVER E é o quê, então?
HARRY Metáforas.
JIMMY Quê?
HARRY Num é uma corrente. É uma metáfora. Num é?
JIMMY Tô boiando.
HARRY O qu'ela tá dizendo é: o trabalho é a criação de mais-valia que é expropriada pelos interesses da burguesia.
GEORGE E elas são as corrente de opressão presa na roda da indústria.
HARRY Na verdade, a roda é só uma roda mesmo.
JIMMY Então, pra quê que serve o relógio?
HARRY Pra marcar a hora – é a tirania do sistema salarial escravagista. A tirania do trabalho atrelado ao relógio.
JIMMY Fantástico. E como foi que cê pensou nisso?
HARRY É óbvio, né?
GEORGE E o cano serve pra quê?
HARRY Como assim o cano serve pra quê?
GEORGE Bom, se essa é a roda da indústria –
HARRY Num é a roda da indústria – é só uma roda.
RAPAZ Impotência.
GEORGE Quê?

Todos olham para ele.

RAPAZ É um sinal de impotência.

Eles ainda estão intrigados.

GEORGE Quê que cê tá querendo dizer?

Vemos um close do cano, em seguida um close mais aproximado do cano aparece na tela seguinte.

RAPAZ É um símbolo freudiano, num é?

JIMMY Um quê?

HARRY Num é, não.

RAPAZ É, sim. É um símbolo freudiano, sim.

HARRY Num é, não.

GEORGE Com'ê que cê sabe?

RAPAZ A gente aprendeu isso no curso de Introdução à Psicologia.

GEORGE Harry – isso é um símbolo freudiano?

HARRY É claro que num é um símbolo freudiano – é só um cano.

RAPAZ Exatamente – um cano é um dos melhores símbolos freudianos que existe.

GEORGE Mas que asneira!

JIMMY E que diabo que é um símbolo freudiano?

RAPAZ É tudo que passa na sua cabeça e cê nem se dá conta, e aí vem pra fora – na forma dum símbolo freudiano.

HARRY Olha só, fui eu que fiz isso daqui e tô dizendo que num tem nada que ver com símbolo freudiano nenhum – isso aqui é política e ponto final.

RAPAZ Mas essa é que é a questão do símbolo freudiano – cê nem sabe que tá fazendo um. Se a pessoa tenta fazer um símbolo freudiano, aí num é símbolo freudiano nenhum.

JIMMY E que diabo que é, então?

RAPAZ Só um símbolo.

HARRY Mas que asneira!

GEORGE *(Para o Rapaz)* Escuta, cê só tá aqui porqu'eu sou muito do tolerante. Então toma cuidado com as coisa que cê diz.

JIMMY 'Inda num entendi pra quê que serve isso.

OLIVER Serve pra fazer a gente pensar.

JIMMY Arte serve pra fazer a gente pensar?

HARRY Claro! Toda arte faz a gente pensar. A do Oliver te fez pensar – te fez pensar com'ê que é o trabalho dentro daquele buraco – mas num te fez necessariamente pensar sobre as condição econômica, né?

JIMMY Vem cá, ninguém quer pensar em condição econômica quando tá vendo um quadro.

HARRY Qual qu'ê o problema de olhar pra condição econômica? Quê que cê quer fazer – enfiar a cabeça na areia e se condenar à exploração?

JIMMY Ninguém quer ver gente tirando carvão nem acorrentada a engrenagem nenhuma, nem nada dessa baboseira. Eu achei qu'isso

aqui ia ser uma aula de arte – achei que a gente ia ficar desenhan-
do flor ou uns bicho peludo bonitinho, esse tipo de coisa. E não
ficar fazendo diagrama da indústria de carvão. Quer saber, eu
num quero ficar vendo gravura, nem quadro, nem pintura, nem
nada mostrando a gente mesmo dentro daquele buraco da mina.

OLIVER Qual qu'ê o problema de trabalhar na mina?

JIMMY Nenhum – é só qu'eu já faço isso o dia todo.

HARRY Exatamente – e é por isso mesmo que é dever de todo mundo
atacar os princípios fundamentais da produção capitalista.

JIMMY Numa gravura?!

HARRY A gente tem que começar nalgum lugar.

JIMMY Eu num consegui nem fazer um cara andando numa rua,
imagina atacar o meio capitalista de produção.

GEORGE De qualquer jeito, se cê quer atacar o capitalismo, cê devia era
de organizar um sindicato dos trabalhadores dentários, e não fi-
car fazendo gravura.

LYON Cavalheiros...

GEORGE Onde é que cê tava em '26, hein?

RAPAZ Eu num tô vendo nenhuma Apreciação de Arte aqui – cês só
fica s'insultando.

HARRY Eu tava convalescendo duma recaída oito anos depois de ser ata-
cado com gás na Batalha do Somme. Onde é que cê tava em 1918
enquanto eu tava na trincheira? Ajudando o Duque de Portland^{xvii}
a ganhar uma bela duma gaita tirando carvão pra ele.

GEORGE Olh'aqui. Num carece de ficar contando vantagem só porque tu é
aleijado.^{xviii}

LYON Vejam só, não há nada de errado com a política, aqui nós todos
somos simpatizantes do partido.^{xix} A questão é que a arte pode
ser muito mais que isso. Vocês estão pensando da forma errada.
Nós não recorremos à arte para descobrir coisas a respeito do
mundo, recorremos à arte para descobrir coisas sobre nós mesmos.

JIMMY Ah é?

LYON Que tal tentarmos algo inteiramente neutro?

RAPAZ Tipo o quê?

LYON Não sei. Um tema religioso, talvez?

HARRY Pelamordecristo!

A sirene toca.

Blackout.

Som de chuva. O projetor de slides se acende e mostra:

“O DILÚVIO” DE OLIVER KILBOURN

E no outro projetor de slides: imagem de “O Dilúvio”. Oliver fala diante da imagem.

OLIVER Eu comecei depois do turno da manhã. Peguei tinta e tudo, mas eu num tinha a menor ideia do quê qu’era pra fazer. Só fiquei olhando pr’esse papelão em branco. Eu num sabia qual qu’era a cara dum dilúvio. Quer dizer, já vi tempestade – mas dilúvio? E eu tava totalmente bloqueado, sabe? Então eu comecei a pintar essas linha. Eu num tava pensando – só tava pintando. Jogando umas linhas aqui e ali só pra fazer alguma coisa – e aí tudo fez sentido, e tudo começou a sair pra fora – esse sentimento todo – as casinha sendo arrastada, aquele aguaceiro – tudo veio pra fora. E quando eu parei pra olhar o quê qu’eu tinha feito, de repente vi que já tava claro – já era dia – hora de ir pro trabalho – eu achava que só tinha passado tipo uma hora – eu tinha ficado ali a noite toda. E eu tava tremendo – literalmente tremendo – porque pela primeira vez na vida eu tinha conseguido realizar alguma coisa – eu tinha feito uma coisa qu’era minha – num era pr’outra pessoa – num era pelo dinheiro – num era pra nada, na verdade. E eu senti que naquelas horas ali – eu era o meu próprio patrão.

JIMMY Incrível, Oliver.

OLIVER É estranho, nunca achei qu’eu ia conseguir fazer uma coisa assim.

LYON Uma obra extraordinária, na minha opinião. Excelente trabalho.

Oliver senta.

Mais alguém?

Jimmy se levanta e mostra seu quadro.

O som do projetor de slides. Luz branca – em seguida surge um quadro de um Bedlington terrier.

GEORGE É um cachorro.

JIMMY Eu sei qu'ê um cachorro.
 GEORGE Mas era pra ser um dilúvio.
 JIMMY Eu sei – eu comecei fazendo um dilúvio, mas acabou virando um
 cachorro.
 OLIVER Um whippet!
 JIMMY Não – é um Bedlington terrier.^{xx}
 GEORGE De quê que adianta fazer um curso se cê num vai fazer os exercício
 direito...
 RAPAZ Eu acho que tá bem bom.
 GEORGE Num interessa se tá bom ou num tá bom – num é um dilúvio, pô.
 JIMMY Achei que cês ia ser menos crítico.
 HARRY Ê claro que vamo' ser crítico – tamo' num curso de Apreciação
 de Arte.
 LYON O mais importante é analisar o quadro por seus próprios méritos.
 Quero que todos olhem para o quadro e discutam o que o James
 fez – o que o quadro é em vez do que ele não é.

*Eles não compreendem bem as instruções de Lyon, mas fazem o que ele pediu. Eles
 olham para o quadro. Finalmente...*

GEORGE Esse cara tá meio pequeno.
 OLIVER Deve de ser a perspectiva.
 JIMMY Num é isso, não – é só qu'eu achei que um grande num ia caber.
 Ê qu'eu comecei o cachorro meio grande.
 GEORGE Mas olha o tamanho do carrinho de mão – é grande que nem um
 vagão. E quê qu'esses pote 'tão fazendo aí no meio do campo?
 JIMMY Num sei – me deu vontade de desenhar eles.
 LYON Acho que a questão com relação a este quadro é que as coisas não
 precisam ser retratadas de forma realística para terem um efeito
 expressivo.
 HARRY Por quê que cê pintou o canil da mesma cor que a grama?
 JIMMY Ê que o marrom acabou. E também eu tive essa ideia depois. Eu
 disse que cês num ia gostar.
 LYON Pelo contrário, na minha opinião, é uma maravilhosa obra de
 arte não orientada.
 JIMMY E se eu num tive orientação, a culpa é de quem?
 OLIVER Isso foi um elogio, cara.
 GEORGE 'Inda num sei o quê que tem a ver c'um dilúvio.

HARRY É esse qu'ê o propósito do exercício. Num importa o quê que a obra é – o importante é o quê qu'ela significa.

GEORGE Tá, e o quê qu'ela significa?

JIMMY Num significa nada – é só um Bedlington terrier.

GEORGE Olha, num tem nada que ver com significado, né? É pra gente tentar se expressar.

JIMMY É isso aí, e eu me expressei cum Bedlington terrier.

LYON A questão é que James pintou algo que tem uma ligação direta com ele. Realmente este homem aqui está um pouco pequeno e o canil possivelmente estaria melhor se fosse de outra cor. Mas é direto. E demonstra muito sentimento pelo tema.

HARRY Num tô vendo sentimento nenhum. É só uma cena sem significado.

LYON Mas o sentimento está na clareza. Na falta de pretensão. James decidiu pintar um whippet –

JIMMY Um Bedlington terrier.

LYON E fez isso de maneira tão simples – sem muita técnica, mas com uma enorme clareza de propósito e, se tratando de uma pintura, é exatamente isso que a torna interessante.

GEORGE Mas era pra ser um dilúvio.

HARRY Mas mesmo assim – a ideia do exercício era interpretar uma coisa, num era? Cê deu um título e a gente tinha que interpretar. Tá, num é um dilúvio, mas isso aí num tá interpretando nada. Num tem mensagem nenhuma.

JIMMY Por qu'ê que precisa de ter mensagem?

HARRY Pra quê que a pessoa vai se dar o trabalho de pintar uma coisa se num tem mensagem?

LYON Porque pode ser bonito, por exemplo.

HARRY Um whippet!?

JIMMY Cês tão fazendo isso de propósito.

RAPAZ Pode ter uma mensagem, sim. Pode ser que ele tá falando de Ashington pra quem nunca veio aqui.

HARRY Tá, mas quem é que vai ver isso daí? Só a gente mesmo. Eu num preciso saber nada sobre whippet nenhum. A arte tem que dizer alguma coisa, senão é só...

GEORGE O quê?

HARRY Decoração. Já tô cheio desses exercício. Cê disse pra gente desenhar o que a gente conhece, tirar a política da história, pra mim

eu num consigo ver qual qu'ê o objetivo. "O Dilúvio". Tá bom, mas eu quero fazer coisa que tem significado de verdade – coisa relevante pra vida da gente.

LYON Vejamos seu quadro, então?

HARRY Não. Tá uma porcaria.

JIMMY Bom, na tua opinião, o meu também tá.

HARRY Ê exatamente o mesmo problema, num significa nada.

Ele pega o seu quadro e o coloca em um cavalete. Ê "The East Wind" (O Vento do Leste). Assim que é colocado no cavalete, uma projeção mostra uma versão ampliada do quadro.

RAPAZ O dilúvio?

HARRY Eu queria fazer uma coisa mais local. Num tô interessado em tempestade bíblica.

GEORGE Ficou bom, cara.

OLIVER Tá genial, Harry.

JIMMY Que história é essa de "tá uma porcaria"?

HARRY Ê o qu'eu disse. Verdade que tá um pouco melhor que o seu whippet. Mas é só uma cena.

LYON Na verdade, é um excelente exercício de perspectiva com dois pontos de fuga.

HARRY Exatamente. Eu sei – na aparência tá tudo certo. Um prédio encantador da cor certa, e todo mundo do tamanho certo. Mas num diz nada.

OLIVER Quê que cê tá querendo dizer, Harry?

GEORGE A gente vê que tá chovendo, mas tecnicamente isso daí é um dilúvio?

HARRY Exatamente – num tem dilúvio nenhum, tem? Essa é qu'ê a questão. Cê num queria qu'eu desenhasse uma ideia, cê pediu especificamente uma coisa neutra. Bom, tá aí. Porqu'ê isso que acontece aqui. Nada. Nenhum dilúvio, nenhuma grande ideia. Nada.

OLIVER Cê num tá vendo política nele, Harry?

HARRY Política. Se tinha política nele, tinha bueiro aberto no meio da rua, que nem aquele lá da esquina. Se eu queria botar política, tinha desenhado o vizinho morrendo de enfisema.

OLIVER Acho que cê num tá percebendo o principal. Num é isso. A questão num é como cê desenhou. A questão é o que cê desenhou, Harry.

HARRY E o quê qu'eu desenhei?
 OLIVER A gente.
 HARRY Como assim?
 OLIVER Cê desenhou a gente. Na rua – é a gente ali, Harry. Todo mundo aqui já pegou esse vento.
 JIMMY Todo mundo já foi nessa loja.
 GEORGE Fica quieto, Jimmy.
 HARRY E o quê qu'isso tem de político?
 OLIVER É que mostra quem que a gente é. Num tá vendo? Funciona num monte de nível diferente. Ô, primeiro é um quadro numa esquina, mas depois é uma história – dum pessoal que tá indo na direção do vento e outro que tá esperando na esquina. Dum lado, o vento vai carregar todo mundo – do outro, tá tudo bem. É tipo uma metáfora, mas num é só uma metáfora, porqu'ele é o que é. É só um quadro numa rua.
 JIMMY E com'ê que isso é político mesmo?
 OLIVER É uma parábola – que fala de enfrentar uma tempestade.
 JIMMY É isso mesmo, Harry? Era isso que cê queria dizer?
 OLIVER Num importa o quê que o Harry queria dizer. É isso que tá ali.
 GEORGE É, mas a gente tem que perguntar qual qu'era pra ser o significado.
 LYON Mas é isso que estou tentando dizer. Talvez, na arte, Harry não precisasse saber o significado. Talvez o significado não esteja no Harry.
 RAPAZ Tá na arte.
 OLIVER Tá na pessoa que tá olhando pra ela.
 GEORGE Então a gente pode inventar qualquer significado que a gente quer?
 LYON Não, o significado está na interação de todas essas coisas. A arte é um lugar onde todos esses conflitos se resolvem. Não é esse o propósito da arte? Estamos tentando resolver coisas. Fazer algo belo.
 RAPAZ Como um poder superior.
 JIMMY O quê, tipo Deus?
 LYON Espiritualidade. Na falta de uma palavra melhor. Sim, como Deus.
 HARRY Olha, seu Lyon. Eu tava na Batalha do Somme. Vi gente explodir em pedacinho. Num existe Deus, seu Lyon. Num tem nenhum poder superior que vai resolver coisa nenhuma nem dar sentido nenhum pra nada. Falar de beleza – o siô deve de tá brincando. Morar aqui num tem beleza nenhuma, não.

Sirene. Congela. Mudança de luz. Saem Harry, Jimmy, George, Rapaz. Ficam apenas Lyon e Oliver.

Agora vemos uma projeção de Lyon pintando seu mural. Na outra tela vemos a pintura inacabada.

Lyon coloca seu jaleco e fica de pé, segurando uma paleta, diante de sua pintura.

Título:

OLIVER PEGA ALGUNS LIVROS EMPRESTADOS

OLIVER Oi.
LYON Olá, Oliver.
OLIVER Oi, seu Lyon. Desculpa atrapalhar.
LYON De forma alguma, entre, por favor.
OLIVER Uau. Foi o siô que pintou isso?
LYON Foi. É um esboço para um mural que estou pintando para o Conselho Municipal de Essex.
OLIVER É maravilhoso. Num achei que o siô ia tá aqui num sábado. Eu vim de trem pra ir na biblioteca procurar umas coisa que o siô falou. E pensei em dar uma olhada já que eu tava aqui.
LYON Que bom que você veio.
OLIVER É uma pena que quem num é de Newcastle não pode pegar livro emprestado. Num consigo me conformar com isso. O siô deve achar que a gente é um bando de amador.
LYON Pelo contrário, estou imensamente comovido com o trabalho que o grupo vem desenvolvendo.
OLIVER Eu sei, mas quando a gente vê uma coisa que nem essa – bom, é outra categoria, né?
LYON Isso está sendo feito em um contexto muito diferente. Acho que o que me fascina é a ligação que vocês têm com o que pintam. Isso é muito incomum.
OLIVER Eu sei, mas a gente num sabe pintar direito. Como o siô.
LYON O que você está vendo é técnica, não confunda isso com qualidade de expressão. A boa arte simplesmente irradia – ela tem que trazer luz para dentro dela, tem que organizar a experiência, tudo que nos civiliza. Todo mundo consegue aprender a desenhar bem.
OLIVER Num sei, não – acho qu’eu nunca que ia conseguir fazer isso.
LYON Conseguiria, sim.
OLIVER Eu?

LYON Pelo que tenho visto – levaria no máximo dois anos para aprender o básico.

OLIVER Então o siô podia me ensinar mesmo?

LYON Não. O que você está fazendo é muito mais importante do que aprender a técnica. Isso que você está fazendo: a sua sensação de descoberta, a forma como está integrando o estudo da arte com a sua vida, a sua criatividade. Não vê como isso é fascinante? É assim que a arte deveria ser ensinada, é isso que a arte deveria ser. Eu realmente achei que não daria certo, mas você não vê o que conseguiu fazer? Veja como você pintou o trabalho na mina, veja como seu trabalho se sofisticou. Cada quadro é um enorme salto adiante.

OLIVER O siô acha mesmo?

LYON Acho, sim.

OLIVER Sabe, seu Lyon, quando eu comecei, me deu um clique – eu senti qu’eu tinha encontrado uma coisa simples, sabe, uma coisa que eu conseguia fazer, qu’eu fazia direito. E toda semana eu vou pra aula e vejo o que o Harry fez, e ele tá tão na minha frente que aí eu já não tenho tanta certeza.

LYON Isso não é uma corrida, Oliver.

OLIVER Posso te fazer uma pergunta direta – as coisa qu’eu faço têm alguma qualidade?

LYON Não é uma questão de ter ou não qualidade – é isso que estou tentando ensinar para vocês.

OLIVER Eu sei, mas é qu’eu num quero perder tempo com uma coisa se eu num sou bom.

LYON Acho que você leva muito jeito. Você tem tanto talento quanto qualquer um aqui na Faculdade. Mas mais do que isso, você leva as aulas a sério. Arte não é pintar um quadro. Arte é uma jornada. E ela pode durar a vida inteira. Um lugar a partir do qual você compreende a sua vida como um todo.

OLIVER O siô acha mesmo qu’eu consigo?

LYON Tome – leve esses aqui. *(Entrega livros para Oliver.)*

OLIVER Roger Fry.

LYON E esse. Esse é muito bom. Ruskin.

OLIVER Tem certeza?

LYON Claro que tenho. Esse é o trabalho essencial de todo artista. Cultivar uma sensibilidade.

OLIVER E ensina isso aqui?
 LYON Não, a parte difícil é que você precisa descobrir isso por si próprio. Arte diz respeito a você mesmo, é autoconhecimento. Mas o do Roger Fry sobre o Cézanne é muito interessante.
 OLIVER Obrigado, seu Lyon. Nem sei como agradecer.
 LYON Faço isso com muito prazer, Oliver.

Nova mudança de cena. Barulho de coisas quebrando. Filme da mina de carvão: como antes, é bastante inóspito, e essa sensação perpassa o naturalismo da cena.

George, Oliver, Harry, o Rapaz e Jimmy entram em cena e preparam o palco para a cena seguinte. Fica evidente que eles não estão agindo como se fossem os personagens, mas pode-se ter uma ideia de como deve ter sido o início da aula.

Quando o palco está pronto, as luzes mudam e os atores imediatamente entram em seus personagens. Uma jovem de cerca de vinte anos de idade aparece na “porta” da sala de aula. Projeção:

A VISITA

SUSAN Olá.

Todos olham para ela como se estivessem vendo um fantasma.

RAPAZ Oi.
 GEORGE Quê que cê tá fazendo aqui?
 SUSAN Vim pra aula de arte.
 GEORGE Cê não pode entrar aqui, meu bem.
 SUSAN Mas a aula de arte é aqui, num é?
 RAPAZ É.
 GEORGE Não. Quer dizer...
 HARRY Acho que cê num tá entendendo, meu bem. A aula de arte é aqui – mas é pra homem.
 SUSAN É, eu sei. Onde cês querem qu’eu tire.
 GEORGE Como é?
 SUSAN Normalmente, tem uma salinha do lado – mas eu num sou muito exigente.
 GEORGE Num tô entendendo. Tirar o quê?
 SUSAN A roupa. Se for complicado, posso tirar ali no cantinho sem problema.

OLIVER Será qu'eu tô ouvindo direito?
 GEORGE Alto lá. Cê fica paradinha aí, mocinha – de roupa e tudo.
 JIMMY Acho qu'eu devia se sentar.
 GEORGE Cê tá doida, é? Entrar aqui e ameaçar se expor pra todo mundo.
 Quê que cê tá pensando? Isso aqui é a Associação Educacional
 dos Trabalhadores. Pelamordedeus!
 SUSAN Mas eu vim lá de Newcastle.
 GEORGE (Para o Rapaz.) Eu nunca que ouvi falar duma coisa dessa na
 minha vida.

Lyon entra apressado.

LYON Mil desculpas. O trem novamente. Não vamos perder tempo.
 Jimmy, pegue os cavaletes – ah, Susan, pode entrar ali na despen-
 sa e já começamos.
 GEORGE Peraí um pouco!
 LYON Oliver, ponha o seu ali, e –
 GEORGE Cês se conhece?
 LYON É claro. Susan – vamos trabalhar.
 GEORGE 'Pera um minutinho, aí. Ela num pode entrar ali, não.
 LYON Por que não?
 GEORGE Os escoteiro entra lá toda hora.
 SUSAN Tudo bem. É só dizer pra eles baterem na porta.
 GEORGE Eu num sei o quê que cê tá planejando, mocinha, mas cê num vai
 tirar a roupa nem aqui, nem ali, nem em lugar nenhum.
 JIMMY Peraí – num vamo' se precipitar.
 GEORGE Fica quieto, cara.
 RAPAZ Num sei qual qu'ê o problema – ela num tá prejudicando ninguém.
 GEORGE Olh'aqui, todo mundo. Isso é um assunto administrativo e num
 vai ter nudismo aqui..
 SUSAN Alguém pode me explicar o quê que tá acontecendo?
 GEORGE A gente podia te perguntar a mesma coisa, meu bem.
 LYON A Susan vai posar para nós. Achei que seria uma surpresa especial.
 GEORGE Surpresa. Cê vai acabar com a reputação da gente.
 LYON Sinto muitíssimo. Eu deveria ter explicado antes. Pensei que isso
 poderia animar as coisas por aqui.
 HARRY Animar as coisas! Se as patroa descobre, vai ser o fim das noite
 de segunda-feira.

OLIVER Olha, tá tudo certo, meu bem. Por qu'ê que cê num senta ali, com toda a sua roupa. A gente num quer te deixar sem graça.

SUSAN Ah, eu num ligo, não.

JIMMY Nem eu.

GEORGE Toma tento, ou num te deixo mais entrar.

OLIVER O siô num tá achando que a gente vai ficar aqui sentado junto c'uma pessoa nua em pelo, né?

LYON É uma prática perfeitamente normal.

OLIVER Pode ser lá na tua terra, mas eu nunca que vi uma mulher pelada.

RAPAZ Nem eu.

GEORGE Se cê tivesse a infelicidade de ver as patroa da gente, cê num 'taria tão empolgado. Isso aqui num tem nada que ver com quem viu o quê. Num tem a menor chance d'eu permitir que uma jovem fique perambulando por aqui completamente pelada – ponto final.

SUSAN Ah, mas eu num fico completamente pelada – normalmente eu me cubro com um pano.

HARRY Mesmo assim, num vou participar disso de pedir pruma jovem como essa pra tirar a roupa – isso é uma exploração total, completa e absoluta.

SUSAN Na verdade, o dinheiro é bem bom.

LYON Como vocês poderão entender a forma humana se não desenharem modelos vivos? Não há nada de obsceno nisso. Desenhar modelos vivos é parte essencial do treinamento artístico desde a Grécia Antiga.

GEORGE Grécia! Na cidade grande^{xxi} pode até ser normal – ficar desfilando pra lá e pra cá com mulher divorciada. Mas aqui a gente tem regra, meu rapaz.

A garota deu seu casaco para o Rapaz e está começando a desabotoar a blusa. George segura seu braço e coloca o casaco na mão dela.

Veste seu casaco, mocinha. A sua mãe sabe disso?

SUSAN A minha mãe já morreu. Mas não tem nada de errado com esse trabalho. Eu faço isso duas vezes por semana lá na Universidade.

LYON Será que podemos começar? Já estamos meia hora atrasados.

HARRY Cê devia de arranjar um emprego decente, mocinha, em vez de ficar desfilando seu traseiro por aí pra todo mundo ver.

SUSAN Eu sou garçonete na Carrick's^{XXII} – esse trabalho aqui é pra ganhar um dinheirinho extra.
GEORGE Cê devia de ter vergonha.
LYON Por favor –
SUSAN Num tenho vergonha de nada, não. Tô pagando meu curso na escola de arte. Além disso, num tem nada de errado com o corpo feminino.
RAPAZ Também acho...

Um barulho do lado de fora.

OLIVER Quê que foi isso?
LYON Ai, meu Deus.

Harry vai até a janela.

HARRY Que diabo é isso?
LYON Prestem atenção, todos vocês. Por favor, peguem seus trabalhos. Vamos para os cavaletes.
GEORGE Raios me partam!

Eles se amontoam na janela, mas Oliver não consegue ver.

OLIVER Quê que é?
JIMMY Um Rolls-Royce!
OLIVER Com chofer!
LYON Por favor – não há motivo para alarme.
RAPAZ Tem uma mulher saindo.
JIMMY De chapéu.
LYON Por favor, vocês poderiam se sentar?
SUSAN É pr'eu tirar a roupa ou não?
LYON Vocês podem, por favor, SE SENTAR!

Entra Helen Sutherland, todos estão irrequietos.

Helen!

HELEN Robert, querido. Desculpe o atraso.

JIMMY Meu Jesus – ela num vai tirar a roupa afinal?
HELEN Essas ruazinhas são todas iguais.
GEORGE Desculpa, Madame, a siôra é quem?
HELEN Helen Sutherland. Muito prazer.
LYON A senhora Sutherland – é colecionadora de arte.
HELEN Ah, não é bem assim. Tenho apenas alguns quadros. Não sou realmente uma colecionadora – sou mais uma entusiasta, na verdade.
LYON A senhora Sutherland tem muitos Nicholsons e um Mondrian.
SUSAN Um Mondrian!
JIMMY Um quê?
SUSAN Piet Mondrian. Um pintor holandês – que praticamente só faz quadrado.
HELEN Retângulos, na verdade.
LYON A senhora Sutherland tem um interesse especial por arte moderna.
JIMMY Veio no lugar certo, meu bem. A maioria aqui foi feita essa semana.
HELEN Ah, que encanto.
LYON A senhora Sutherland é a herdeira da linha de cruzeiros P&O,^{xxiii} a mais antiga do mundo.
HELEN Por favor, ninguém está interessado em mim.
GEORGE Peraí um minuto. Ninguém me falou nada de nenhuma visita de herdeira nenhuma. Isso tinha que ter seguido os trâmite de sempre.
LYON Mil perdões. Nos encontramos em um jantar no sábado e tomei a liberdade de convidá-la para vir aqui – se o trem não tivesse se atrasado tanto, eu teria tido a chance de explicar...

Helen vê o quadro de George.

HELEN Hmm, encantador. Vocês mesmos pintaram tudo isso. Ah – veja esse – muito interessante mesmo.
GEORGE Esse é meu.
HELEN Muito interessante – uma adorável percepção das linhas.
GEORGE Muito agradecido.
HELEN E o que é?
GEORGE Bom – é um trabalhador da mina, Madame.
HELEN Estou vendo que é um trabalhador da mina – quero saber o que você usou?
GEORGE Ah, só um pouco de emulsão e uma tábua velha qu’eu achei no quintal.
HELEN E você fez isso usando apenas sua imaginação?

GEORGE Bom – usando a memória.
 HELEN Então você já esteve mesmo debaixo da terra?
 GEORGE Já... Eu trabalho na mina.
 HELEN Deus meu – que horror.
 JIMMY Na verdade, todo mundo aqui trabalha lá – menos o Harry, que foi atacado com gás na guerra. E o Rapaz, mas ele num conta.
 RAPAZ Eu só venho porqu'ê quentinho aqui.
 LYON O curso é promovido pela Associação Educacional dos Trabalhadores. É um curso aberto – são todos amadores.
 HELEN Você também trabalha na mina, querida?
 SUSAN Não – eu só vim pra tirar a roupa, mas nem sei porque é que me dei o trabalho de vim.
 HELEN Por favor – finja que não estou aqui. O que é isso, exatamente?
 GEORGE Isso é uma escora, siôra. A gente põe escora pra segurar o teto quando cava um veio. Na verdade, é um trabalho muito mais difícil do que todo mundo pensa.
 HELEN *(Sem interesse na descrição de George.)* Deve ser depressivo. Mas me agrada ele ser tão cinzento. Eu adoro cinza. Bom, ótimo trabalho. Uma excelente percepção da forma. Muito intuitivo.

Ela segue adiante.

E o que é isso?

OLIVER É o meu. 'Inda num desembulhei.
 LYON Esse é Oliver Kilbourn, um dos alunos mais promissores.
 HELEN Você se importaria se eu visse?
 OLIVER Pode ver.

Oliver desembulha o quadro.

RAPAZ Impressionante!
 GEORGE Caramba, Oliver.
 JIMMY Olha, é o George Elliot.
 GEORGE Tá incrível.
 JIMMY Foi você mesmo que fez?
 LYON Isso é um tremendo salto de qualidade, Oliver.

OLIVER Eu vi um monte de quadro do Sickert.^{xxiv} Lá na Biblioteca de Newcastle. Eu acho interessante a ideia de comunidade. Sabe, que nem aqueles qu'ele fez da sala de concerto.

HELEN Onde é isso exatamente?

OLIVER É o clube.

HELEN O clube?

OLIVER É.

HELEN É um lugar que você realmente frequenta?

OLIVER Bom, pra falar a verdade, eu num sou muito de clube. Mas todo mundo aqui já foi lá.

HELEN Compreendo.

OLIVER Pra ser bem sincero, eu só trabalho e pinto.

HELEN Muito sensato da sua parte. Está cheíssimo.

OLIVER É que é sábado.

HELEN Ele está fazendo algum tipo de anúncio público, presumo.

OLIVER Provavelmente tá cantando alguma música ou qualquer coisa assim.

HELEN Parece que não há muitas mulheres lá.

OLIVER Bom, não – é um clube. Mulher num entra, né?

HELEN (*Condescendente.*) Imagino que sejam gratas por isso. Absolutamente esplêndido – muito bem. Agora, o que temos aqui? Hmm – interessante – muito interessante.

Ela vê o quadro de flores de Jimmy.

JIMMY É, eu sei que num tá muito bom – mas é qu'eu queria experimentar.

HELEN Muito interessante mesmo. E onde é isso exatamente?

JIMMY Na minha casa.

HELEN São peônias?

JIMMY Não, é só flor mesmo. Primeiro eu fiz uns pônei, mas aí num consegui fazer as cabeça direito. Isso é uma mesa com flor em cima.

HELEN E o que é isso aqui?

JIMMY Ah, é só uma ideia qu'eu tive depois. Tava meio sem graça só com a parede – então botei isso aí. É aí qu'eu guardo o meu pente – e isso é um espelho. Bom, um pedaço dum espelho. Eu só fiz um pedaço – porque num deu pra caber o resto.

HELEN E isso é um vaso, presumo?

JIMMY É – foi herança da mãe da minha esposa.

HELEN Interessante essa mudança de cor mais perto da borda.
JIMMY Isso daí foi porqu'eu errei – mas a mesa tá c'uma perspectiva bem boa.

HELEN Gosto muito do amarelo.
JIMMY Na vida real, num é amarelo, é verde, mas é qu'eu tinha uma lata de amarelo das grande que sobrou do galpão.

HELEN Gostei. E o cinza – um cinza muito bonito.
JIMMY Ah, é – uma cor muito agradável, o cinza. A cortina é de tule.
HELEN Ah! É mesmo?
JIMMY Ê, eu sei – ficou toda troncha, aí eu pinteí tudo. A gente num aprendeu a fazer coisa transparente.

LYON Este curso não é para aprender técnicas, exatamente.
JIMMY Eu só venho mesmo pra sair de casa.
HELEN Gostaria de comprá-lo.
JIMMY Quê?!

HELEN Eu gostaria de comprá-lo.
JIMMY Tá brincando, né?
HELEN Claro que não. Duas libras seriam suficientes?
JIMMY Duas libra! Num posso cobrar duas libra por isso daí.
HELEN Eu realmente não gostaria de gastar muito mais do que isso. Três é minha oferta final.

HARRY Três prata por isso aí!
RAPAZ A siôra num vai comprar de verdade, vai?
LYON Tem certeza que não gostaria de ver outros trabalhos?
JIMMY Num quero o seu dinheiro, não, pode levar de graça.
GEORGE Peraí um minuto.
JIMMY Qual qu'ê o problema agora?
GEORGE Cê num pode fazer isso, não. De jeito maneira.
JIMMY Eu num posso é cobrar três libra.
GEORGE Ele num é teu e cê num pode sair por aí dando ele de presente.
JIMMY Como assim ele num é meu?
GEORGE Ele pertence à Associação.
JIMMY Mas que absurdo! Euzinho que paguei a tinta. E é de alto brilho.
GEORGE Mas os direito são da Associação.
JIMMY Direito?!

HARRY Ele tá certo. Cê num ia conseguir pintar isso sem o auspício do grupo.
JIMMY Ia, sim.

GEORGE Num ia, não.
HARRY Cê num ia conseguir pintar isso sem a aula do seu Lyon.
JIMMY Quê que cê tá dizendo? Eu nunca que fiz nenhum exercício qu'ele mandou.
GEORGE Num é essa a questão.
JIMMY Como assim, num é essa a questão?
GEORGE Acho que a gente precisa levar esse assunto pro comitê regional.
JIMMY Que absurdo! Esse quadro é meu e eu faço o qu'eu quiser com ele.
HARRY Num é, não – o princípio fundamental da Associação é a propriedade coletiva.
JIMMY Escut'aqui – se ela quer o troço, num sei por quê qu'ela num pode levar.
LYON Tem certeza que não quer nenhum outro?
HELEN Não – foi desse que gostei. Toda essa coisa debaixo da terra me parece um tanto deprimente. Acho que esse tem uma certa qualidade espiritual.
GEORGE Bom, infelizmente a sióra num pode levar. Tá confiscado.
JIMMY Peraí um minuto.
GEORGE Pedido indeferido.
SUSAN Num vejo por quê que ela não pode levar o quadro.
GEORGE Fica quieta, você aí.
SUSAN Eu num vim aqui pra ser tratada desse jeito.

Susan sai irritada.

JIMMY Se a gente num pode vender, por qu'ê que num damo' pra ela?
GEORGE Num é essa a questão.
RAPAZ Se é de graça, num tem lucro, né?
GEORGE Mas é propriedade do grupo.
JIMMY Mas a gente nem tem lugar pra guardar. Cê já entrou naquele depósito?
GEORGE Põe na tua casa, então.
JIMMY Cê tá de brincadeira – a patroa nunca qu'ia deixar. Olha, meu bem, pode levar de graça e eu 'inda junto no pacote uns que 'tão lá atrás .
GEORGE Alguém aqui tá ouvindo o quê qu'eu tô dizendo? Esse quadro num vai pra lugar nenhum.
HELEN Vejam bem, não quero causar problemas.

HARRY De qualquer jeito, a gente num devia de se desfazer de nada. Isso é um registro da nossa história. A gente devia era de guardar tudo junto.

JIMMY História. Que bobajada! É só um quadro numa mesa. Se ela quer levar, eu num s'importo.

LYON Talvez você possa fazer uma contribuição para o grupo?

JIMMY Peraí – o quadro é meu.

OLIVER O George tá certo. Num é uma questão individual, é um esforço coletivo. Eu aprendi tanto com o Harry quanto com o seu Lyon.

JIMMY [*Fala rápido, atropelando as palavras*] E eu num aprendi patavina nenhuma com ninguém aqui. Eu quase que num consigo nem entender os quadro que cês tudo faz.

HELEN O que foi que ele disse? Vejam, dou três libras para o grupo e compro tintas novas para vocês.

LYON É muita generosidade, senhora Sutherland.

JIMMY Tá certo – tudo pra vocês. Cinquenta anos, e isso é a primeira coisa minha que alguém quer. Cês pode ficar com as três libra qu'eu num tô nem aí.

GEORGE Escut'aqui – ninguém vai levar esse quadro pra lugar nenhum.

RAPAZ Mas que absurdo. Três libra por isso daí. Isso num é arte. É uma porcariada. Essa porcariada toda de whippet e flor, e minerador na hora do almoço. Tudo porcária pura. Escuta o quê que cês 'tão dizendo, toda semana cês vem pra cá resmungar, vocês e seus empreguinho mole. Isso num é arte. Um artista de verdade 'taria explodindo tudo. Político? Cês 'tão olhando em volta? 'Tão vendendo o quê que tá acontecendo? Isso aí é sentimentalismo barato.

GEORGE Cê tá expulso.

RAPAZ Bom, quem sabe a gente faz uma votação.

GEORGE Ó só, isso aqui é uma organização democrática. Ninguém vai votar em nada aqui, não – tem que seguir os procedimento certo.

JIMMY Mas que bobajada. Quem é a favor.

O Rapaz, Lyon, Jimmy e Oliver levantam a mão.

Aprovado.

HELEN Maravilha. Meu chofer trará o cheque.^{xxv}

GEORGE Isso é categoricamente inconstitucional.

De repente, Susan aparece, nua, segurando um pano longo.

SUSAN E eu quero meus dois e sessenta.

Eles olham para ela.

Sirene. Mudança de cena.

Móveis rearrumados.

Projeção:

ROCK HALL, 1936

Outra projeção mostra a parte externa da mansão de Helen Sutherland, outra mostra a visão da janela. As cadeiras de madeira são postas lado a lado formando um pequeno sofá.

JIMMY Macacos me mordam.
RAPAZ Nunca vi nada nem parecido.

Harry vai se sentar.

Tô nem acreditando. Viu quanto sofá qu'ela tem?

GEORGE Ei, cara. Num é pra sentar.
HARRY O outro lá falou pra gente entrar e ficar à vontade.
GEORGE Eu devia de ter te barrado quando tive oportunidade. Cê num pode sair sentando assim. Vão pensar que cê num tem classe.
HARRY E a gente num tem mesmo. Se a gente era grã-fino, cê num acha qu'ela convidava a gente pra vim de tarde? Ela num quer a gente perto dos outro.
GEORGE A sióra Sutherland foi muito gentil de convidar a gente pra ver as obra de arte dela. Larga de ser ingrato.
HARRY Num esquece que foi algum pobre estivador estropiando as costas, dezesseis hora por dia, na sala de máquina dum navio da P&O que pagou cada coisinha nessa sala.
JIMMY Cê tá é com inveja. Ó o meu quadro ali na parede. A sióra Sutherland é uma mulher de bom gosto e muito tino.

HARRY Que asneira – olha o quê que tá do lado dele.

Jimmy lê a plaquinha.

“Alfred Wallis”^{xxvi}. Que porqueira.

GEORGE Cês viram esse daqui?

Todos se viram para olhar. O slide muda e mostra o esboço de “Mulher Reclinada”, de Henry Moore, de 1933.

HARRY Olha como é que tá isso daí.

GEORGE ‘Inda nem tá pronto.

RAPAZ Tá explicado por quê qu’ela acha o Jimmy um gênio, se é isso qu’ela costuma comprar.

GEORGE Olha a cabeça desse troço. E eu achando qu’eu era ruim.

HARRY Isso daí tá é pedindo pra ir pro lixo.

Entram Helen Sutherland e Lyon.

HELEN Vejo que estão apreciando meu Henry Moore.

LYON É bastante recente, não?

HELEN De 33. Primoroso, não acham?

Todos olham novamente para a obra, com atenção.

GEORGE Pra ser bem franco, a sióra num acha que a cabeça tá meio pequena?

HELEN Decerto que sim – adoro o modo como ele enfatiza o corpo.

JIMMY Tá dizendo qu’era isso qu’ele queria fazer, desse jeito daí?

HELEN Sim, com certeza. Acredito não haja ninguém que lide com a forma desse modo. Acredito que Moore talvez seja nosso único artista de nível internacional.

GEORGE Quem, ele?

HELEN Sim. Pensei que teriam afinidade com Moore por ele ser filho de um minerador.

JIMMY Minerador!

OLIVER Foi um minerador que fez isso daí?

HELEN Não exatamente. Ele conseguiu escapar. Coursou a academia local.

LYON E, em seguida, o Royal College, naturalmente.

HELEN Acredito que é por isso que ele se aproxima da arte com uma perspectiva muito diferente dos demais artistas.

JIMMY Mas nem cara isso tem.

OLIVER Mas era isso qu'ele queria. Num era pra ser uma pessoa específica, Jimmy. Era pra representar a ideia geral.

HELEN Vocês, certamente, conseguem perceber a sensação de volume – do peso do corpo? Sempre sinto esse intenso anseio quando olho para ela – a cabeça distante dos membros incômodos, a linha elegante como se tivesse sido esculpida de um bloco sinuoso de pedra, a combinação, ao estilo de Rembrandt, de tristeza austera com uma genuína sensação de fisicalidade.

JIMMY Tá, mas a siórá tem que admitir qu'ele num é muito bom pra fazer quadril.

HELEN Na opinião de uma mulher de certa idade, penso que ele tem um bom conhecimento de quadris.

OLIVER Quê que o siô acha, seu Lyon?

LYON É, obviamente, bastante impactante, mas, na verdade, prefiro suas obras anteriores. Considero esse deslocamento para a abstração, de certa forma, um beco sem saída.

HELEN Isso porque você é um burguês realista provinciano.

LYON Não se trata disso, Helen. Não há nada de errado com a arte figurativa.

HELEN Enfim – o que acham do Nicholson? Acabei de comprar.

O Nicholson é completamente branco: um círculo com um quadrado recortado. Eles observam o quadro por algum tempo.

JIMMY Bom – é muito... branco.

HELEN É inteiramente branco.

JIMMY E é o quê?

HELEN Um círculo em um quadrado.

Eles observam o quadro por mais algum tempo.

JIMMY Quanto que a siórá pagou nele?

HELEN Duzentas libras.

Eles observam o quadro em silêncio.

Enquanto a cena continua, a luz gradualmente diminui, com exceção do slide do Nicholson – que parece cada vez mais luminoso – e dos rostos dos atores olhando atentamente para a frente como se estivessem diante do quadro.

JIMMY Eu sei qu'eu num sou lá nenhum gênio, mas acho qu'eu num entendi o quê qu'isso significa, não.

HELEN Acredito que não “signifique” nada específico no sentido tradicional. Simplesmente ele é o que é – um quadro.

JIMMY Mas eu achava que tudo tinha que significar alguma coisa.

HELEN O que ele significa é vocês estarem todos aqui, olhando para um arranjo formal feito por alguém. É isso que ele significa.

JIMMY Hã?

OLIVER O qu'ela quer dizer é que o significado tá dentro da pessoa que tá olhando pra obra. O significado num tá no mundo objetivo. O significado é uma coisa interior.

HELEN Exatamente. O significado é algo que acontece – no seu coração, na sua mente – e não no mundo.

RAPAZ Mas num tem nada ali.

HELEN Precisamente. Somos convidados não a contemplar o que é, mas o que não é.

RAPAZ Mas é isso qu'eu tô falando – o quê que é?

HELEN O numinoso. O espiritual. A dimensão que é justamente aquilo que não somos. Aquilo que une todos nós. Não é isso, em última instância, que desejamos que a arte nos proporcione?

GEORGE O quê?

HELEN Uma sensação de deslumbramento. De deslumbramento religioso. Do mistério de estarmos vivos.

RAPAZ Quê – pregar um círculo em cima dum quadrado?

GEORGE Na verdade, é um retângulo. Mas qualquer um podia fazer isso. Eu podia fazer isso.

HELEN Mas não fez. Ben Nicholson fez.

OLIVER Aliás – num tá pregado. Olha.

JIMMY É mesmo – é tipo uma escultura.

GEORGE Ih, é. Cê tá certo – é um bloco só.

JIMMY Quem que podia de imaginar qu'ele ia se esforçar tanto pra fazer isso daí?

OLIVER Aposto que deu um trabalho danado esculpir esse círculo assim. É mogno maciço.

Todos examinam a obra de perto.

HELEN Exatamente – é a completa e absoluta pureza da peça que sobressai. O vislumbre de algo além, algo distinto.

OLIVER Discordo. Isso aí num fala de nada “além” de coisa nenhuma. A questão é – é imperfeito, né? Nunca que vai existir o círculo “perfeito” porqu’ele tem que ser feito de alguma coisa. Ele tem que ser feito. Essa é que é a questão. Eu sei que chamam isso de arte abstrata, mas é exatamente o contrário, né? Não é abstrato, tá aí... é “concreto”.

JIMMY Concreto?

OLIVER Uma coisa de verdade. E é aí que tá a beleza. Essa tensão entre o abstrato e o concreto. É como uma arte sobre o que é fazer arte, isso é qu’ê significativo.

JIMMY Boiei.

HARRY Quê que tem de significativo em círculo e quadrado e um pedaço de madeira!?

OLIVER É como uma metáfora, né, de como pegar uma coisa de verdade e impor uma forma pra ela. Quando a gente sabe que é madeira, quando sente o peso – e sabe que essas forma geométrica foi escavada nela – isso tem um significado, num tem? Tem um esforço ali. Trabalho.

GEORGE Tá, e quê qu’isso significa?

OLIVER Significa um pedaço de madeira com um quadrado e um círculo esculpido. Só isso.

JIMMY Ah, tá – muito profundo.

OLIVER Na verdade, num é diferente do que a gente faz – a gente faz forma em algum material, né?

GEORGE Tá, mas a gente tenta desenhar alguma coisa.

OLIVER Bom, ele desenhou uma coisa – esculpiu uma coisa, em todo caso. Um quadrado e um círculo. Olha lá.

HARRY Mas um quadrado e um círculo num faz parte do mundo real.

OLIVER Faz, sim.

HARRY Faz, não.

OLIVER Tá ali, ó! Olha lá, um quadrado e um círculo.

GEORGE Ah, mas num é vida real, né?

OLIVER Num sei o quê que num é real naquele pedaço de madeira. Olha ele ali.

GEORGE Então cê tá dizendo que a arte num é o mundo real? Arte é arte?
HARRY Cê gostou mesmo desse troço aí, né? Cê tá mesmo enxergando
 alguma coisa nele.
OLIVER Tô, sim. O qu'eu tô dizendo é que arte é transformar uma coisa
 que não existia em possibilidade. Cês num 'tão vendo? Quando a
 gente pinta uma pintura – a gente pinta uma pintura, num pinta
 a vida.
GEORGE Acho qu'eu tô te entendendo.
OLIVER E isso tá aqui. Esse pensamento é um pouco limitado. É claro
 qu'esse quadro é um monte de coisa mais. Ele é uma paisagem,
 ele tá jogando com um monte de ideia diferente. E só o simples
 fato d'ele existir. Eu acho muito bonito.
LYON Não vejo nada disso nessa obra.

Jimmy já está encarando o quadro há algum tempo e de repente fala como em um devaneio.

JIMMY Sabe duma coisa – eu comecei a trabalhar na mina com dez ano.
 A mãe me acordava às cinco da matina e daí eu andava dez qui-
 lômetro até chegar na carroça que ia pra mina e daí eu descia e
 morria de medo. Eu ficava apavorado – aquela escuridão – aque-
 la barulheira. Eu odiava o escuro. E aquele bando de homem –
 tudo homem grande – todo mundo espremido dentro da gaiola.
 E eles me colocaram pra cuidar das porta – pra abrir a porta e
 num deixar o ar assoprar pro lado errado. Se num 'tivesse porta
 ali, o ar saía rápido demais e todo mundo morria. Então eu ficava
 ali sentado o dia todo, abrindo a porta, fechando a porta – no
 escuro, sozinho. Eu ficava era paralisado de tanto medo – daí eu
 ia pra casa e ia dormir e quando vinha as outras criança me cha-
 mar, a mãe ia lá e dizia pra eles ir embora – e às cinco da matina
 eu acordava de novo. Abre porta – fecha porta. Eles botava a gen-
 te quatro ano só fazendo isso e só depois que deixava a gente
 montar nos pônei. Eu nunca que tive um dia de folga – nunca
 faltei nenhum dia desde 1897. Nem um diazinho.
GEORGE E o quê qu'isso tem a ver com o quadro?

*A luz volta subitamente ao clima “Rock Hall” de antes. Todos os slides agora mos-
tram vistas da janela.*

JIMMY Sei lá.
HELEN Mas o que você acha do quadro?

Jimmy faz uma pausa.

JIMMY A siórá pagou duzentas libra mesmo?

Mudança de luz. Tudo é retirado do palco.

Projeção:

JARDINS: ROCK HALL

*Uma pintura dos jardins. O esboço da capela, de David Jones.^{xxvii}
Sozinhos, Helen e Oliver.*

OLIVER É muito agradável aqui.
HELEN É, é quase um santuário espiritual. Não conheço nenhum lugar
 como esse. Acredito que remonte ao século sete.^{xxviii} David já
 pintou o jardim cinco ou seis vezes, a cada vez vê algo diferente.
OLIVER David?
HELEN Jones. Poeta e pintor. Ele vem aqui diversas vezes por ano. Nunca
 conseguiu superar o tempo que passou nas trincheiras. Imagino
 que seja terapêutico para ele.
OLIVER E ele simplesmente vem e pinta.
HELEN Sempre que vem, fica algumas semanas.
OLIVER É mesmo? Deve de ser bom fazer isso o tempo todo.
HELEN Por favor, venha também.
OLIVER Quem, eu?
HELEN Sim.
OLIVER Sério? A siórá num ia s'importar?
HELEN Claro que não. Seria um prazer. Não há nada que me agrade mais
 do que incentivar artistas. E foi por isso que falei com Janet sobre
 a publicação de um artigo a seu respeito na revista.^{xxix}
OLIVER Mas é qu'eu num sou artista de verdade.
HELEN Claro que você é um artista de verdade.
OLIVER Num é isso, eu tô falando artista de verdade mesmo – que ganha
 dinheiro.

HELEN Não acho que a arte verdadeira possa ser julgada por seu valor monetário. Você acha?

OLIVER Bom, não, claro que não. Mas faz diferença. Quer dizer, pensa no quanto que a sióra pagou naquele quadro lá.

HELEN Isso é o preço, senhor Kilbourn – não tem nenhuma relação com o valor. Você sempre pintou?

OLIVER Não, tem pouco tempo. Eu comecei a trabalhar na mina com dez anos. Oficialmente tinha que ter doze, mas eles fizeram vista grossa porque o meu pai fraturou a coluna quando um veio desabou e a gente precisava do dinheiro.

HELEN Sinto muito.

OLIVER Minha mãe num aguentou a situação muito bem. Ela foi morar na França quando eu fiz catorze, aí eu tive que sustentar todo mundo sozinho.

HELEN Todo mundo?

OLIVER É, a minha irmã. E a criancada.

HELEN Filhos dela?

OLIVER É que o marido dela morreu. Eu sei qu'isso tudo parece só um dramalhão. Mas é a pura verdade – e a gente se vira bem. É só qu'eu nunca tive muito tempo pra mim mesmo.

HELEN Você nunca se casou?

OLIVER Eu? Não. Nunca que tive tempo pra isso. E o quê que o seu Sutherland acha dessa arte toda?

HELEN O senhor Sutherland me deixou já faz algum tempo.

OLIVER Ah, sinto muito.

HELEN Não sinta – foi a melhor coisa que já me aconteceu. Fomos casados por cinco anos, mas o senhor Sutherland nunca se comprometeu de corpo e alma. Foi embora para viver a vida de um cavalheiro da alta sociedade e me deixou livre para viver a arte.

OLIVER Ah.

HELEN À distância, todos nós parecemos estereótipos. Mas quando olhamos mais de perto, vemos que a história de ninguém segue um padrão. Há sempre uma reviravolta.

OLIVER Num sei, não, acho qu'eu sou só um minerador comum.

HELEN Não acho você nada comum.

OLIVER É claro qu'eu sou.

HELEN Mineradores comuns não pintam quadros.

OLIVER Pintam, sim – bom, a gente pinta.

HELEN Mas você não pinta quadros simplesmente, Oliver, você vê algo diferente. E tem sensibilidade para perceber o que torna a arte, arte.

OLIVER Tenho?

HELEN Sim. Você compreende. Você tem um dom.

OLIVER Então a siórá acha qu'eu podia ser artista.

HELEN Acho que você pensa como artista.

OLIVER Mas a siórá acha qu'eu sou bom?

HELEN O que você acha?

OLIVER Num sei.

HELEN Veja, vou ser franca. Não tenho muito interesse nesses quadros de mineradores que vocês parecem insistir em pintar. Portanto, não posso dizer realmente se você é um artista de verdade ou não, mas o que posso dizer, Oliver, é que você tem alma de artista. O que já é bastante raro. Se você é bom ou não depende muito do quanto você realmente está disposto a se dedicar.

OLIVER Ah, eu num s'importo de trabalhar duro.

HELEN O que você acha de receber um estipêndio?

OLIVER Um quê?

HELEN Um estipêndio. Um estipêndio semanal. Para pintar.

OLIVER Num tô entendendo o quê que a siórá tá falando.

HELEN Um salário. Um salário semanal. Quanto você ganha? Três, quatro libras por semana?

OLIVER Duas libra e três shilling.

HELEN Certo, e se eu desse a você duas libras e dez shillings?

OLIVER Pra pintar? E a siórá fica com os quadros?

HELEN Não, não quero os quadros. Você fica com eles. Encare isso como um presente.

OLIVER Eu nunca que podia fazer isso.

HELEN Por que não?

OLIVER É que o dinheiro é seu.

HELEN Alguém deu esse dinheiro para mim.

OLIVER Mas eu ia ter que largar do meu emprego.

HELEN Sem querer ser inconveniente, não é exatamente essa a ideia?

OLIVER Mas por quê?

HELEN Porque gosto de você, Oliver.

OLIVER A siórá gosta de mim?

HELEN Eu vejo algo de mim em você.

OLIVER Em mim?!

HELEN É – vejo que está batalhando por algo melhor. Permita que eu dê a você essa oportunidade.

OLIVER Daí eu trabalho pra sióra.

HELEN Você trabalharia para você mesmo.

OLIVER Mas, e eu ia ficar devendo o quê pra sióra?

HELEN Nada. É um presente. Você tem um dom. Estou dando um presente a você. O que há de tão complicado nisso?

OLIVER Sei, não, sióra.

HELEN Veja bem, se a coisa realmente decolar, você devolve o dinheiro. Por favor – faça isso por mim.

OLIVER Pela sióra? E os outro?

HELEN Não complique as coisas. Não estou oferecendo isso para mais ninguém. É apenas entre mim e você.

OLIVER Mas eu num posso simplesmente abandonar todo mundo. A gente é um grupo.

HELEN Ninguém está pedindo que você os abandone. Você vai ter tempo para se concentrar em ser um artista, só isso.

OLIVER Num sei, num sei mesmo. Tô meio espantado. E a sióra tá falando sério mesmo?

HELEN É claro que estou falando sério.

OLIVER A sióra acha mesmo qu'eu sou bom pra isso?

HELEN Não sei. Mas vamos descobrir. Não vamos?

OLIVER E a sióra tá falando sério mesmo?

HELEN É claro que estou falando sério.

Ele pensa por alguns instantes.

OLIVER Eu num sei o que dizer. É que, é que ninguém nunca fez nada por mim, a minha vida toda.

HELEN Bom, é melhor você ir para casa e pensar sobre a minha proposta.

OLIVER É. Claro. Eu vou pensar. Claro que vou.

Mudança de cena. Estação Central de Newcastle. Noite. Os rapazes vestem seus casacos e carregam malinhas minúsculas. Eles andam de um lado para o outro no frio. George faz a chamada.

GEORGE Oliver Kilbourn.

OLIVER Aqui.

GEORGE Harry Wilson.
HARRY Aqui.
RAPAZ Num sei por quê que cê tá fazendo chamada. É só o Jimmy que num tá aqui.
GEORGE Eu sei muito bem qu'ele num tá aqui, mas mesmo assim a gente precisa de fazer a chamada.
RAPAZ Desde lá de Ashington qu'ele num aparece.
HARRY Onde diabo será qu'ele se meteu?
GEORGE Vamo' perder o trem se ele num aparecer logo.
OLIVER Tá animado, filho?
RAPAZ Nem tô acreditando que tô indo pra Londres.
HARRY Num fica muito animado, não, que o teu beliche é debaixo do Jimmy.
GEORGE Onde diabo qu'ele se meteu?

Entra Lyon.

LYON Boa noite, cavalheiros.
GEORGE Seu Lyon.
LYON Todos presentes e prontos?
OLIVER Sim, menos o Jimmy.
GEORGE Num sei onde diabo foi qu'ele s'enfiou.
OLIVER Num tô entendendo isso. Ele até trocou de turno.
LYON Está animado, Oliver?
OLIVER Já tem três noite qu'eu num durmo. Primeiro foi o artigo na revista e agora isso.
LYON Foi muita gentileza da senhora Sutherland organizar isso tudo. A Exposição Chinesa na Royal Academy, depois a galeria Tate, e ainda fomos todos convidados para tomar chá e ouvir madrigais na casa de Jim Ede^{xxx} em Hampstead, e ao final do dia pegamos o trem de volta.

Jimmy entra correndo.

HARRY Ó ele aí! Chegou.
JIMMY Graças a Deus.
OLIVER Onde é que cê tava, cara?
JIMMY O Jack^{xxxi} quebrou a perna lá embaixo. Quando a gente conseguiu tirar ele de lá, eu já tinha perdido o trem. Tive que pegar carona num caminhão. Achei que nunca que ia conseguir chegar.

Barulho de trem a vapor na estação.

GEORGE Bom, vamo' logo, ou vamo' acabar perdendo o trem.
HARRY Vagão D.
JIMMY Vagão D.

Eles pegam suas bagagens e começam a se dirigir para o vagão D, mas Lyon vai em outra direção.

LYON OK – nos vemos mais tarde, companheiros!
GEORGE Como assim? O siô num vai?
LYON Vou, claro, mas na Primeira Classe. *(Eles olham para Lyon espantados.)* Durmam bem. Nos vemos em Londres.

Um ator usa uma máquina portátil de gelo seco para fazer o efeito de vapor saindo em lufadas para o alto – o vapor esconde os rapazes enquanto soa o apito do trem. Durante a mudança de cena, os rapazes tiram os casacos, e quando a “névoa” se dissipa, pela primeira vez, as três telas mostram partes da mesma imagem: uma comprida pintura chinesa.

JIMMY É tudo gigante, né?
HARRY Ouvi dizer qu'essa é a maior exposição de arte chinesa que já aconteceu fora da China.
OLIVER Engraçado. Num era isso qu'eu imaginava que era pintura chinesa.
GEORGE Quê que cê imaginou?
OLIVER Num sei – uma coisa mais chinesa... Mas é tudo bem simples, né?
Um pássaro num galho, uma árvore perto dum riacho. Eu achava que ia ser mais grandioso.
RAPAZ Acho qu'é bem grandioso.
OLIVER Tô falando de opulento. É tudo bem simples, né?
HARRY Eu gostei.
GEORGE E eu achando que cê ia achar tudo muito imperial.
HARRY Não, foi disso mesmo qu'eu gostei. Num tem nenhum grã-fino aí.
JIMMY Parece um pouco com os prato, né? Com aquela gente atravessando ponte e coisa e tal.
RAPAZ Engraçado... Eles num colore tudo.
GEORGE É mesmo. Eles deixa uns espaço.

Todos olham para o quadro à frente deles. Lyon entra em cena como se estivesse passeando pela exposição.

- LYON Vou lhes dizer uma coisa, essas pinturas podem ter duzentos anos, mas realmente não valem o esforço de trazer isso tudo para cá. Na minha opinião, elas não demonstram nenhuma habilidade real. Cenas muito genéricas – absolutamente comuns, na verdade.
- OLIVER O siô num gostou?
- LYON Não há nada de essencialmente “ruim” nelas – apenas acho que toda essa conversa sobre qualidade espiritual é muito exagerada. Vocês não acham?
- OLIVER Num sei.
- LYON Mas não há nenhuma demonstração de composição, de uso da cor. Comparem com Gainsborough,^{xxxii} por exemplo, ou Stubbs,^{xxxiii} que era praticamente contemporâneo. Por mais agradável que sejam, na verdade é apenas arte folclórica.
- HARRY Quê que tem de errado com a arte folclórica?
- LYON Não há nada de errado com a arte folclórica *per se*. É só que são muito primitivas. Observem a falta de perspectiva.
- HARRY Mas é disso mesmo qu’eu gosto. É só um monte de coisa colocada ali. Uma coisa e outra coisa – pintura aditiva. Arte folclórica é assim, né? Sem perspectiva. Porque com perspectiva todo mundo olha pras coisa dum ponto de vista fixo. Enquanto que se num tem perspectiva, nada é fixo – a pessoa mesmo qu’escolhe por onde qu’ela quer chegar no quadro.
- LYON Bem, é tudo específico demais para ser realmente relevante para além de suas próprias circunstâncias imediatas. Acho apenas que todo mundo tem receio de admitir.
- GEORGE Pra falar a verdade, eu acho que tem uma coisa muito bonita nelas – o jeito como elas fala do dia a dia, de coisa simples, sabe. É verdade que num parece muito com a mina de carvão, mas num é tão diferente da nossa vida.
- LYON Bem, sinceramente, penso que são muito previsíveis. Vejam. Salas e mais salas da mesma coisa.
- HARRY É – mas isso é porqu’é tradicional. Eles trabalham dentro duma tradição.
- LYON Exatamente – não há individualidade. É precisamente isso que falta a elas.

GEORGE Que nada – deixa de ser tonto. A ideia da tradição é que cada detalhezinho fica mais importante porque cada variaçãozinha pequenininha dentro da tradição vira uma marca enorme de individualidade.

OLIVER A pessoa num precisa ser rebelde nem excêntrica pra ser individual – num precisa ser diferente só pra ser diferente. Isso é o tal do Roger Fry e toda aquela turma lá do Ômega – a tradição do artesão.^{xxxiv}

RAPAZ De qualquer jeito, na maior parte do tempo as pessoas tá só copiando quem tá sendo individual – o que num é nada individual, se a gente parar pra pensar.

GEORGE O qu'ê bonito nisso tudo é qu'ê tradicional e é pessoal. Se a pessoa usa a tradição do jeito certo, a tradição num oprime – ela liberta.

Entra Helen Sutherland.

LYON Bom, Roger Fry à parte, continuo achando muito limitado. O que você acha, Helen?

HELEN Acho que é uma das coisas mais lindas que já vi na vida.

Os rapazes sorriem, sabendo que estão certos. Em seguida, este “tableau” se desfaz.

OLIVER *(Se dirige ao público.)* Depois a gente foi pra Galeria Tate.

Uma foto da Galeria Tate surge na tela do meio. As luzes se apagam. Vemos uma série de slides: os rapazes nos degraus e amostras das obras mencionadas.

HARRY Mas o que deixou a gente mais impressionado –

GEORGE – além dos Cézanne e Utrillo.

Vemos Cézannes e Utrillos.

JIMMY Eu gostei do Blake.

E um Blake.

GEORGE É, a gente gostou do Blake.

OLIVER E do Turner.

E um Turner.

GEORGE É mesmo, o Turner. Esse era muito bom mesmo.

RAPAZ E o Cézanne.

OLIVER A gente já falou do Cézanne.

RAPAZ Foi?

HARRY Basicamente, a gente gostou foi de tudo.

RAPAZ É, de quase tudo.

GEORGE Mas o que mais impressionou a gente –

OLIVER – mais que qualquer coisa –

RAPAZ – foi o Van Gogh.

Um autorretrato de Van Gogh.

OLIVER Na hora que a gente entrou na sala, deu pra sentir qu’era especial.

HARRY Vai ver foi a relação com a mineração.

OLIVER Ele morou num vilarejo que vivia da mineração de carvão.

GEORGE Antes de ser pintor.

JIMMY Em Borinage.

Mapa de Borinage. Em seguida, um quadro.

OLIVER Ele estudou pra ser vigário. Pensando em cuidar de quem trabalhava na mina.

HARRY E foi lá qu’ele aprendeu a desenhar.

OLIVER Ele já tinha quase trinta anos quando começou a desenhar.

Mais slides de Van Gogh.

GEORGE E as primeiras coisas qu’ele desenhou foi os mineradores –

RAPAZ – voltando do trabalho.

Slides dos primeiros desenhos de mineradores.

OLIVER Mas o mais impressionante mesmo – foi a intensidade.

GEORGE Quando a gente vê o quarto dele, num é só que parece que cê tá lá dentro dando uma espiada em tudo –

HARRY – parece que cê tá dentro da cabeça dele quando ele tava ali no quarto.

Os slides vão passando, mais e mais slides, mais rápido – muito mais rápido que em qualquer palestra real.

GEORGE “Eu num pinto quadro. Eu pinto experiência.” Era isso qu’ele dizia.
OLIVER É o que o Ben Nicholson diz: espiritualidade e pintura é a mesma coisa.
HARRY E o qu’eu gostei no quarto é qu’era um quarto comum – num era o quarto dum homem rico –
OLIVER – e num era um quarto abstrato.
GEORGE Era uma visão do cotidiano.
RAPAZ – mas era mais que isso.
JIMMY A sensação era de que a gente tava vendo aquela cena pela primeira vez.
HARRY E na verdade, eu acho que foi naquela hora –
JIMMY – quando a gente viu o Van Gogh. Alguma coisa aconteceu.
OLIVER Quando a gente viu o Van Gogh, eu acho –
GEORGE – que a gente virou um grupo.
OLIVER Porque a gente viu que a arte num tem que ver com quem é privilegiado.
GEORGE Num tem que ver com dinheiro.
HARRY Nem com fazer as coisas do jeito certo ou do jeito errado.
GEORGE Arte é um dom –
OLIVER – uma visão –
JIMMY – que todo mundo tem, dum jeito ou de outro.
OLIVER Ela fala da vida.
GEORGE Umas pessoas são pra pintar.
JIMMY Outras pra olhar, e ver.
RAPAZ A arte fala de como cê vive a vida.
OLIVER E é pra ser valorizada.
HARRY E pra ser compartilhada. Na verdade, a arte num é de ninguém.
JIMMY Num é do artista.
HARRY Nem do dono dela.
JIMMY Nem de quem olha pra ela.
OLIVER A arte verdadeira é uma coisa pra compartilhar –
HARRY – é um poder que a gente compartilha.

RAPAZ A arte verdadeira é de todo mundo.
HARRY E quando a gente olhou pro quadro –

Agora vemos o quadro de Van Gogh que retrata o quarto com o vaso cheio de flores. Vemos passar outros slides e vemos detalhes, closes muito próximos que vão passando.

OLIVER – a gente sentiu uma força. A força que passava pela flor – passava pela gente.
GEORGE Dava realmente pra sentir.
JIMMY Uma coisa qu’ele tinha feito.
GEORGE A gente tava sentindo essa coisa, como se a gente era um só.
HARRY Cê pode chamar de espiritualidade –
OLIVER – ou de religião ou criatividade ou energia –
HARRY – ou inspiração.
OLIVER É.
GEORGE E a gente sentiu.
OLIVER Porqu’ele tinha captado essa energia –
RAPAZ – de tá vivo.
OLIVER Foi inspirador –
HARRY – e é isso que “inspirado” quer dizer, né?
OLIVER Respirar vida.
GEORGE Quando a pessoa tá inspirada – quer dizer qu’ela consegue enxergar dum jeito bem claro como capturar essa energia.
JIMMY Quer dizer qu’ela sabe o quê qu’ela tem que fazer.
OLIVER Cê enxerga o que tá ali. E cê enxerga as possibilidades.

Muitos outros slides devem estar passando mais rapidamente. Talvez sejam grandes obras de arte em contraste com grandes lutas, mas devem ser imagens tocantes e comoventes, e finalmente imagens de obras do grupo.

JIMMY É só pegar umas coisas –
GEORGE – uma tábua, umas tinta, qualquer coisa.
JIMMY Cê pega essas coisas –
OLIVER – e consegue transformar elas noutra coisa.
HARRY Num importa a sua situação –
RAPAZ – rico ou pobre.
JIMMY E cê transforma elas noutra coisa.

OLIVER É isso que a arte mostra pra gente.
 GEORGE Num importa se é difícil ou fácil.
 OLIVER A gente pode pegar um monte de coisa.
 GEORGE E transformar elas.
 HARRY Cê num precisa aceitar só o que dão pra você.
 JIMMY E num é numa coisa qualquer.
 GEORGE Cê pode transformar tudo e fazer uma coisa bonita –
 JIMMY – uma coisa profunda.
 GEORGE A gente pode fazer coisas –
 JIMMY – arte é isso –
 HARRY – a gente poder mudar as coisas.
 OLIVER E cê consegue vencer qualquer obstáculo.
 HARRY Num importa quem que cê é, de onde que cê vem.
 OLIVER Só precisa dum pincel –
 JIMMY – ou qualquer coisa –
 OLIVER – uma tela ou um pedaço de papelão velho –
 RPAZ – e cê muda as coisas.
 HARRY E é isso qu'ê importante na arte.
 JIMMY Cê pega uma coisa –
 GEORGE – e faz uma coisa virar outra –
 OLIVER – e transforma – quem você é.

Terminam os slides. O grupo é iluminado pela luz do projetor. Eles estão olhando para a plateia. Contrastando com sua retórica empolada, eles parecem vulneráveis. Eles olham para a frente sem muita convicção.

Blackout.

Fim do Primeiro Ato.

Segundo Ato

Projeção:

O BARRACÃO: REUNIÃO DO COMITÊ

Projeção do quadro de Oliver da reunião do comitê. George, o Rapaz, Harry, Jimmy, Lyon e Oliver estão sentados diante de mesas dispostas em um semicírculo.

GEORGE	Um estipêndio.
LYON	Um estipêndio?!
OLIVER	É, um estipêndio.
JIMMY	E que diabo que é um estipêndio?
LYON	É uma espécie de pagamento regular.
OLIVER	Que nem um salário.
JIMMY	Um salário?
GEORGE	Pra quê?
OLIVER	Pra pintar.
RAPAZ	Pintar!
JIMMY	Ela vai te pagar um salário pra você pintar?!
OLIVER	É.
GEORGE	Quanto qu'ela ofereceu exatamente?
OLIVER	Duas libra.
JIMMY	Duas libra –
OLIVER	E dez shilling. Praticamente a mesma coisa qu'eu ganho lá na mina.
GEORGE	Toda semana?
JIMMY	Por um acaso ela num falou de mim, não?
GEORGE	É claro qu'ela num falou de você, cê tem sorte de ganhar alguma coisa lá na mina, imagina se ia ganhar pra pintar umas porcarias duns quadros.
JIMMY	Do quê que cê tá falando aí? É o meu quadro que tá lá na parede dela.
GEORGE	Mas vem cá, num sei por qu'ê que cê tá tão amofinado – cê nem quer ser artista mesmo.
JIMMY	Eu num ia achar nada ruim ganhar duas libras.
RAPAZ	E ela vai te dar esse dinheiro pra cê parar de trabalhar?

OLIVER É.
 RAPAZ Pra cê ficar sem fazer nada?
 OLIVER Bom, pr'eu pintar –
 RAPAZ Mas por que carga-d'água qu'ela ia fazer isso?
 OLIVER Ela tá tentando me ajudar.
 RAPAZ A virar pintor?
 OLIVER Eu nem ia falar nada pra vocês, mas é qu'eu num consigo parar de pensar nisso. Preciso que cês me ajuda com esse assunto.
 GEORGE Cê escolheu um momento muito do bom mesmo pra falar disso, né? A gente devia de tá se preparando pra exposição.
 HARRY E ela vai te dar esse dinheiro toda semana?
 OLIVER É.
 JIMMY Tem gosto pra tudo nessa vida.
 RAPAZ Então é tipo uma aposentadoria?
 HARRY É claro que num é tipo uma aposentadoria – ele ia ter que trabalhar de artista, num ia?
 RAPAZ E com'ê que faz isso?
 HARRY Quê que cê acha – cê pinta quadro.
 RAPAZ Todo dia?
 GEORGE É claro que todo dia, é que nem um emprego qualquer.
 OLIVER Que nem os outro artista, essa é que é a ideia.
 JIMMY Mas cê vai acabar ficando sem assunto, e aí vai desenhar o quê?
 GEORGE Isso nunca que vai acontecer, ele vai ter o dia inteiro pra pensar nisso.
 JIMMY E se ela mudar de ideia?
 GEORGE Ela num vai mudar de ideia.
 JIMMY O dinheiro dela pode acabar.
 HARRY Ela é uma das pessoa mais rica desse país, cara. O dinheiro dela nunca que vai acabar.
 GEORGE Então é tipo uma caridade.
 RAPAZ Um patrocínio, na verdade.
 GEORGE Fica quieto, você aí. Mas esse é qu'ê o problema, num é? Cê ia ficar a serviço dela.
 HARRY Ele já tá a serviço de alguém – e tá bem satisfeito de embolsar o dinheiro do Duque de Portland.
 GEORGE Eu sei, mas isso é diferente. Ele 'taria se arriscando, né?
 JIMMY Bom, ele já tá se arriscando, num tá, trabalhando na mina o dia todo.

OLIVER Ela disse qu'eu posso pintar o qu'eu quiser.

JIMMY É, ela tá dizendo isso agora, mas já já ela te põe pra fazer círculo e quadrado – pode escrever.

HARRY E ela fica com os quadro.

OLIVER Não, eu posso vender tudo. O estipêndio é pra ser um tipo dum presente.

JIMMY Quer saber, eu num acho justo, só isso.

RAPAZ Como assim, num acha justo?

JIMMY Num acho justo com a gente. Cê podia dividir, né.

HARRY Com'é qu'ele vai dividir? É pr'ele viver, seu pedaço de asno.

JIMMY Mas cê tá certo, acho que num dá pra aceitar. Ele ia virar um intruso, né?

HARRY Como assim?

JIMMY Bom, ele ia ser um tipo dum fura-greve.

OLIVER Ei!

HARRY Como assim, fura-greve?

JIMMY É que a gente ia tá fazendo uma coisa e ele fazendo outra. Ó só, ninguém é artista aqui. Tá, a gente até pode tá fazendo arte, por causa dessas aula aqui, mas a gente faz isso no grupo, todo mundo é igual. Mas, se alguém resolve abandonar o barco pra ganhar duas libra e dez shilling por semana e ninguém mais vai ganhar porcaria nenhuma pelas coisa que faz, pra mim tá bem claro que tem uma desigualdade básica aqui, e isso num é muito diferente de ser pelego, não.

HARRY Isso num tem nada que ver com furar greve. Os fura-greve é gente que prejudica os outros. Quem qu'ele ia prejudicar pintando quadro, ô, pedaço de asno?

LYON Cavalheiros, por favor!

JIMMY Eu achava qu'era pra gente ser um grupo. Achei qu'isso aqui era um projeto conjunto.

LYON Então, o que você acha disso tudo, Oliver?

OLIVER Num sei. Num tô conseguindo ver mais nada com clareza. Nunca tive ninguém pra me dizer o quê qu'eu devia fazer. Eu tinha que fazer tudo sozinho. Mas agora – num sei, num sei mesmo. Quando eu paro pra desenhar uma coisa, é tudo novo. É sempre um esforço, mas no fim das contas, eu fiz alguma coisa; e eu posso passar um dia inteiro lá embaixo na mina, eu gosto de ficar lá em baixo, e quando eu saio de lá, eu ganhei um dinheirinho, mas quando eu pinto um quadro, eu fiz um pouco de arte. Uma coisa

especial no mundo, sabe, uma coisa única. E eu fico pensando onde é qu'eu podia chegar se eu usar esse tempo todo dia. Eu penso no tanto qu'eu podia me desenvolver. O que qu'eu podia virar.

RAPAZ Mas emprego é coisa que a gente num larga. 'Inda mais um emprego na mina. O siô, não, seu Kilbourn. O siô 'inda tem vinte e cinco ano pela frente. Sabe como qu'é difícil de conseguir um emprego na mina? O siô tá feito. É um emprego pro resto da vida. Com'é que pode passar pela sua cabeça abrir mão disso? Ele tá certo. De qualquer jeito, com'é que o siô vai ser artista aqui? Vai fazer o quê, andar por aí c'uma boina na cabeça?

GEORGE Larga mão de ser besta, Jimmy. E aí, Oliver, cê vai aceitar?

OLIVER Num sei o que fazer.

JIMMY Quem é a favor –

GEORGE Peralá. Isso num é coisa pra gente resolver agora. Então, se num tem nenhum outro assunto, acho que a gente devia de s'encontrar lá na galeria.

O grupo se levanta e começa a vestir os casacos. Oliver ainda está sentado, ponderando sobre sua posição. Lyon vem até ele quando os outros saem.

OLIVER O quê que o siô acha, seu Lyon?

LYON É uma decisão muito difícil. Obviamente é uma oportunidade e tanto. Quer dizer, para falar a verdade, isso tudo me surpreendeu muito. Mas ser pintor de fim de semana, por assim dizer, é algo muito diferente de ser artista profissional em tempo integral. O que é preciso entender é que o que você tem aqui é muito, muito especial. O ambiente criativo, o trabalho em conjunto com os outros, a orientação, a nossa relação. Tudo isso é muito especial, Oliver – não é fácil encontrar algo assim. Tudo que você – todas essas decisões – determinam que tipo de artista você é. Ninguém pode decidir nada a não ser você. Você é muito especial para mim, Oliver, e quero que saiba que seja qual for a sua decisão, estarei ao seu lado.

Lyon sai. Harry estava sentado no fundo, escutando, quase invisível.

HARRY Aceita. Aceita. Pelamordedeus. Vai pintar. Cê nasceu pra isso. Se tu fosse que nem eles, cê aceitava, né?

OLIVER Cê tá falando sério, Harry? Cê num acha qu'eu vou tá me vendendo?

HARRY Se vendendo? Duas libra por semana – aquele bando filho da mãe deve milhões pra gente. Pensa só naqueles quadro todo que a gente viu. Diz pra mim qual ali que foi comprado e qual não foi. Num dá pra dizer. Dinheiro num compra arte, dinheiro compra tempo. “O homem faz sua própria história, mas não sob as circunstâncias da sua escolha” – Karl Marx. Quê que cê tá fazendo, todo dia trabalhando que nem um escravo debaixo da terra? Eu dava meu braço direito pra me ver livre do meu trabalho. Vai. Num escuta eles, não. Cê pode nem ser o melhor pintor do grupo, mas se tem alguém aqui que pode fazer isso, esse alguém é você, Oliver. Gente que nem você. Cê num tem nada te prendendo. Um emprego na mina? Cê pode ficar aleijado amanhã. Dane-se o quê que todo mundo vai achar. Aceita. Pensa nisso como redistribuição de riqueza.

Mudança de cena. O barulhão costumeiro, mas agora ouve-se o som estridente de uma plateia em uma galeria. O falatório é tão agressivo e desagradável quanto o barulho de indústria da primeira metade.

A projeção mostra que estamos na primeira exposição do grupo, em Bensham, Gateshead, [nordeste da Inglaterra], 1938.^{xxv}

JIMMY Dá pra acreditar nesse tanto de gente aqui?

GEORGE E metade desse povo todo veio de Londres, né?

HARRY Cês viram o estado dos surrealista? Tão precisando é dum bom banho.

OLIVER Quê qu'ê isso?

GEORGE Um engradado de cerveja.

OLIVER Cê num bebe.

GEORGE Eu sei, é daquele abestalhado que ficou lá em casa.

HARRY Aquele da Universidade de Oxford?

GEORGE Ele mesmo. Deixou de presente. Foi embora sem pagar nada. Eles num sabe o que faz, filho.

HARRY Quê que cê vai fazer com isso?

GEORGE Num sei.

RAPAZ Eu tomo uma.

GEORGE De jeito maneira. O álcool rouba o teu tempo, rapaz. Cê tinha que ver o abestado, andando pra lá e pra cá todo esfarrapado. Nem pijama ele tinha.

Entra Lyon.

- LYON Acho que está sendo um sucesso. Julian Trevelyan^{xxxvi} está com pletamente pasmo. Ele, com certeza, vai comprar alguma coisa.
- HARRY Um dos meus?
- LYON Ainda não se decidiu. E uma pessoa da BBC pediu para darmos uma entrevista no rádio.
- JIMMY No rádio...
- LYON Ele me pediu para escolher um ou dois do grupo para ir comigo ao estúdio em Newcastle^{xxxvii} falar sobre o nosso trabalho.
- RAPAZ Incrível.
- JIMMY Eu vou.
- GEORGE Num vai, não. Ninguém vai entender o que cê diz.
- LYON Creio que agora não é o momento para discutirmos isso. Está na hora de começar o debate. Mas deixem-me dizer: excelente trabalho, pessoal, isso é uma conquista e tanto.

A cena muda. Lyon se dirige à plateia. Atrás dele é projetada uma série de imagens do trabalho do Grupo de Ashington.

- LYON O que é notável nestas pinturas não é qualidade ou a quantidade de obras, mas o fato de elas existirem. O que os senhores veem aqui talvez seja algo único na história da arte. Houve muitos indivíduos que romperam – contrariaram as expectativas – mas não lembro de nenhum outro grupo de trabalhadores que tenha criado um conjunto artístico como esse. E para mim, a pergunta que não quer calar é: por que devemos partir do princípio de que a arte é de domínio exclusivo das pessoas instruídas, dos privilegiados, da elite? Por que partimos do princípio que essas pessoas têm mais a dizer do que qualquer outra? E o que vemos aqui desmente esse pressuposto. Aqui está a prova de que nós, enquanto sociedade, estávamos enganados, e em cada mina, cada rua, cada local de trabalho, existe potencial para que obras de arte floresçam e se desenvolvam e nos surpreendam com sua riqueza. Sei que não estou sozinho quando digo que essas obras são excepcionais. Mas elas são tão excepcionais quanto os homens que as criaram. Essa é a primeira exposição de pinturas feitas apenas por artistas da classe trabalhadora na história da Grã-Bretanha. Está claro

que a razão de nunca havermos visto nada parecido não se deve à falta de talento da classe trabalhadora, mas ao fato de que nunca ninguém lhes deu um pincel.

As luzes se acendem na galeria.

E o que isso tudo nos mostra é que qualquer um pode pintar. Basta encontrar a chave e destrancar toda essa criatividade que nós, enquanto sociedade, até agora mantivemos em estado latente. Senhoras e senhores – o Grupo de Ashington.

Aplausos educados.

Alguém gostaria de dizer alguma coisa?

Lyon se senta. Pausa. Oliver se levanta.

OLIVER	Oliver Kilbourn, minerador. Só queria dizer – num é bem isso, não, né?
HARRY	Como assim?
OLIVER	É que num é isso. Eu acho que num é isso.
HARRY	Cê num pode simplesmente dizer uma coisa dessa. Cê tem que explicar o porquê.
OLIVER	É óbvio, num é? Algumas pessoas sabem pintar, outras não.
HARRY	Mas eu acho qu'ele tá dizendo que a criatividade da massa foi obstruída pela engrenagem do capitalismo, mas essencialmente todo mundo tem um dom criativo.
LYON	Não é exatamente isso que estou dizendo.
HARRY	Mas é verdade – divisão básica do trabalho – uma parte enorme da sociedade é excluída duma coisa que é um direito humano inalienável. Cê num tem como discordar disso, né?
OLIVER	Mas a gente não é excluído – tamo' fazendo, num tamo'?
LYON	Exatamente – vocês são a exceção que comprova a regra.
OLIVER	Mas isso num é a mesma coisa que dizer que todo mundo sabe pintar, é?
JIMMY	Verdade – a patroa lá em casa num sabe.
GEORGE	Nem você.
LYON	Mas vejam – vocês são aclamados no país todo. Cinquenta pessoas vieram de Londres para cá porque vocês sabem pintar.

OLIVER Tá – mas isso é porque a gente faz quadro bom.

LYON Mas vocês são pessoas comuns que fazem quadros bons.

OLIVER Exatamente – se todo mundo fosse bom nisso, ninguém se interessava, né? Esse é que é o xis da questão. A arte é valorizada porqu'ela é especial – excepcional. Essa é que é a questão, Harry.

HARRY Mas o qu'eu tô dizendo é que todo mundo é excepcional.

OLIVER Mas umas pessoas são boa numa coisa e outras não. O qu'eu tô falando é que tem gente que planta repolho,^{xxxviii} outras consegue atravessar o campo inteiro correndo e jogar a bola por cima da cabeça de três zagueiro e acertar o cantinho da rede. É talento individual, né? Cê tem que concordar com isso, Harry.

LYON Mas arte é diferente – porque arte é expressão pessoal.

OLIVER Arte é fazer quadro bom.

JIMMY Concordo.

LYON Me parece que a pergunta é: quem define o que é bom ou ruim?

OLIVER Num importa quem define o que é bom ou ruim. Quando eu paro pra pintar um quadro, num é pra fazer um quadro ruim ou medíocre – é pra fazer uma coisa boa. Eu num 'taria me expressando pintando um quadro ruim – é óbvio.

LYON Mas só porque um quadro não é excelente não significa que não seja arte.

HARRY Mas tudo que a gente faz é arte – arte é o jeito como a gente se movimenta, arte é tudo que a gente diz, arte é cada escolha que a gente faz pra tentar expressar quem que a gente é.

GEORGE Então agora cê tá dizendo que tudo é arte?!

HARRY É. O trabalho do homem – a criação de valor – qual qu'ê a diferença de cavucar a mina pra tirar carvão e cavucar alguma coisa pra fazer uma escultura – fundamentalmente é a mesma coisa.

JIMMY Pelamadrugada! Ninguém nunca que ia colocar um pedaço de carvão na estante de casa.^{xxxix}

OLIVER Qualquer um pode extrair carvão numa mina – nem todo mundo consegue fazer uma escultura.

GEORGE Nem todo mundo consegue extrair carvão.

OLIVER Pois é! As pessoas não são tudo igual. Umas são boa numa coisa e outras não. Se a gente era grã-fino, ninguém ia tá dizendo, “Olha só, todo grã-fino é artista”, ia? A gente num precisou da ajuda de nenhum grã-fino, a gente fez isso sozinho.

GEORGE E o seu Lyon?

JIMMY Pra mim, ele mais atrapalhou que ajudou.
 GEORGE E o grupo?
 OLIVER Mas o importante na arte não é qu'ela vem numa pessoa, num indivíduo? É a vida numa pessoa, a jornada dela. Num é isso qu' é importante?

HARRY De qualquer jeito, cada um aqui é um indivíduo. Ashington tem vinte e cinco mil habitante. Calhou de ser a gente os que sabe pintar.

OLIVER Num tô querendo causar polêmica. Só tô dizendo que é fácil quem é de fora ver a gente só como um bando de minerador. Mas a gente num se vê desse jeito – a gente se vê como indivíduo, num é mesmo?

LYON É claro. Mas o que é interessante é a maneira como vocês todos pintam as mesmas coisas. Vocês têm um objetivo comum, uma experiência compartilhada. Isso é muito especial.

HARRY Quê que cê esperava – a gente é todo mundo do mesmo lugar, né?
 OLIVER Eu sei que o siô num tá falando por mal, seu Lyon. Eu tô entendendo o quê que o siô tá dizendo, de verdade, mas eu acho que tem que ter cuidado, o siô num acha? – quando se faz uma suposição – pra num acabar sendo condescendente ou impedindo as pessoas de progredir.

LYON Isso é a última coisa que alguém poderia desejar.
 JIMMY Será qu'eu tô entendendo direito, Oliver – então, pra resumir, o que cê tá dizendo é que a maioria das pessoas não sabe pintar?

HARRY Pelamordecristo, ele tá dizendo que cada um tem seu próprio caminho. Tem alguma coisa de errado nisso?

Todos rearranjam o palco em torno de Oliver, que está de pé, desconfortável, no meio do palco. Ele coloca um boné e presilhas de tornozelo prendendo a barra da calça para a cena seguinte.

Quando a cena está pronta, projeções nos mostram que estamos de volta em Rock Hall. Oliver está sozinho, e demonstra claramente que está nervoso. De repente ouve-se uma voz vindo de lugar nenhum:

BEN NICHOLSON Olá.

Oliver leva um susto. Ele não havia percebido.

OLIVER Olá.
 BEN Veio ver a Digníssima.
 OLIVER É. Me disseram pra esperar aqui.
 BEN Está cochilando, como de costume. Adora um cochilo. Cigarro?
 OLIVER Não é proibido?
 BEN Não se preocupe. Coloque a culpa em mim. (*Ben acende um cigarro. Entrega para Oliver.*) Ben. Ben Nicholson.
 OLIVER O artista?
 BEN O laçao dos *nouveaux riches* – ou, ao menos, de suas filhas antiquadas. Ao que tudo indica.
 OLIVER Desculpa, num entendi.
 BEN Sinto muito, é que já estou aqui há tempo demais. E esse clima. Não dá nem para ir lá fora – faz dias que não tenho uma conversa normal. Você está fazendo algum trabalho na casa?
 OLIVER Não exatamente. Vim falar com a sióra Sutherland. Eu sou um grande admirador do seu trabalho.
 BEN Não me diga!
 OLIVER É, principalmente dos mais abstrato.
 BEN Nossa!
 OLIVER No começo eu num entendia. Mas agora eu gosto muito deles.
 BEN Bem, obrigado.

Ele se dá conta.

Você é um dos trabalhadores da mina, não é?

OLIVER É, sou.
 BEN Incrível. Nós fomos à exposição de vocês ontem. É realmente incrível.
 OLIVER ‘Brigado.
 BEN De verdade, fiquei maravilhado. Ela tem uma tendência a exagerar quando se trata das descobertas que faz, mas fiquei verdadeiramente impressionado. Nós todos ficamos. Vai ficar para o jantar?
 OLIVER Não. Não. Eu vim pedalando. Tenho que voltar daqui a pouco. Tô no turno da noite.
 BEN Melhor assim. Isso aqui parece um internato. Meu conselho: evite tudo que seja comestível. Ela tem aqui uma bruxa que serve infinitas variedades de comidas indigestas, carregadas na gordura.

OLIVER O siô vem muito aqui, né?

BEN Faz parte do show. Manter os clientes satisfeitos. Para ser franco, não é de todo ruim, mas só até ela mostrar o William Blake dela. Fique atento. É neste momento que você estará realmente em apuros. Mas não há alternativa – lá fora a situação está bastante complicada. Estamos à beira de uma guerra. Devo admitir que é isso que invejo em vocês.

OLIVER Isso o quê?

BEN Sem mecenas, sem público, sem imprensa. Vocês são livres, não é mesmo? Vocês conseguiram. É isso que estamos tentando fazer em St. Ives.^{XL} Criar uma estética comum, mas nunca será como o que vocês têm. Não há como recriar uma coisa dessas. Isso transparece no trabalho de vocês. Por acaso foi você que pintou o do whippet?

OLIVER Não, não. Foi o, outra pessoa – eu faço muita coisa mostrando o trabalho lá embaixo.

BEN Brilhante. Verdadeiramente excepcional.

OLIVER Se o siô num s'importa, eu queria saber como que o siô começou a carreira de artista, seu Nicholson.

BEN Coisas de família, creio eu. Meu pai era artista, então nunca me ocorreu fazer outra coisa. Infelizmente ele fugiu com minha noiva justamente quando saí da Escola de Belas Artes,^{XLI} então, na verdade, tive que encontrar meu próprio caminho.

OLIVER Ah, entendi.

BEN No começo, foi bem difícil. Fiquei vadiando pela Europa – foi nessa época que conheci Braque e Giacometti. Não vendi muitas obras nos primeiros dez anos – vivi praticamente só da herança de Winifred^{XLII} – mas essa fonte secou quando fui morar com Barbara.

OLIVER Barbara?

BEN Hepworth.

OLIVER O siô mora com a Barbara Hepworth?

BEN E estou pagando todos os meus pecados. Estamos sem um tostão, então comecei a dar aulas particulares e nossas refeições têm sido um tanto indigestas, por assim dizer.

OLIVER Então o siô vem aqui pra conseguir vender seu trabalho?

BEN Ela não é de todo desagradável, para falar a verdade. O nariz é um pouco empinado demais. Mas isso faz parte do serviço de pós-venda. Acho que é isso que mais admiro em vocês.

OLIVER Num tô entendendo.
BEN Vocês não dependem de ninguém. Não estão à venda.

Entra Helen Sutherland.

HELEN Oliver!
BEN Vou deixá-los a sós.
HELEN Não, Ben, fique, por favor.
BEN Não, Helen, querida. Eu já estava de saída. Foi um imenso prazer conhecê-lo. Muito boa sorte.

Ben Nicholson sai.^{XLIII}

HELEN Muito gentil de sua parte vir até aqui, Oliver.
OLIVER Era o mínimo qu'eu podia fazer numa situação dessa.
HELEN Vejo que conheceu o Ben. É um querido, não é mesmo?
OLIVER Nem acredito que conheci ele.
HELEN Ouvi dizer que a exposição foi ótima. Você vendeu alguma coisa?
OLIVER Uma só. Mas o Jimmy fez uma fortuna pra gente. Mas já foi bem bacana mostrar o trabalho numa galeria de verdade.
HELEN Pessoalmente, não tenho certeza se é tão bom assim para um artista se expor aos olhos do público. O mais importante é manter o foco no trabalho.
OLIVER É que o seu Lyon é muito bom com essa coisa de fazer as pessoa notar a gente.
HELEN O senhor Lyon é muito bom em se^{XLIV} fazer notar. E então... pensou na minha oferta?
OLIVER Pra ser sincero, num pensei noutra coisa. A sióra tem certeza?
HELEN Claro que sim.
OLIVER Bom, é óbvio qu'eu pensei muito. Quer dizer, num é todo dia que a gente recebe uma proposta dessa, e é uma decisão importante. É que, eu quero fazer a coisa certa, e eu pensei muito, falei com muita gente, é que, essa decisão num afeta só eu. É um passo tão grande. Daí qu'eu coloquei tudo na balança, todos os pró e contra.
HELEN E?

Pausa.

OLIVER A resposta é não, sióra.

HELEN Não?!

OLIVER É, não. Sinto muito.

HELEN Você tem certeza?

OLIVER Tenho, sim.

HELEN Talvez você precise de mais tempo. É uma mudança muito grande.

OLIVER Não, sióra.

HELEN Você se dá conta de como essa oferta é rara, não é mesmo, Oliver?

OLIVER Claro que sim. Mas num tenho escolha. Eu sei que a sióra foi muito generosa e tudo mais, mas eu num posso fazer isso. Virar artista.

HELEN Por que não, Oliver?

OLIVER Num posso, só isso. Com'ê qu'eu vou largar do meu emprego? Com'ê qu'eu vou me afastar de todo mundo?

HELEN Ninguém está pedindo para você se afastar de ninguém.

OLIVER Num é tão simples assim. E se a sióra mudar de ideia?

HELEN Eu não vou mudar de ideia.

OLIVER É que num se trata só de mim. Mas de todo mundo.

HELEN Não seja tolo. Eles não hesitariam um segundo se estivessem no seu lugar. Você sabe disso.

OLIVER Mas pode num dar certo.

HELEN E se der?

OLIVER A sióra num entende. Num é só um emprego. Eu ia tá abrindo mão de tudo.

HELEN Você não estaria abrindo mão de nada – estaria apenas se tornando um artista. Como todos os outros.

OLIVER “Como todos os outros”?!

HELEN Como qualquer pessoa que você queira ser. É disso que se trata. Você inventa a sua história. E decide quem você é. Não há nada que o prenda, Oliver.

OLIVER A sióra num tem nem ideia, num é mesmo?

HELEN Tenho, sim, sei exatamente o que está acontecendo. Você está com medo, Oliver. Vocês são todos iguais. Pegue as rédeas de sua própria vida pelo menos uma vez. Não é culpa sua ter um pai aleijado, ou ter sido abandonado pela sua mãe, não é culpa sua pertencer à classe trabalhadora, nem ter nascido aqui. Mas você não pode deixar que isso o defina. Você pode se redefinir, faça isso por você – não aceite essa versão de segunda mão.

OLIVER “Medo”? A sióra deve de tá brincando. Medo eu sinto lá embaixo na mina. Num tenho medo de pintar. Num é isso. É só qu'eu num

domino essa linguagem. Eu sou o qu'eu sou. Não dá pra ser artista e ser da classe trabalhadora. Isso num existe. Eu ia ter que ser outra coisa.

HELEN

E que diabo há de errado com isso?!

OLIVER

Eu conheço aquele pessoal desde criança, desde qu'eu me entendendo por gente. Eu conheço pai e filho de todo mundo ali, gente que me tirou do fundo da mina, cuidou da minha irmã, essa gente toda é como uma família pra mim. Eles são a minha família – eles são tudo qu'eu tenho. Eu num sou eu mesmo sozinho. A siórá pode sair por aí e encontrar um monte de gente igual a siórá. Mas eu não. Pra mim num é tão simples assim.

HELEN

Escute o que você está dizendo, Oliver, pelo amor de Deus. Não seja patético. Estou jogando uma boia de salvação para você.

OLIVER

Daí então eu abro mão de tudo. Porque a siórá generosamente decidiu me resgatar. Não – num é assim que funciona. Num dá pra mudar quem uma pessoa é só jogando dinheiro pra ela. Num se trata só de dinheiro, mas de todo o resto. A questão é quem a pessoa é. A questão é o jeito qu'eu penso, o jeito qu'eu sinto. O jeito qu'eu faço tudo qu'eu faço. É claro que a pessoa pode sair disso tudo quando ela é criança. Mas pra mim já é tarde demais – eu nunca que vou ser igual a siórá. A siórá é “eles” – eu sou minerador, e um minerador bom pra caramba.

A cena se desfaz.

Sons de guerra. Um slide mostra:

1939

O GRUPO EM GUERRA – O BARRACÃO

As luzes se acendem. Jimmy está no centro do palco com um quadro abstrato, cuidadosamente pintado. Todos olham para o quadro.

GEORGE

Que diabo é isso?

JIMMY

Uma experiência.

GEORGE

Tô vendo que é uma experiência, mas era pra ser o quê?

JIMMY

Um borrão.

HARRY

Um borrão?

OLIVER E tem nome?

JIMMY Tem, eu chamo de “O Borrão”.

GEORGE Mas que porqueira!

JIMMY Num é, não. Isso aqui é arte não figurativa.

HARRY Mas é só um borrão.

JIMMY Exatamente.

OLIVER Eu achei que a gente tava tentando fazer “Preparativos pra Luta”. Pro Ministério da Guerra.

JIMMY Pois é, e isso aqui é “Preparativos pra Luta” – na forma dum borrão.

GEORGE Como assim, isso é “Preparativos pra Luta”? Num tem nada que ver com preparativo pra luta nenhuma.

JIMMY Vai ver num tem pra você. Mas pra mim, isso aqui tá dizendo: expectativa, guerra, atrocidade se aproximando, o pacote completo.

HARRY Num tem nada que ver com guerra nem atrocidade se aproximando – é só um borrão.

JIMMY Pois é, mas isso é porqu’ele é não figurativo.

OLIVER Achei qu’era pra fazer uma coisa pro Ministério da Guerra. Eles nunca que vai colocar isso na parede, né?

JIMMY Num tô vendo problema nenhum com ele, não. Tudo quanto é gaiato por aí tá fazendo borrão – esquerda, direita e centro.

LYON Olha, o que Oliver está dizendo, creio eu, é que embora seja um borrão, e mesmo sendo não figurativo, não vem de “você” de verdade.

JIMMY E de onde mais é que ia tá vindo? Olh’aqui, eu arranquei isso lá do meu subconsciente quando eu tava no quintal durante um ataque aéreo, pelamadrugada. Ah, mas tá tudo certo se o Picasso faz um borrão, ou um almofadinha de Londres faz um borrão – mas quando sou eu que faço, aí “num vem de mim”.

GEORGE Na verdade, isso num importa. Podia ser qualquer um pintando isso daí, ia continuar sendo uma porcaria. Eles nunca que vai botar isso na parede.

JIMMY Então tudo quanto é borrão é porcaria? E se o Henry Moore faz um borrão, também é porcaria?

GEORGE Se fosse esse daí – sim!

HARRY Vem cá, ninguém tá dizendo que todo borrão é porcaria. Mas é que tem borrão e borrão. Na Revolução Russa tinha borrão muito bom, por exemplo. O problema é que o teu borrão num significa nada.

JIMMY Como assim, “num significa nada”? É exatamente essa qu’ê a questão. Isso aqui tá justamente desafiando os modo de representação.

HARRY Onde é que foi que esse cara aprendeu isso?

JIMMY Eu sei ler, sabia?

OLIVER Mas por qu’ê que cê tá desafiando os modo de representação? O quê que tem de tão errado com a representação, assim de repente?

JIMMY É isso qu’eu tô dizendo, cara, tá tudo ultrapassado. Cê acha que os artista moderno ‘tão lá em Londres fazendo quadro de gente dentro de abrigo antiaéreo e coisa do tipo? Que nada, cara, eles ‘tão desafiando os modo de representação.

OLIVER Tá, mas eles são artista de verdade, né?, é isso qu’eles faz – arte. O trabalho deles é pensar como representar as coisas. É só isso qu’eles faz. Mas a gente num é artista em tempo integral, então num é a mesma coisa. A gente tá envolvido noutras coisas, então quando a gente faz arte, significa uma coisa diferente.

JIMMY Por qu’ê que pra gente é diferente?

HARRY Porque, pra começo de conversa, a gente num tem os meios de representação – o jeito como as coisas são representada num pertence à classe trabalhadora. É exatamente isso que a gente tem que pegar de volta. E isso é equivalente ao formalismo burguês.

JIMMY Com’ê que isso aqui é formalismo burguês, diacho? Eu fiz lá no quintal.

HARRY Num importa ond’ê que cê fez. Num significa nada porque num faz parte duma questão estética propriamente dita que fala da base de classe do seu próprio meio de produção.

GEORGE Então cê tá dizendo que todo borrão é porcaria.

HARRY Não, eu tô dizendo que se outra pessoa faz um borrão – a Barbara Hepworth, por exemplo – ela ‘taria fazendo um borrão como uma reação a qualquer coisa que os outro artista ‘tivesse fazendo. O borrão dela podia até ser um borrão revolucionário, porque ela ‘taria atacando a ideologia burguesa do mundo da arte de hoje. Mas o teu borrão aí é só uma imitação dum estilo doutra pessoa. É que nem tirar o chapéu prum senhor feudal.

JIMMY Se eu num posso fazer borrão, o qu’ê qu’eu posso fazer, então?

OLIVER Ele tá certo, num pode ter umas coisas que só os grã-fino pode desenhar e outras coisa pra gente desenhar.

HARRY É, é isso qu'eu tô dizendo. Tem que fazer direito. Tem coisa que vai ser mais relevante. Ó só!, se eu pintar um retrato daquele traste do Duque de Portland, vai ser bem diferente que o quadro que um abestado qualquer da Royal Academy pintar. Cada um tem um ponto de vista diferente. O tema é o mesmo, né? Mas um é reacionário e o outro é uma obra de arte politizada.

JIMMY Reacionário é você.

GEORGE Chega.

LYON Olha, acho que o problema com o seu borrão é que nem a forma nem o tema expressam muita coisa. É só um borrão feio – uma imagem gráfica em um pedaço de papel. Um rabisco elaborada mente pintado. Não tem ressonância. A questão é que mesmo a arte abstrata precisa capturar a beleza interna de alguma coisa para surtir algum efeito.

JIMMY O qu'ê que tem de bonito no dele?

Vemos o quadro de Harry, “Wartime Wedding”^{XLV} (Casamento em tempos de guerra).

Num tá nem falando de guerra.

GEORGE É claro que tá falando de guerra. Ó lá!, o cara tá de uniforme.

JIMMY Mas ele tá na Rua Central.^{XLVI}

OLIVER Mas é essa qu'ê a questão. Tá falando da gente, num é uma coisa abstrata qualquer – num tá falando de guerra noutro lugar, tá falando dum rapaz que tá indo embora.

JIMMY ‘Inda num tô vendo o quê que tem de bonito nisso daí.

LYON Ele fala da fragilidade das coisas. A boa arte é isso, não é? Capturar momentos de fragilidade real que, na vida, passam despercebidos, mas que a arte nos faz lembrar. A lembrança da mortalidade.

JIMMY Ah, tá, na porta da loja?^{XLVII}

OLIVER Em qualquer lugar.

JIMMY Pois é, isso daí é deprimente, só isso. A gente devia de tá inspirando as pessoas pra lutar contra o fascismo, e não ficar lembrando elas da mortalidade. E olha só pra isso, que diabo qu'ê isso daqui?

OLIVER É um blecaute.

JIMMY Num dá pra ver nada.

OLIVER É essa qu'ê a ideia.

JIMMY Mas num tem nada de bonito num blecaute.

RAPAZ Cês ‘tão escutando o quê que cês ‘tão dizendo? Cês realmente pensa de verdade nas coisa que cês diz? É pura bosta. É tudo sentimentalismo barato, cara. Borrão, uns sujeito na Rua Central – tenha a santa paciência, cara. Os artista de verdade ‘taria destruindo tudo isso aqui. Cês sabe o quê que tá acontecendo?

GEORGE De que diabo que cê tá falando?

RAPAZ Tamo’ no meio duma guerra! Tem gente explodindo em mil pedaço. Tem cidade sendo destruída, virando pó. E o quê que cês ‘tão fazendo? Discutindo arte.

HARRY Então cê acha que a gente devia de simplesmente desistir, é isso?

RAPAZ Ah, tem razão, deixa os filisteus ganhar.

RAPAZ Acontece que, por um acaso, o Hitler é artista e o Churchill é artista. E daí? E vou dizer mais – é tudo uma bosta. Olh’aqui.

HARRY Quê qu’ê isso?

RAPAZ Achei numa revista.

Nas três telas surge um tríptico de Guernica.

GEORGE Onde é que cê arranjou dinheiro pra comprar revista?

RAPAZ Na biblioteca.

GEORGE Cê tá me dizendo que arrancou a página?

RAPAZ Num me deixaram pegar emprestado.

GEORGE Mas que idiota, cê vai colar isso de volta.

OLIVER Quem foi que pintou isso?

RAPAZ Foi o Picasso, né?

OLIVER É maravilhoso.

RAPAZ Olha pra isso. Isso daqui é qu’ê arte. Isso daqui é sobre a guerra. Tudo destruído, um monte de coisa amontoada, sem nenhuma caixa branca nem ninguém almoçando. Isso daqui é gente sendo morta.

HARRY É muito fácil pr’esses cubista que só fica passeando pra lá e pra cá em Paris. “Passando aperto”! Quero ver é ele aqui. Eu mostro pra ele o quê que é passar aperto.

JIMMY De qualquer jeito, num tô vendo o quê que tem de bonito nisso daí.

RAPAZ Num é bonito. É horrível. É feio e asqueroso. Cês ‘tão com medo. Cês ‘tão tudo com medo das coisas grande – saracoteando pra lá e pra cá com seus empreginho mole, feliz da vida. Se cês ‘tivesse na Rússia, cês ia tudo ser mandado pra Sibéria.

HARRY E onde é que cê acha que a gente tá, filho?

RAPAZ Então mostra. Cadê a raiva nisso daqui? Cadê a porra da raiva?

Mudança de cena. Tudo é retirado do palco e um cartaz diz:

EXPOSIÇÃO NA GALERIA DE ARTE LAING, 1941

Vemos mais imagens pintadas pelo grupo nas três telas. Os rapazes entram correndo com sanduíches.

JIMMY Aqui, enfia isso no bolso. O George foi pegar o empadão de carne de porco.

GEORGE Já peguei.

O Rapaz entra.

Onde diabo cê se meteu?

RAPAZ Perdi alguma coisa?

JIMMY Tá tudo certo, filho – ‘inda num chegou ninguém.

GEORGE O problema num é esse. Cê tinha que tá aqui pra ajudar na arrumação. Eu devia de ter te barrado quando tive chance.

RAPAZ Desculpa, Tio George, é qu’eu fiquei preso na estação.

GEORGE Cê andou bebendo?

RAPAZ Não.

GEORGE Cê tá fedendo a álcool, filho.

RAPAZ Só tomei uma cerveja.

GEORGE Pelamordecristo, e cê fica espantado de num arranjar emprego agindo desse jeito?

RAPAZ Bom, isso num tem mais importância nenhuma. Eu me alistei.

OLIVER Cê fez o quê?

RAPAZ Eu tava na estação e fiquei conversando com uns cara numa barquinha.

GEORGE Pelamordedeus, filho, onde é que cê tá com a cabeça?

RAPAZ Eu ia ser convocado mesmo.

HARRY Deixa de ser besta, mineração é um trabalho especializado, filho.

RAPAZ Caso cê não percebeu, eu num sou minerador, sou? Eu num sou ninguém.

OLIVER Mas vai ter muito trabalho agora que as coisa tão começando a acontecer.

JIMMY 'Inda dá tempo. Eu vou lá com o seu tio e a gente dá um jeito, filho.

RAPAZ Não. Cês num entende, né? Eu quero ir. Eles ficaram feliz de me receber. Ninguém lá me olhou de cima.

GEORGE Jesus! Cê pensou na pobre da tua mãe?

RAPAZ Dane-se. E dane-se cês tudo também. Eu vou dar o fora daqui. Cês pode ficar com o seu monte de entulho sujo e fedorento lá na mina.

GEORGE Volta aqui!

Quando o Rapaz sai intempestivamente, Helen entra despreocupada.

Ah, sióra Sutherland.

HELEN Rapazes.

JIMMY Aceita um enroladinho de salsicha?

HELEN Não, obrigada.

JIMMY Sanduíche de pepino? Tá uma delícia.

HELEN Obrigada. Eu comi antes de vir para cá.

GEORGE É uma honra receber a sióra aqui.

OLIVER A gente tá meio decepcionado que veio muito pouca gente.

JIMMY E olha que teve muita propaganda.

HELEN Também fiquei surpresa com o número de pessoas. Imagino que a guerra transforme muitos em filisteus.

JIMMY Pelo menos vamo' poder levar isso tudo pra casa. Tem certeza que não quer um enroladinho?

GEORGE Gostou de alguma coisa, sióra?

HELEN Para ser bem sincera, praticamente abandonei a pintura. Ando mais empolgada com a cerâmica, na verdade.

JIMMY Com prato e coisa assim?

GEORGE Fica quieto.

HELEN Estão fazendo coisas lindas em St. Ives.

GEORGE É uma pena, a gente bem que tá precisando dum dinheirinho. As coisas 'tão meio apertada, sabe.

HELEN Não se preocupem, foi por isso que trouxe a Lady Ridley – ela tem mais dinheiro do que juízo, está sempre dez anos atrasada. Com certeza ficará empolgadíssima, podem acreditar. Esse é seu, Oliver?

Helen leva Oliver para o proscênio e eles ficam de frente para a plateia, olhando para o quadro de Oliver, que vemos projetado em uma tela atrás deles.

OLIVER É, eu fiz pro Ministério da Guerra. O George conseguiu um subsídio lá. Por isso que o tema é a guerra.

HELEN Entendo.

OLIVER Mas é óbvio que a gente recebeu muita orientação do seu Lyon, claro.

HELEN Claro.

OLIVER Então, o quê que a sióra acha?

HELEN Desse aqui?

OLIVER Do meu trabalho como um todo.

HELEN Para ser bem franca, Oliver, estou um pouco decepcionada.

OLIVER Decepcionada?

HELEN Eu realmente acreditei que você poderia ter ido mais longe.

OLIVER Como assim?

HELEN Bem, quando nós conversamos, achei que talvez eu estivesse errada, talvez você realmente tivesse mais independência seguindo seu próprio caminho, ficando de fora do “*establishment*”, como você diz. Sendo mais “individual”. Mas é tudo tão genérico, Oliver. É estranho, mas é igual às obras de todos os outros. Vocês só se repetem, pintam sempre as mesmas coisas, não evoluem. Quer dizer, são todos bons, Oliver, mas você não se desenvolveu.

OLIVER Sinto muito que a sióra acha isso.

HELEN Eu não deveria ter sido tão direta. Mas não quero ser condescendente com você.

OLIVER Não, a sióra fez bem, pode dizer o quê que a sióra tá pensando.

HELEN Bom, creio que o que caracteriza o seu trabalho também se aplica ao grupo como um todo. O estranho é que embora não falem de sentimentos, acho que, ao fim e ao cabo, o trabalho de vocês acaba sendo sentimental.

OLIVER É mesmo?

HELEN O fato de vocês não trabalharem com a “forma”. E também de que suas obsessões, na verdade, só contam metade da história. Tratando-se de um grupo de homens – não há sexo nos quadros de vocês. Praticamente não há nada sublimado. Quase não há mulheres – mas mais do que isso, não se percebe nenhum “desejo” nos trabalhos.

OLIVER Como assim “desejo”?

HELEN Uma fome elementar. O anseio pelo outro, por sensualidade – está tudo aprisionado. Tudo é muito correto. Creio que é nisso que você precisa trabalhar. Está tudo aí, dentro de você, Oliver, você precisa colocar para fora.

OLIVER Então a siórá num gosta muito?

HELEN Não. Sei que o que estou dizendo parece ressentimento e parece também estar relacionado, de alguma forma, à sua rejeição, et cetera – talvez esteja, mas é o que eu penso, de verdade.

OLIVER Eu me sinto meio mal de num ter aceitado a oferta da siórá pra pintar no seu jardim. Tá muito difícil, sabe, encontrar tempo. Quem sabe eu num vou lá num domingo.

HELEN Robert não contou para vocês? Decidi vender.

OLIVER Ah...

HELEN É demais para mim, ficar lá, sozinha. Está impossível trazer alguém de Londres.

OLIVER Mas pra onde que a siórá vai?

HELEN Ainda não sei. Estava pensando em começar do zero – talvez construir uma casa nova perto dos Lagos. Veremos.

OLIVER Mas a siórá vai levar os quadros.

HELEN Claro. Os Nicholsons estão começando a atingir cifras muito interessantes.

OLIVER Eu devia de ter aceitado, num devia?

HELEN Não sei, Oliver – com tudo o que aconteceu... Creio que devo dar atenção à Lady Ridley.

Helen se afasta.^{XLVIII}

SUSAN Oi.

HARRY Oi.

SUSAN Num lembra de mim? Eu fui no barracão de vocês, pra posar.

HARRY Claro que sim. O Jimmy ‘inda tem palpitação.

JIMMY Cê num tá pensando em tirar a roupa aqui, tá?

SUSAN Não, eu vim ver a exposição. Num sabia que cês eram famosos.

HARRY Quem?

SUSAN Vocês.

OLIVER A gente num é famoso, não, meu bem.

SUSAN Bom, cês ‘tão fazendo uma exposição na Galeria de Arte Laing.

JIMMY E fizemo’ uma em Londres também.

HARRY Mas num dá pra dizer que foi um sucesso estrondoso.
 JIMMY Só porque cê num vendeu nada.
 SUSAN Cês são muito conhecidos no mundo da arte. Eu acho tudo excelente.
 JIMMY A gente faz o melhor que pode, sabe como é – num tivemo’ instrução de verdade mesmo, que nem você.
 OLIVER Cê já deve de ser profissional agora.
 SUSAN Não – eu num terminei o curso. Era coisa demais pra dar conta.
 GEORGE Cristo! Cê num fez isso também?!

SUSAN Era emprego demais. Agora eu só trabalho no salão de chá.
 JIMMY Mas cê ‘inda tira a roupa?
 SUSAN Desde qu’eu fiquei noiva, não – meu noivo num gostava. Mas ‘inda tenho muito interesse em arte. Deve ser a melhor coisa do mundo fazer o que cês fazem. Eu ia adorar fazer uma exposição.

O Rapaz entra com um licor.^{XLIX}

RAPAZ Oi.
 SUSAN Oi.
 JIMMY Depois da primeira, perde a graça, pra ser franco.
 HARRY ‘Cabou a novidade – principalmente com a guerra.
 SUSAN Num pode tá tão ruim assim. Aquela lá é a Lady Ridley. Parece que ela tem uma coleção de arte gigantesca.
 RAPAZ Ela tem é um traseiro gigantesco.
 OLIVER Cê consegue pintar alguma coisa de vez em quando?
 SUSAN Num tenho tempo. Mas quem sabe depois que a guerra terminar eu volto e faço algumas aulas. Sr. Lyon –
 LYON Perdão?
 SUSAN Primeiro ano. Eu era da turma do Alexander Thompson. Susan Parks. Modelo vivo.
 LYON Ah, claro, Susan, não reconheci você com... Que prazer revê-la! Você está diferente.
 SUSAN Bom, eu engordei um pouco.
 LYON Não, acho que não. É só... É um prazer revê-la. Estou um pouco fora do ar. Recebi uma notícia extraordinária.
 GEORGE Ah, é?
 LYON É, sim. Foi por isso que me atrasei. Estou vindo da Universidade. Recebi um telegrama quando estava saindo.
 JIMMY Quer um sanduíche?

LYON Não, obrigado.
 JIMMY Ovo escocês?
 GEORGE Jimmy, pelamordecristo.
 LYON Acabei de ser nomeado professor titular da Escola de Belas Artes de Edimburgo.
 OLIVER Edimburgo.
 LYON É o equivalente escocês da Royal Academy.
 SUSAN Fantástico.
 RAPAZ Parabéns, cara.
 GEORGE Fica quieto.
 LYON Para ser franco, é uma nomeação extraordinária para uma pessoa com o meu background. Creio que, para ser bem franco, foi por causa de vocês, companheiros.
 HARRY Da gente?
 LYON É, creio que foi por causa da dissertação.
 GEORGE Dissertação?
 LYON É.
 HARRY Que dissertação?
 LYON Sobre o grupo. Escrevi a história toda. Um relato do programa de formação. Tudo. Acho que ficaram muito bem impressionados. Eu devo muito a vocês.
 OLIVER Num sabia que o siô tava escrevendo uma dissertação.
 LYON É um texto tremendamente árido. É mais um manifesto acadêmico, na verdade.
 OLIVER Então o siô vai embora.
 LYON Bem, vou. Mas só em setembro. Desculpem-me – ainda estou atordoado com essa notícia.
 RAPAZ Toma um licor.¹
 LYON Obrigado.
 GEORGE Bom, parabéns.
 JIMMY Então o siô tá dizendo que foi a gente que arrumou esse emprego pro siô?
 LYON Por assim dizer.
 SUSAN O senhor Lyon é um artista fantástico. O senhor não fez uma coisa lá na câmara municipal de Essex?
 OLIVER Mas e o grupo?
 LYON Vocês vão ficar bem. Já são um sucesso. Vamos arranjar outra pessoa para vocês.
 OLIVER Mas o siô num tá entendendo. A gente conta com o siô pra tudo, seu Lyon. É por isso que dá certo.

LYON Ah, bobagem, Oliver. São vocês que fazem dar certo. Sinto uma pontinha de culpa por causa da dissertação. Grande parte dela é sobre você, na verdade.

OLIVER Mas o siô vê coisa que a gente num consegue ver. Achei que o siô tinha dito que era uma relação especial.

LYON Bom, é uma relação especial. E pode acreditar em mim, não vou deixá-los na mão. De qualquer modo, vou ficar indo e vindo. Vocês praticamente nem vão perceber que fui embora.

GEORGE O certo era o siô ter contado que tava se candidatando pr'outro emprego.

LYON Pensei que as chances de conseguir eram tão pequenas que nem valeria a pena mencionar. Me desculpem, estou monopolizando tudo.

RAPAZ Larga de ser tonto, é fantástico.

LYON Sei que agora não é hora de discurso, mas só queria dizer que conhecer vocês, e o trabalho que fizemos juntos nos últimos cinco anos, é, sem dúvida nenhuma, o trabalho mais profundo, importante e significativo – e mais que o trabalho, na verdade – é a coisa mais importante que já me aconteceu na vida. Vir para Ashington, trabalhar lado a lado com vocês. De todos os alunos que já tive, de todos os grandes artistas que conheci... Vocês, com sua inteligência, sua paixão, seu comprometimento, fizeram com que eu me sentisse humilde em tantas ocasiões. Sei que nunca vou encontrar nada parecido com isso aqui. De verdade. Ao Grupo.

Ouve-se uma sirene. Ele faz uma expressão de interrogação.

HARRY Merda.

JIMMY Pega o resto dos sanduíche. Vou pegar o presunto.

O palco está vazio. Lyon traz um cavalete. No fundo do palco, vemos Oliver atrás de uma tela:

ESCOLA DE BELAS ARTES DE EDIMBURGO, 1944

Lyon armou o cavalete e está pintando um retrato de Oliver.

OLIVER O siô sabe que a gente nunca que ia usar isso daí, né?

LYON Achei que era esse o uniforme completo dos trabalhadores da mina.
 OLIVER Bom, vai ver que em 1790 era assim. Hoje em dia ninguém usa
 tudo isso.
 LYON Por que não?
 OLIVER É muito quente.
 LYON Quente?
 OLIVER Eu agora num uso quase nada. Só a perneira – mas se a pessoa vai
 lá pra baixo com tudo isso, num dura nem dez minuto.
 LYON Não se mexa.
 OLIVER Acho que só em fotografia que a gente vê alguém usando isso daí.

Lyon desenha. Oliver fica parado, desconfortável.

LYON Como estão as coisas em Ashington?
 OLIVER Num ‘tão muito bem, não. A gente se encontra quando dá, mas
 – num é a mesma coisa. O siô sabia que requisitaram o barracão?
 Pra ser bem franco, a gente já ia parar.
 LYON Parar?!
 OLIVER Desde que a gente recebeu a notícia falando do rapaz, tá tudo
 muito difícil. O George ficou muito arrasado mesmo. É bem ver-
 dade que o Harry tá um pouco mais feliz desde que o Stalin pas-
 sou pro lado certo, mas tem sido duro.
 LYON Sinto muito.
 OLIVER Num tá sendo fácil pra ninguém. O siô devia de ir visitar a gente.
 LYON Vou escrever para o George assim que o semestre começar e eu
 já tiver minha grade de horários. Nem acredito que já se passou
 mais de um ano. Me sinto péssimo. Há meses estou querendo
 combinar alguma coisa, mas – você sabe como é.
 OLIVER Os rapazes ficariam muito feliz de ver o siô.
 LYON Será minha prioridade número um, prometo.
 OLIVER Tudo bem. Eu entendo.
 LYON Não, não, é imperdoável. Mas vou compensar essa falta.

Se concentrando no quadro.

Isso, muito bom. Isso mesmo. Não se mexa.

OLIVER Como que o siô tá se saindo aqui?

LYON Bastante bem, para falar a verdade. É tão diferente estar em uma capital. Com uma vida cultural de verdade à sua volta, sabe. Artistas, escritores, pessoas interessantes. Não há nem comparação com os desertos que se vê nos pequenos vilarejos.^{LI} E o mais incrível é que a *National Gallery*^{LII} da Escócia é minha responsabilidade agora.

OLIVER Verdade?

LYON Estou animadíssimo. Eu não fazia ideia.

OLIVER E qual que vai ser a próxima exposição?

LYON Bom, na verdade, eu gostaria de fazer uma exposição sua.

OLIVER Minha?!

LYON É. Bom, e do grupo, é claro.

OLIVER Claro.

LYON O que você acha?

OLIVER Nem sei o que dizer – é incrível.

LYON Imagina.

OLIVER Que privilégio.

LYON É verdade. Bom, todas as obras da coleção permanente foram guardadas – por razões de segurança. Então há muitas e muitas paredes vazias. E eu pensei em vocês.

OLIVER Porque num vão jogar bomba na gente.

LYON Podem jogar bombas em qualquer um de nós. Pensei que vocês seriam menos valiosos. Me pareceu uma grande oportunidade. Eu adoraria que as pessoas aqui vissem o que eu fiz. É um trabalho muito importante, Oliver.

OLIVER Bom, vou falar com o pessoal, então.

LYON Por favor – seria muito importante para mim. Com toda a honestidade, me sinto péssimo. Sei que eu deveria ter mantido contato. Tenho plena consciência que vocês pensam que, de alguma forma, eu explorei o grupo. Mas vocês são extremamente importantes para mim. Você sabe disso.

OLIVER Num acho que o siô explorou a gente. Eu devo tudo ao siô, seu Lyon. Sinto muito a sua falta.

LYON Verdade?

OLIVER Claro.

LYON Não imaginei que você pensasse em mim.

OLIVER O siô significa muito pra mim. É só que as nossas circunstâncias são muito diferente, né? Com'é que tá ficando?

Oliver vem para perto de Lyon. Olha o quadro.

LYON Bom, estou só começando. Gostou?
OLIVER Gostei. É muito... Tá bom.
LYON Por favor. Ensinei alguma coisa para você, não foi? Diga o que
 você acha.
OLIVER Verdade. Eu acho bom.
LYON Não seja educado, Oliver. Vamos lá. Diga o que você acha de verdade.
OLIVER O siô sabe que tá bom. Num precisa ouvir a minha opinião.
LYON É claro que preciso. Diga, o que você acha?
OLIVER A verdade? É um estudo acadêmico perfeito. Um exercício bem
 executado. Como obra de arte, por outro lado – num tem muita
 coisa aí. Num é interessante – é superficial.

LYON Entendo.
OLIVER O siô suavizou tudo, num tipo de “ideia” dum realismo “fotográ-
 fico”, realístico. Se o siô olha pra toda essa luz e sombra – num
 é nem um pouco realista. Eu num tava assim debaixo da luz. Isso
 daí é uma representação estilizada, genérica – tá, as minhas ca-
 racterísticas ‘tão até que bem registrada, mas... É meio que nem
 um truque – não tem vida de verdade nele.

LYON Bom...

Lyon começa a responder, mas Oliver não terminou.

OLIVER Mas se o siô quer mesmo saber o quê qu’eu acho que o quadro
 tem de errado – é qu’ele num consegue passar nada de nada do
 quê que significou pro siô pintar esse quadro. Ele num deixa a
 gente perceber nada do quê que eu significo pro siô, ou com’é
 que é trabalhar numa mina – usar essa roupa, me receber na sua
 sala, ter meu retrato pintado num quadro – nada. É insosso –
 acho que a palavra é “simplista”. Essa palavra existe, num existe?

LYON “Simplista”?
OLIVER É. Cheio de recurso mas sem nenhum significado. Bom, muito
 pouco. Eu podia ser qualquer um. Eu num sou qualquer um, seu
 Lyon.

LYON Eu sei que não é, Oliver.
OLIVER Quer qu’eu continuo?

LYON Por favor, me poupe das minúcias. Você tem toda razão. Eu sei o que esse quadro é. Sei o que eu sou. Sei que sou um fracasso em qualquer sentido verdadeiramente artístico. Eu não tenho um tema. Mas é isso que eu faço, é isso que eu sou.

OLIVER O siô num é um fracasso, seu Lyon. O siô é tudo qu'eu queria ter sido.

LYON Graças a Deus você foi poupado desse privilégio.

OLIVER Privilégio? Num sou privilegiado, seu Lyon, eu trabalho na mina. Trabalho agachado, de quatro naquele buraco quarenta e oito hora por semana. Olha a minha mão. Olha a sua. Eu devia de tá aqui. Devia de tá fazendo o que que o siô faz. Eu sei qu'eu num sou nenhuma maravilha, e que pra qualquer padrão de avaliação, eu sou tão medíocre quanto o siô – tamó' no mesmo barco. Mas eu devia de tá onde o siô tá. Um homem importante, dedicando todo o meu tempo pra arte e pra literatura e conhecendo gente brilhante. Por que qu'eu num posso ser essa pessoa? Mas eu sou minerador, seu Lyon. Eu posso me orgulhar, posso ser independente. Mas num sou, de jeito nenhum, um privilegiado.

LYON Que bobagem, Oliver. Você sabe e eu sei que o que importa é a arte. Quando todos tiverem esquecido que algum dia eu existi, estarão construindo galerias para expor o seu trabalho. É esse o privilégio. Você tem o dom. Todos têm que lidar com a indiferença, com suas próprias limitações. É esse o propósito da arte – se fosse fácil, não teria significado algum. Sim, o mundo é injusto. Sim, outras pessoas têm vida fácil. Muito bem, vá lá e mude as coisas, Oliver. Use a sua raiva.

OLIVER Eu tô decepcionado. Num tô com raiva.

LYON Mas deveria estar. Com muita raiva. A questão é que podemos construir um mundo onde todos possam desabrochar. Mas não há como conseguir isso fazendo arte. Pintar quadros por si só não vai mudar o mundo. Que diabos você achou que eu estava tentando fazer quando fui para Ashington? A arte não se basta. É preciso sair para o mundo e mudá-lo. Você não vê? Quando essa guerra acabar, haverá uma chance de podermos de fato fazer alguma coisa, mas isso só vai acontecer se a classe trabalhadora tirar a bunda da cadeira e descer do seu maldito pedestal e usar o poder que tem, a inteligência e a criatividade que ela tem, Oliver, e sair em busca de um mundo melhor. Se desistirem e

aceitarem os restos que jogam para eles, estamos todos fodidos. Não há como ter uma cultura rica se três quartos da população não têm nenhum direito.

Eu estive nas trincheiras, ali eu pude ver de onde eu vim, vi que ao meu lado havia um grupo de pessoas que não teve nenhuma das oportunidades que eu tive. Então eu voltei e tentei fazer alguma coisa relevante. Posso ter fracassado, mas agora é diferente – nós lutamos outra guerra. Não há como voltar para a década de 1930. Estamos no limiar. Pare de ter medo do mundo, Oliver. Vá ao encontro dele. Sim. O mundo é injusto. Mas nós podemos mudar esse país – e não só um pouquinho, nós podemos mudá-lo em sua essência. Tenha coragem. Arrisque. Crie algo novo.

Eles se olham.

Sequência: fotografias da guerra; fotos de arquivo do bombardeio em Newcastle e Ashington; alemães batendo em retirada; eleição de 1945; estatização da indústria de carvão.

1947

O BARRACÃO – VÉSPERA DA ESTATIZAÇÃO ^{LIII}

George está no alto de uma escada martelando um cartaz na parede. Jimmy segura a escada.

JIMMY	Num sei pra quê que cê tá prendendo isso.
GEORGE	Pra comemorar que a gente recuperou o barracão. ‘Cabou a Associação, ‘cabou Robert Lyon, ‘cabou ficar pedindo coisa emprestada das bandeirante. Esse barracão é nosso – agora é a gente que manda.
JIMMY	‘Inda num entendi pra quê que a gente precisa de tanta regra.
GEORGE	Tem que ter regra, senão ia ser uma anarquia dos diabo com todos vocês aqui. Em todo caso isso é só o básico, depois vão mandar um manual com o estatuto completo.

Harry entra.

HARRY	Quê que cê tá fazendo?
GEORGE	Quê que cê acha? Prendendo o cartaz com as regra.
HARRY	Pra quê que a gente precisa de regra?

GEORGE Ó só, num começa, não, ou eu te proíbo de entrar por um tempo.
HARRY Cê num pode fazer isso.
GEORGE Num posso? Artigo 15, Seção C. Fica esperto.
HARRY (*Olhando em volta.*) Até que num tá ruim, não, né?
JIMMY Tem até eletricidade. Graças ao tal do pacifista.^{LIV}
HARRY Ê, ele até qu'ê um cara legal – pra quem é filho de patrão.
GEORGE Só pra cá qu'ele num trouxe muita paz ^{LV}, não, eu quase que morri eletrocutado na caixa de fusível. Enfim, acho que foi bom a gente conseguir esse financiamento com o Comitê do Carvão pra ficar com o barracão – mesmo com essa fiação ruim.
HARRY Eles num teve escolha – agora que é tudo do governo.
GEORGE A competição foi grande com o grupo de teatro amador. Desde que o Attlee^{LVI} virou primeiro-ministro só dá artista pra todo lado.
JIMMY Mas custa dez shilling por ano – num é de graça, não, é bom lembrar.
GEORGE Mas espera só começar a entrar inscrição nova. Isso aqui vai ferver.
HARRY Que barulheira é essa?
GEORGE Ê a banda no outro barracão. Tão ensaiando pro Piquenique.
JIMMY Vai ser uma festança esse ano.
GEORGE Ê, tudo diferente. Nunca pensei que um dia eu ia ver isso.
HARRY Cê é um cara de pouca fé.
GEORGE Quem quer cerveja?
JIMMY Cê num bebe, George.
GEORGE Eu sei, mas é qu'ê uma ocasião especial. É daquele cara, lembra. Pega aqui. Só dessa vez pra comemorar.
JIMMY Num sei se a gente devia de comemorar. Precisou duma guerra sangrenta pra isso tudo acontecer.
HARRY Era inevitável.
JIMMY Inevitável?
HARRY A ascensão inexorável da classe trabalhadora, camarada. Me dá uma.
GEORGE Isso aí, agora tudo vai mudar.
HARRY E isso é só o começo. Espera só o Serviço de Saúde começar a funcionar. Educação, ferrovia. Vai ser um mundo completamente diferente, cara.
JIMMY Num fica tão animado, não. Partido Trabalhista?! Vão deixar a gente na mão igual da outra vez.
GEORGE Eles vão ter que cumprir o que prometeu. Eles num têm escolha nesse mandato. Toma aí.

HARRY Olha pra isso. Com'é que cê espera inaugurar o caminho pro socialismo se nem consegue colocar um cartaz reto?

Oliver entra.

OLIVER Ajuda aqui.
GEORGE Que diabo é isso?
OLIVER Cuidado. Aqui – bota aqui.
HARRY O quê qu'é isso?
OLIVER Decidi qu'eu devia fazer alguma coisa útil pra variar. O quê que cês tão fazendo?
JIMMY Tomando cerveja.
OLIVER Mas cês num bebe.
GEORGE Hoje tamo' bebendo, é uma ocasião especial. Toma uma.
OLIVER Bom, vamo' lá, me ajuda a abrir. Passei o fim de semana inteiro pintando. Tava pensando, quem sabe o Harry num tá certo, e a gente devia de fazer umas coisa mais política.

Eles desenrolam o que Oliver trouxe. É um banner feito por ele.

JIMMY É um *banner*.^{LVII}
GEORGE Tô vendo qu'é um *banner*.
OLIVER Na parte de trás tem uma pintura mostrando como que tá agora. E essa é a frente.
HARRY “Rumo ao Socialismo. Avante.”
OLIVER É tipo uma alegoria. Aquilo era o passado. Isso aqui é o futuro.
GEORGE Isso num é alegoria.
OLIVER Como assim?
GEORGE Uma alegoria é um modo figurativo de representação que tem um significado diferente do literal. Isso daí é uma representação literal.
JIMMY Num deve ser muito literal, não – eu nem reconheci.
OLIVER É claro que cê num reconheceu. É como vai ser. Por isso é que é alegórico.
JIMMY Eu que num ia querer a minha janela dessa cor.
OLIVER A cor num importa. A questão é a mensagem.
JIMMY Que mensagem?
OLIVER Fechar a porta pro passado.

JIMMY Eu bem que gosto do passado.

OLIVER Tô falando da pobreza, da miséria, da exploração.

HARRY Cê tá bem, Oliver?

OLIVER O quê que tem de errado em ser contra pobreza, miséria e exploração?

HARRY Absolutamente nada, Oliver. Absolutamente nada.

OLIVER E o quê que cês acha?

JIMMY É bem bacana.

OLIVER Mas, e como conceito?

HARRY É muito bom. Muito claro, Oliver.

OLIVER Obviamente é uma mensagem diferente de um *banner* comum. Num é um Karl Marx ou Arthur Cook^{LVIII}, né? Eu achei que devia de ser uma coisa normal – uma coisa que tem que ver com a gente.

JIMMY Num sei... Cê podia botar o líder do Partido Trabalhista^{LIX} naquela janela ali.

GEORGE Cala a boca, Jimmy.

OLIVER Cês acha que funciona?

HARRY Como *banner*?

OLIVER Como arte?

HARRY Pra ser bem franco, como arte funciona melhor como *banner*.

OLIVER Achei que cê ia gostar da mensagem, Harry.

HARRY Eu gosto. Mas num sei se eu gosto da pintura.

JIMMY O quê que tem de errado nela?

HARRY Num parece coisa sua.

OLIVER Como assim?

HARRY Num tem gente nela, Oliver.

OLIVER Caramba. É verdade. Bem qu'eu achei que tinha alguma coisa errada.

HARRY Qual qu'ê o propósito da Utopia sem ninguém nela?

JIMMY Num tem problema, cê podia botar uma gente ali perto da árvore.

HARRY Não – deixa assim. Já tá pronto. É um *banner* muito bom.

OLIVER Eu achei que podia ser um passo adiante. Usar a nossa arte, sei lá.

GEORGE Fazendo *banner*?

OLIVER Fazendo alguma coisa útil.

HARRY Ó só, muita gente pode fazer *banner*, Oliver. Mas ninguém faz o que a gente faz.

OLIVER E o quê que a gente faz?

HARRY A gente transforma a nossa vida em arte. Num podia ser melhor. Ninguém diz pra gente o quê que a gente tem que pintar. Nosso patrão é a gente mesmo.

OLIVER
HARRY

Mas o que a gente pinta faz diferença.

É verdade. E o quê que a gente pinta, Oliver? Momentos. A gente pinta aqueles momentos pequenos, minúsculo, que é quando a gente se sente vivo. Momentos da vida que passa. Coisa minúscula que a gente quase num vê. Coisa que ninguém quer pintar. Momentos. É isso que é a vida de verdade. Raramente acontece alguma coisa grandiosa – a vida é tudo isso, todas essas coisinha se perde num segundo se ninguém registrar. Viver é isso, a gente pinta essas coisa; a luz caindo – a magia de ‘tá vivo – ninguém mais faz isso. Se a gente num registra, isso tudo se perde.

Tá lá no Marx, a gente escava a mina de manhã, vai nadar de tarde e faz arte de noite. É assim que deve ser. É assim que se escreve música folclórica e foi assim que construíram as catedrais. E o que a gente fez foi fazer isso junto. Num se trata do que você faz, Oliver, ou do qu’eu faço, ou o Jimmy, ou se é bom ou num é, o que importa é que a gente fez isso junto, em grupo. O valor da arte num tá num pedacinho – ninguém vai procurar o significado da *Mona Lisa* no cantinho do quadro – o valor da arte tá no “todo”, no conjunto. É isso aqui tudo, foi isso que a gente fez.

E ninguém disse pra gente pintar esses quadro aqui, ninguém pagou pra gente fazer isso. Isso aqui é a gente. É a nossa vida. Dane-se se num tamo’ na moda – quem é que liga pras pessoas que critica a gente? Porque num tamo’ fazendo isso pra ninguém, tamo’ fazendo pra gente mesmo; e quer saber, é mais do que isso – a gente tá fazendo isso aqui por todas aquelas vidas na escuridão, toda aquela gente que nunca teve nenhuma chance na vida. Por aquele monte de menino que num foi pra escola pra ir trabalhar na mina, por cada homem com as costas curvada e a mão arreventada – gente que mal tem energia pra chegar em casa, quanto mais pra fazer arte quando chega de noite. A gente tá fazendo isso por todas as vidas sem história, sem registro. Por toda criatividade que num se realizou. É disso que a gente deve se orgulhar e é isso que a gente vai continuar fazendo: transformar a nossa vida em arte porque a gente tá vivo, aqui e agora. (Pausa.) Fim da palestra.

GEORGE
OLIVER

É isso aí! E a gente continua aqui, pro que der e vier.

Verdade. Se a gente conseguiu fazer tudo isso com praticamente nada, pensa só no quê que a gente vai fazer daqui pra frente.

GEORGE Ninguém vai ficar satisfeito de sair do trabalho e ficar vegetando – todo mundo vai querer a mesma coisa que a gente quer. Durante séculos e mais séculos, tudo que tinha de bom ficava só pra eles. Mas agora Shakespeare e Goethe num vai mais ser só da classe alta – vai ser de todo mundo.

HARRY Isso é só o começo. Esse lugar aqui vai ser uma academia. Daqui a uns ano, isso aqui vai tá transbordando de artista: padeiro, minerador, dona de casa –

GEORGE Calma aí, Harry.

HARRY Todo mundo vivendo uma vida criativa de verdade.

GEORGE E não consumindo o lixo que eles vende pra gente. Os restos qu’eles joga fora.

OLIVER Isso, vamo’ fazer coisa pra gente mesmo.

GEORGE A Universidade de Ashington. Vai ter minerador poeta e minerador pintor –

HARRY – com doutorado, vai ter minerador dando aula em universidade e tudo.

GEORGE Tudo isso é uma grande contradição. Eu sei que morreu muita gente e sei que aquilo lá foi o inferno, mas vai valer a pena. Tudo vai ser diferente.

JIMMY A classe trabalhadora vêm aí.

OLIVER Ao futuro –

GEORGE À estatização –

OLIVER Aos amigos ausente.

HARRY Ao Serviço Nacional de Saúde –

GEORGE Tratamento dental pra todo mundo.

JIMMY À cultura.

GEORGE Ao homem comum –

HARRY E às aspirações –

GEORGE É, às aspirações.

OLIVER E ao socialismo.

HARRY E à arte –

JIMMY À arte –

GEORGE – do povo –

JIMMY – pro povo.

OLIVER E com um monte de gente nela.

HARRY É isso aí!

JIMMY Escuta só, eles conseguiram.

OLIVER “Gresford”, o nosso hino!^{LX}

A música do barracão ao lado aumenta. Eles escutam.

GEORGE Lindo.

Eles escutam: é uma linda canção, comovente. Um deles começa a cantar e depois de alguns versos, pouco a pouco, todos começam a cantar, aumentando o volume até o fim.

TODOS Senhor dos oceanos e do firmamento,
 Cuja graça esplêndida nos vem abençoar,
 Olhai com amor e compadecimento
 Por quem sob a terra passa a vida a laborar.

Sempre na escuridão, onde o perigo não é raro,
No poço bem fundo, sem belezas avistar,
Lavrando o carvão, que amiúde compra caro
Para fazer girar a roda, ou trazer a luz ao lar.^{LXI}

O som alto de uma campainha os interrompe. Blackout.
Projeção:

NENHUMA UNIVERSIDADE FOI FUNDADA
EM ASHINGTON

A MINA DE WOODHORN FOI
FECHADA EM 1981

EM 1995, O APELO PELA
“PROPRIEDADE PÚBLICA DOS MEIOS DE
PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO”
FOI RETIRADO DA CONSTITUIÇÃO
DO PARTIDO TRABALHISTA

I A tradução do nome da moeda utilizada na Grã-Bretanha na época em que se passa *The Pitmen Painters* despertou questionamentos. Como a tradução de *pound* para libra já é algo estabelecido, não me pareceu fazer sentido adotar qualquer opção diferente. Entretanto, a divisão da libra, i.e., o *shilling*, apresenta algumas opções tradutórias.

Desde 1971, a libra é subdividida em 100 *pence*, palavra que pode facilmente ser traduzida por centavo, já que se trata da centésima parte da libra. Mas, até 1971, a libra esterlina se subdividia em 20 *shillings*, e cada *shilling* em 12 *pennies*. Portanto, usar a palavra centavo para me referir a 1 *shilling* não parecia fazer sentido. Uma opção de tradução seria a versão aportuguesada da palavra, *xelim*, mas algumas questões me fizeram não escolher essa possibilidade. As palavras terminadas em -im são oxítonas, portanto, *xelim* deve ser pronunciada como /xe-lim/. Já a palavra *shilling* tem sua acentuação na primeira sílaba - /xí-lin/. Essa diferença de acentuação entre as duas palavras foi o que primeiro chamou minha atenção e já me fez questionar essa opção tradutória.

Além disso, o dicionário Houaiss online traz a seguinte observação: “*xelim* é hoje pouco us. em relação à pal. inglesa *shilling*”. Podia-se argumentar que a ação da peça não se passa nos dias de hoje e, portanto, isso não seria um problema. Mas o público desse texto, seja de leitores ou espectadores, é formado por pessoas dos dias de hoje, e o potencial estranhamento causado pela palavra *shilling* me parece menor do que pela palavra *xelim* (principalmente se pronunciada como oxítona). E, em termos de estranhamento, me parece mais apropriado que, nesse caso, ele seja causado por uma palavra estrangeira do que por uma palavra datada. Como minha primeira escolha tradutória foi manter o local da ação do texto original, a presença de alguns elementos do idioma fonte me parece desejável pois relembram ao espectador onde se desenrola a ação.

Optei por não utilizar o *itálico* que se costuma usar em palavras estrangeiras em todas as ocorrências da palavra *shilling* na tradução porque, como se trata de um texto dramático, poderia denotar ênfase, o que não é o caso.

II No original, WEA, *Workers Education Association*. Como a sigla não é uma referência com a qual o público brasileiro esteja familiarizado, optei por traduzir seu significado.

III No original, “*tanner*”, palavra coloquial que substitui *sixpence* como forma de se referir à moeda de prata que valia seis partes do *shilling*, seis *pence*, ou metade de um *shilling*. A utilização de *pence*, plural de *penny*, ou *pennies*, outra forma plural de *penny*, seria problemática. *Pence* porque estaria introduzindo outro termo proveniente do idioma fonte com o qual o público brasileiro, de modo geral, não tem familiaridade. Mesmo aqueles que conhecem o termo podem desconhecer que o *penny* anterior a 1971 não valia 1/100 da libra e que, portanto, seis *pence* naquela época valia mais, mesmo em termos absolutos, do que seis *pence* hoje em dia. A outra opção, *pennies*, também traria essa avaliação equivocada do valor que estava sendo cobrado pelo curso e ocasionaria um problema adicional: a sonoridade da palavra que é a mesma de *pênis*.

IX No original, “*professor*”. Na Inglaterra, *professor* é o mais graduado professor de universidade, em geral responsável pelos outros professores que ensinam a mesma disciplina. Como em português não há duas palavras para diferenciar o status de professores, como *teacher* e *professor* em inglês, optei por usar doutor.

V No original, “*I am Mr. Lyon*”, que poderia ser traduzido por Senhor Lyon. Entretanto, achei que soaria estranho ele se referir a si mesmo dessa forma, “sou o Senhor Lyon”, por isso optei por “sou o Lyon”.

VI No original, *I teach at King's College*. Na Inglaterra, finalizados os anos de ensino compulsório, que terminam após o estágio chamado *Secondary School*, caso desejem continuar estudando, os jovens podem entrar em um *College* para fazer cursos de especialização, ou seguir para uma *University*. Basicamente, trata-se de dois níveis educacionais distintos, sendo o mais alto aquele obtido em uma *University*. Como não há um equivalente direto ao *College* no sistema educacional brasileiro, optei por “cursos preparatórios para entrar na universidade”, por ser esta uma das opções de estudo oferecidas dentro dos *Colleges*.

VII Como nesta passagem Lyon não consegue entender o que está sendo dito por causa da pronúncia, exagerei um pouco as contrações e acrescentei rubricas nesta fala e nas três seguintes.

VIII O *Royal College of Art*, em Londres, é uma instituição de ensino especializada em arte e design, fundada em 1837. Mais um elemento estrangeirizante que tem como intuito relembrar, de tempos em tempos, ao leitor/espectador onde se passa a ação.

IX Henry Moore é o primeiro de diversos artistas mencionados no texto. Fiz notas a respeito daqueles que considere menos conhecidos pelo público brasileiro. Sei que essa percepção é bastante subjetiva e pode dar margem a questionamentos. Entretanto, considere que fazer notas sobre todos os artistas mencionados poderia ser excessivo e, sendo assim, não incluí notas sobre Leonardo da Vinci, Mondrian e Van Gogh, por exemplo.

X No original, “*the brass band*”. Optei por não utilizar “fanfarra” ou “banda” para evitar um excesso de informações. Já há a menção às bandeirantes, e à sala que ocupam, por isso achei que falar agora de uma banda de instrumentos de metal seria incluir mais uma referência que não nos é tão familiar e que, principalmente, não traz informações fundamentais. Prefiri, então, generalizar com a palavra “ninguém”.

XI No original, o que faz os alunos não entenderem o que Lyon está dizendo é a forma como ele pronuncia a palavra *Renaissance*, indicada em uma rubrica que diz, “*He pronounces it ‘Renissince’*”. Como não há em português formas diferentes de pronunciar Renascimento, ou Renascença, que impeçam o interlocutor de entender o que está sendo dito, optei por usar os dois termos, dando a entender que os alunos só conhecem o segundo, e entendem a palavra renascimento de forma literal. Para amplificar a falta de compreensão, incluí a palavra “ressurreição” acrescentando, assim, mais uma fonte de mal entendidos. A partir desse ponto fiz, então, uma adaptação dessa incompreensão mútua. O final do trecho adaptado está indicado na próxima nota.

XII Aqui termina o trecho que sofreu maior interferência como explicado na nota anterior.

XIII Blydon é uma cidade situada no nordeste da Inglaterra. Decidi manter o nome do local como elemento estrangeirizante.

XIV A Batalha do Somme foi travada durante a Primeira Guerra Mundial, com os exércitos do Império Britânico e da França lutando contra as forças da Alemanha. A batalha aconteceu entre 1 de julho e 18 de novembro de 1916, em ambas as margens do rio Somme, no nordeste da França. No primeiro dia, o exército britânico já contava 57.000 vítimas, entre elas 19.000 mortos. Ao final, quase cinco meses depois, mais de um milhão de soldados haviam morrido ou ficado feridos. Trata-se de um episódio muito marcante na história da Grã-Bretanha que é mencionado diversas vezes ao longo da peça pois foi lá que Harry adquiriu o problema de saúde que o impede de trabalhar como minerador.

XV No original, “*leeks or whippets*” (alho-poró ou *whippets*). Optei por traduzir por *horta e cachorro* pelo fato de Oliver aludir, de forma geral, a hábitos locais. O alho-poró é uma hortaliça com a qual o público pode estar familiarizado, por isso poderia ser mencionado aqui. Entretanto, a raça de cachorro *whippet* não é, de modo geral conhecida no Brasil, e sua menção ocasionaria um estranhamento indesejável neste momento do texto.

XVI Os mineradores chamam Lyon de senhor (siô) por uma questão de deferência. Entretanto, nesta ocorrência optei por você (cê) pois George o chama de companheiro, criando, assim, uma certa intimidade. Podemos supor que ele esteja realmente duvidando da capacidade de Lyon e, por isso, se permitindo ser menos formal.

XVII O Duque de Portland era dono de diversas minas de carvão na região de Northumberland. O surgimento da cidade de Ashington se deve à sua iniciativa de construir casas para atrair trabalhadores para suas minas na década de 1840. Como se trata de uma figura com quem o público brasileiro tem pouca familiaridade, incluí a informação “tirando carvão pra ele”.

XVIII No original, *cripple*, palavra hoje considerada ofensiva, assim como *aleijado* em português. De acordo com o dicionário Oxford online “*The word cripple has long been in use to refer to ‘a person unable to walk through illness or disability’ [...]. In the 20th century the term acquired offensive connotations and has now been largely replaced by broader terms such as ‘disabled person’*” [a palavra *cripple* vem sendo utilizada há muito tempo para designar ‘pessoas incapazes de andar devido a doença ou deficiência’ [...]. No século 20, o termo adquiriu conotações ofensivas e atualmente é quase sempre substituído por termos mais abrangentes como ‘pessoa com deficiência’]. Como o termo em inglês é considerado ofensivo, optei por também utilizar um termo pejorativo em português.

XIX No original, ‘*fellow travellers*’ – na definição do dicionário Oxford online: “*A person who is not a member of a particular group or political party (especially the Communist Party), but who sympathizes with the group’s aims and policies*” [pessoa que não pertence a nenhum grupo específico ou a um partido político (especificamente ao Partido Comunista), mas que simpatiza com os objetivos e políticas do grupo.] A opção pela palavra *simpatizantes* se deve ao fato de ser bastante frequente associá-la ao partido comunista (como de percebe no único exemplo oferecido pelo dicionário Houaiss online – “era uma s. do partido comunista brasileiro.”).

XX Neste trecho, optei por manter as raças mencionadas no texto de Hall, diferente do que ocorreu na Cena 1. Enquanto lá a referência ao *whippet* tinha uma intenção mais generalizante, e por isso traduzi por cachorro, aqui estamos vendo o quadro pintado por Jimmy. As duas raças são britânicas, o que também nos serve como elementos estrangeirizantes, mas são bastante distintas: o *bedlington terrier* é um cão que mede cerca

de 40 cm, pesa entre 8 e 10 kg e é bastante peludo; já o *whippet* tem pelagem curta e fina, pode medir até 70 cm e pesar 25 kg. Essa diferença entre as raças, para o público local bastante familiarizado com ambas, pode gerar um efeito um tanto cômico. Para o público brasileiro em geral, esse efeito provavelmente se perderá. Uma opção seria incluir uma fala para Jimmy em que ele diria algo como: “Cês já viram um *whippet*?”, ou “Cês num sabe a diferença entre um *whippet* e um *bedlington terrier*, não? Que cambada de ignorante!”.

XXI No original, *Jesmond*, bairro sofisticado nos arredores da cidade de Newcastle, conhecido por suas lojas, restaurantes e hotéis de luxo. Por se tratar de uma referência com a qual o público brasileiro não tem familiaridade, optei por um termo genérico que alude à ideia que Hall parece indicar de oposição entre cidades pequenas, mais conservadoras, e locais mais cosmopolitas.

XXII Carrick's foi uma rede de cafeterias e padarias muito famosa na Inglaterra que chegou a ter mais de 100 filiais na região nordeste, sendo 12 delas no centro de Newcastle. É uma referência bastante familiar para o público local, mas não para o público brasileiro. Por isso, atribuí a Susan uma função que não está especificada no texto de Hall como forma de explicitar seu local de trabalho.

XXIII No original, *P&O Line*, a mais antiga linha de cruzeiros do mundo, que operou os primeiros navios de passageiros no início do século XIX. *P & O* significa *Peninsular & Oriental*. Como não é uma referência com a qual o público brasileiro esteja familiarizado, optei por incluir parte da informação na fala de Lyon.

XXIV Walter Richard Sickert (1860–1942), artista britânico nascido na Alemanha, que fez parte do grupo de artistas pós-impressionistas de Camden Town no início do século 20, em Londres.

XXV No original, Helen menciona apenas o sobrenome de quem trará o cheque, *I'll have Mills drop round a cheque*. Optei por não mencionar o sobrenome por não ser de fácil pronúncia para brasileiros, o que poderia causar um ruído indesejado na compreensão quando pronunciado em cena, e atribuir a Mills um cargo.

XXVI Alfred Wallis (1855–1942), pescador nascido na Cornualha, começou a pintar aos 70 anos. Sem qualquer treinamento formal, utilizando tinta caseira e pedaços de papelão, Wallis ficou conhecido por suas paisagens portuárias e cenas marítimas pintadas em estilo naïf.

XXVII David Jones nasceu em 1895 no sudeste de Londres, filho de mãe inglesa e pai galês. Na Primeira Guerra Mundial, serviu como soldado no corpo de Fuzileiros do País de Gales. Sofreu diversos colapsos nervosos ao longo das décadas de 1930 e 40, mas conseguiu dar prosseguimento à sua carreira de pintor e escritor.

XXVIII No original, *Aidan and Cuthbert*; em português, Santo Edano (ou Adão) de Lindisfarne, e Santo Cuthberto, duas referências muito distantes do público brasileiro. Trago aqui um pouco da história dos dois santos como contextualização. Entretanto, na tradução, optei por localizar a referência apenas no tempo. Edano, nascido na Irlanda no final do século 6, é considerado o primeiro missionário celta na Inglaterra. No ano de 635 foi consagrado bispo e fundou um mosteiro na região de Lindisfarne, ilha na costa nordeste da Inglaterra, acessível a pé na maré baixa, que foi o centro do seu trabalho missionário e ponto de partida da evangelização da região. Santo Edano vivia em extrema pobreza e abstinência e construiu muitas igrejas, mosteiros e escolas, resgatou muitos da escravidão e os instruiu nos ensinamentos da Igreja. Faleceu em 13 de setembro de 651 e, nessa noite, um jovem que pastoreava nas redondezas viu a alma do santo sendo carregada. Esse jovem era Cuthberto que decidiu, então, tornar-se monge. Cuthberto é um dos mais importantes santos medievais do norte da Inglaterra, sendo considerado o santo patrono da região.

XXIX No original, *The Listener*, revista semanal publicada pela BBC entre 1929 e 1991. Como não se trata de uma referência conhecida do público brasileiro, optei por traduzir apenas por *revista*.

XXX Jim Ede foi curador da Galeria Tate de Londres nos anos 1920 e 30, e lá criou vínculos de amizade com diversos artistas. Ao longo dos anos, adquiriu obras de arte, construindo uma sólida coleção que inclui pinturas de Ben e Winifred Nicholson, Alfred Wallis, Christopher Wood, David Jones e Joan Miró, e esculturas de Constantin Brancusi, Henry Moore e Barbara Hepworth. Morou em Hampstead, região norte da cidade de Londres até 1936, quando se mudou com a família para Marrocos. Em 1956, mudou-se com a esposa para Cambridge e construiu sua casa, chamada Kettle's Yard, que ainda hoje abriga sua coleção de arte.

XXXI No original, Jack Ainsworth. Esse sobrenome pode causar dificuldade para o ator. Como não se trata de uma referência significativa, optei por omiti-lo. Outra opção é usar um sobrenome de pronúncia mais fácil para brasileiros, como Taylor, Hill, Williams, por exemplo.

XXXII Thomas Gainsborough (1727-1788), pintor inglês conhecido por suas paisagens e seus retratos.

XXXIII George Stubbs (1724-1806), pintor inglês conhecido por suas pinturas de cavalos.

XXXIV O *Omega Workshops Ltd.* foi uma empresa de design criada em 1913. A principal personalidade do projeto era o artista e pintor Roger Fry que acreditava que os artistas podiam criar, produzir e vender seus próprios trabalhos.

XXXV Gateshead é uma cidade ao sul do rio Tyne, a cerca de 5 km de Newcastle e 30 km de Ashington, que ficam ao norte do Tyne. Optei por incluir a região onde Gateshead se situa por não ser uma referência com a qual, de modo geral, o público brasileiro esteja familiarizado e por considerar relevante deixar claro que a primeira exposição do grupo acontece na mesma região onde moram. Uma opção para a encenação seria incluir na projeção indicada pela rubrica, um mapa da Inglaterra, com as cidades de Ashington e Gateshead indicadas.

XXXVI Julian Trevelyan (1910 – 1988), poeta e artista inglês ligado ao movimento surrealista.

XXXVII No original, *New Bridge Street*. Esse era o endereço da BBC em Newcastle, uma referência com a qual o público brasileiro de modo geral não tem familiaridade. Optei, então, por explicitar a referência, tirando o nome da rua.

XXXVIII No original, *leeks*; em português, alho-poró. Optei por uma hortaliça mais popular no Brasil, cujo nome é mais simples, e que também é comum na Inglaterra.

XXXIX No original, *mantelpiece* (pequena prateleira acima da lareira – cornija). Embora manter a menção à lareira aqui fosse interessante por se tratar de um item muito presente em países frios, optei por substituir por estante. Carvão e lareira são coisas afins e, sendo assim, ao ouvir as duas palavras juntas, o espectador poderia estranhar por que Jimmy estaria dizendo que ninguém colocaria um pedaço de carvão em uma lareira, ainda que se dissesse “em cima da lareira”. Para o público leitor, creio que não seria um problema, mas a presente tradução visa, primordialmente, à encenação, por isso considero fundamental evitar uma possível incompreensão.

XL Em 1928, Ben Nicholson visitou St. Ives, uma cidadezinha na costa norte da Cornualha, e ficou impressionado com o trabalho de Alfred Wallis, um artista local. Logo após a Segunda Guerra Mundial, Nicholson se mudou com sua segunda esposa, Barbara Hepworth para o vilarejo e lá moraram por 19 anos. A cidade se transformou em uma comunidade de artistas e, em 1938, foi fundada a St. Ives School of Painting.

XLI No original, *the Slade*, referência à Slade School of Fine Art, Escola de Belas Artes situada em Londres. Optei por omitir o nome da Escola por ser uma referência com a qual o público brasileiro não tem familiaridade.

XLII Winifred Nicholson, primeira esposa de Ben Nicholson. Há a possibilidade de acrescentar à fala de Ben Nicholson essa informação – “vivi praticamente só da herança de Winifred, minha primeira esposa”.

XLIII No original não há essa rubrica. Entretanto, decidi incluí-la por acreditar que traz mais clareza às movimentações da cena.

XLIV No original, *Mr. Lyon is very good at getting himself noted*. A palavra *himself* não está grifada no original, mas devido à sua posição na frase e ao seu tamanho (e consequente tempo de elocução) se faz notar mais do que a partícula *se* no português. Busquei outras opções tradutórias que fossem menos sucintas (como *notar ele próprio*, ou *ele mesmo*, por exemplo), mas todas me pareceram pouco naturais. Sendo assim, optei por grifar o pronome *se*, dando a ele o destaque que percebo no original *himself*.

XLV No original, “*The War Wedding*”. Ao fazer uma busca *online* para ver a pintura de Harry Wilson, não encontrei nenhum quadro com esse nome. Entretanto, o quadro com o título “*Wartime Wedding*”, facilmente encontrado *online*, parece, claramente, ser a obra a que estão se referindo. Decidi, então, colocar esse título para que a equipe envolvida na encenação tenha acesso à sua imagem.

XLVI No original, *High Street*, nome comumente dado à rua principal de cidades e vilarejos, onde se encontra a maior parte do comércio local. Sendo assim, considero que não faria sentido traduzir por *Rua High*, como poderia ser feito com nomes de outras ruas. Manter o original *High Street* também não me pareceu uma boa opção, pois creio que não ficaria claro para o público espectador. Optei, então, por *Rua Central* que cumpre a mesma função de designar a rua mais comercial e/ou movimentada de pequenas cidades no Brasil.

XLVII No original, *Woolworth's*, antiga cadeia de lojas de departamento muito popular na Inglaterra. Como no quadro não há o nome do estabelecimento, e o nome não é uma referência familiar para o público brasileiro, optei por utilizar a palavra *loja*.

XLVIII No original, há aqui o espaço de uma linha em branco. Optei por incluir essa rubrica, já que parece claro que Helen não deseja continuar sua conversa com Oliver e utiliza Lady Ridley como desculpa para se afastar.

XLIX No original *sherry*, que se traduz por xerez. Caso a palavra estivesse só nesta rubrica, teria mantido a tradução direta e usado xerez. Entretanto, mais adiante, o Rapaz oferece a bebida a Lyon, e estando na fala do personagem, creio que poderia causar um estranhamento desnecessário por se tratar de uma bebida com a qual não temos tanta familiaridade no Brasil. Optei, então, por uma palavra mais genérica, tanto na rubrica quanto na fala do Rapaz, indicada na próxima nota.

L Aqui se encontra a outra ocorrência da palavra *sherry* no original.

LI No original, *Jesmond*. Como no primeiro ato, optei por omitir o nome do lugar mencionado e substituí-lo por um termo genérico. É interessante destacar que no primeiro ato quem fala de Jesmond é George, habitante de Ashington. Para ele, Jesmond significa modernidade, um lugar mais avançado do que sua própria cidade. Naquele trecho, usei “cidade grande” na tradução. Aqui, Lyon se refere ao mesmo lugar como exemplo de atraso, de um lugar sem cultura, por isso, optei por traduzir por “pequenos vilarejos”, generalizando ainda mais com o uso do plural.

LII A tradução para “Galeria Nacional” soa muito pouco natural, e outras opções, como “Galeria de Arte da Escócia”, ou “Galeria Nacional” também não me pareceram satisfatórias. Sendo assim, optei por manter o nome em inglês, o que, além de servir como elemento estrangeirizante, denota, em certa medida, um afastamento de Lyon de seu passado com o grupo, dando à sua fala uma pitada de arrogância.

LIII Após a Segunda Guerra Mundial, o Partido Trabalhista do Reino Unido, liderado pelo primeiro-ministro Clement Attlee, decidiu estatizar as indústrias no país. Essa iniciativa teve muito apoio da população que percebia que seus antigos empregadores, como os donos das mineradoras de carvão, estavam mais interessados em seus lucros do que no bem-estar de seus funcionários.

LIV No original, *conscientious objector*. Havia a possibilidade de traduzir para a mesma locução que, em português, é *objeitor de consciência*. Segundo o dicionário Houaiss online, trata-se do “indivíduo que se recusa a cumprir uma obrigação (esp. o serviço militar) a que se devem sujeitar todos os cidadãos, mediante a alegação de impedimento moral, religioso, filosófico ou político”. Entretanto, creio que, além de não ser um termo familiar, traz uma ambiguidade indesejada. O *conscientious objector* é uma pessoa conscienciosa, que age de acordo com a sua consciência. A preposição *de* da locução em português pode dar a ideia de uma pessoa que faz objeções à consciência, e não que faz objeções a algo por causa dela. Optei, então, por utilizar a palavra pacifista, a partir de sugestão de Paulo Henriques Britto, feita à época do exame de qualificação, a quem agradeço.

LV No original, *conscientious*, fazendo um jogo de palavras com o *conscientious objector* acima. Como usei “pacifista” antes, procurei estabelecer o jogo de palavras com a palavra “paz”.

LVI Clement Attlee, líder do Partido Trabalhista de 1935 a 1955, foi eleito primeiro-ministro em 1945, permanecendo no cargo até 1951. Durante sua gestão, ampliou e aprimorou os serviços de assistências social, criando, por exemplo, o National Health Service (Serviço Nacional de Saúde).

LVII Optei por manter a palavra no original como elemento estrangeirizante. O termo já consta do Dicionário Houaiss Online.

LVIII Arthur Cook - líder sindical britânico que foi secretário-geral da Federação de Mineiros da Grã-Bretanha de 1924 a 1931. Decidi manter o nome por Oliver mencioná-lo ao lado de Karl Marx. Mesmo sendo Arthur Cook pouco conhecido do público brasileiro, ao ser mencionado junto com Marx é possível supor que se trata de alguém que tem com ele afinidades políticas.

LIX No original, Keir Hardie, um dos mais notáveis políticos britânicos e o primeiro líder do Partido Trabalhista. Optei por usar apenas seu cargo e omitir o nome por ser um personagem com quem os brasileiros não têm familiaridade de modo geral. Além disso, na fala anterior já há a menção a outra figura britânica um tanto desconhecida do público local.

LX Em 22 de setembro de 1934, uma explosão matou 266 homens na mina de Gresford, no País de Gales, um dos mais graves desastres na indústria carvoeira da Grã-Bretanha. Apenas 11 corpos foram recuperados. Como não é uma referência familiar ao público brasileiro, incluí a informação de que *Gresford* é o hino dos mineradores.

LXI No original:

Lord of the oceans and the sky above,
Whose wondrous grace has blessed us from our birth,
Look with compassion, and with love
On all who toil beneath the earth.

They spend their lives in dark, with danger fraught,
Remote from nature's beauties, far below,
Winning the coal, oft dearly bought
To drive the wheel, the hearth make glow.

Uma sugestão para a encenação seria colocar a canção com a letra original e os atores cantando junto em inglês, ou em *playback*, enquanto a tradução da letra aparece em projeções de *slide*.

7 Propostas de material extratextual

Todos os materiais apresentados neste capítulo são sugestões e propostas que podem ser utilizadas em eventuais montagens de *Os pintores da mina*, exatamente como estão aqui ou com qualquer modificação que se faça necessária. Como dito anteriormente, o objetivo desse material é expandir a experiência teatral para além do abrir e fechar das cortinas, por isso, apresento exemplos para o antes e o depois do espetáculo. Ressalto, entretanto, que o intuito é oferecer essa possibilidade para os espectadores desfrutarem da forma como quiserem, se assim desejarem.

O propósito dos materiais pensados para o momento que antecede o espetáculo é proporcionar aos espectadores a oportunidade de adentrar o universo cênico aos poucos, de modo mais orgânico. Creio que um envolvimento prévio com o mundo da mineração; o contato, ainda que breve, com o pano de fundo histórico que percorre toda a peça; saber onde fica Ashington, como soa o inglês falado ali, e alguns outros detalhes; tudo isso concorre para envolver o espectador, despertar sua curiosidade e aguçar seu interesse pela história que verá em cena. Os três primeiros exemplos de materiais para o momento que antecede a encenação podem fazer parte do programa e podem também ser colocados no saguão do teatro, em uma escala muito maior, para que possam ser desfrutados coletivamente.

1. Linha do tempo (Figura 1)

A indústria do carvão no Reino Unido

A inspiração para a elaboração dessa linha do tempo vem da montagem de *Labour of Love*, mencionada na Seção 2.4. Ela conta a história da indústria carvoeira de 1840, quando o Duque de Portland constrói casas para atrair trabalhadores para a região nordeste da Inglaterra, até os dias de hoje.

2. Mapa (Figura 2)

O mapa mostra o Reino Unido e destaca a região de Tyneside. Ele pode ser replicado, dando destaque a outras regiões para mostrar qual dialeto é falado em cada uma delas.

3. Texto²⁴⁹

No site *The Coalmining History Resource Centre*, referenciado ao final deste trabalho, há uma página intitulada *A Day in a Miners (sic) Life* (Um dia na vida de um minerador de carvão), que considero bastante interessante para se conhe-

²⁴⁹ Devido a restrições relacionadas ao direito de uso, não reproduzo a página neste trabalho.

cer o dia a dia desses trabalhadores. A página reproduz uma matéria publicada na revista *Picture Post* em 1939. Ela traz imagens antecedidas por curtos parágrafos que as descrevem, cujos títulos são, por exemplo: “Símbolo da mineração de carvão: a entrada do poço e suas imensas rodas”; “A 150m abaixo da terra, ele sai da gaiola”; “Os trabalhadores do turno da noite voltam para casa”; “Descanso em frente à lareira antes do banho”; “De banho tomado, o minerador toma o café da manhã”. O endereço onde o texto pode ser lido é:

www.cmhrc.co.uk/site/literature/minersday/index.html.

4. Vídeo

Why our accents change (Por que nosso sotaque muda) | BBC Newsbeat

Este vídeo de apenas 2m31 mostra diversos sotaques diferentes, e a apresentadora, que inicia sua fala dizendo que é da região de Newcastle, explica por que razões modificamos nossos sotaques. O vídeo pode ser assistido em: www.youtube.com/watch?v=NRbS8kpSfMA.

5. Áudio

Useful Geordie Phrases (Expressões úteis em Geordie)

Nesta página do *Geordie Guide* da Universidade de Newcastle, há 13 gravações, de no máximo cinco segundos de duração cada uma, em que ouvimos expressões utilizadas na região, seguidas de seu equivalente em inglês padrão. É interessante ver que não é só o sotaque que é diferente, mas também o vocabulário, como em “whey aye, man”, que no inglês padrão é “that’s right”. Ali estão apenas amostras mínimas, mas são um bom ponto de partida para desenvolver materiais que abordam, de maneira lúdica, o tema de dialetos e sotaques. Uma possibilidade seria desenvolver algum tipo de jogo em que as pessoas tivessem que dizer o que acham que as palavras e/ou expressões significam, tanto a partir de textos quanto de áudios. Os áudios podem ser acessados em: libguides.ncl.ac.uk/c.php?g=130223&p=850379.

Gostaria de fazer uma observação a respeito dos dois últimos itens relacionados ao *Geordie*. É possível questionar por que criar materiais que falam desse dialeto se na tradução, tanto na página quanto no palco, ele desaparece. Isso, obviamente, é verdade. No entanto, considero bastante relevante abordar esse tema que envolve tantos aspectos culturais, sociais, políticos, etc., e que tem tantos desdobramentos. Minha pesquisa me deixou muito mais consciente dos diferentes falares do português brasileiro, quebrou paradigmas, me fez rever meus próprios conceitos e preconceitos. Se *Os pintores da mina* puderem, de alguma forma, contribuir para a diminuição do “preconceito linguístico” apontado por Bagno, creio que terá cumprido um papel muito importante.

Quanto a elementos para serem desfrutados após o espetáculo, o objetivo é prolongar a experiência vivida no teatro. Seguem abaixo algumas sugestões:

1. Livros

O livro com o texto da peça pode ser vendido no saguão. Nele podem constar partes do programa, como, por exemplo, textos sobre Lee Hall, alguma entrevista com ele, a linha do tempo apresentada aqui, um texto sobre a tradução, entre outras possibilidades.

O livro de William Feaver que serviu de inspiração para Hall também pode despertar o interesse do público, assim como alguma publicação que contenha as obras do Grupo de Ashington.

2. Souvenires

Acredito que o público se interessaria por réplicas dos quadros em formas de cartões, *posters*, ímãs de geladeira, etc., e isso certamente prolongaria o contato com a vivência do espetáculo. Obviamente, isso dependeria de contratos de licenciamento.

3. Exposição

Seria interessante ter no saguão do teatro uma pequena exposição com objetos ligados à mineração da forma como era feita antigamente – lanterna de segurança, picareta, por exemplo.

4. Debates

Podem ser organizados diferentes encontros pós-espetáculo com críticos de arte, artistas, historiadores, linguistas, para conversar sobre algum tema abordado na peça.

Para expandir ainda mais o contato com o universo da peça, seria muito interessante fazer uma parceria com um museu que pudesse abrigar exposições relacionadas a ela. Nesse caso, o público não se limitaria aos espectadores da peça, e poderia aumentar, ou mesmo despertar, o interesse em assisti-la nas pessoas que forem à exposição sem ter visto o espetáculo. Para aqueles que fossem às exposições depois de ver a peça, seria uma forma de expandir o contato com o universo visto em cena. Claramente, para que essa proposta se concretize, há diversos fatores que deverão ser levados em conta, como os custos, seguros, disponibilidade e interesse dos museus, por exemplo.

A exposição que considero a mais interessante seria de obras do *Ashington Group*. Algumas delas são mostradas em projeções ao longo da peça, e isso

pode despertar o interesse pela exposição. Algumas obras podem ser vistas em: www.ashingtongroup.co.uk/.

Outra exposição bastante relevante e interessante seria o trabalho do fotógrafo Mik Critchlow sobre Ashington, sua cidade natal, reunindo fotos tiradas ao longo de 42 anos. Parte desse projeto fotográfico pode ser visto no *site*, www.mikcritchlow.com/. O fotógrafo publicou um livro chamado *Coal Town* que reúne essas imagens – algumas delas podem ser vistas em: bluecoatpress.co.uk/product/coal-town/.

Todas essas propostas e sugestões partiram das minhas vivências – de espectadora, pesquisadora, tradutora. Com certeza, outras pessoas envolvidas em uma montagem trariam outras sugestões, teriam outras ideias a partir de suas experiências e interesses. Lembrando sempre que o teatro é uma arte colaborativa, sinto que essa conjugação de ideias a partir do encontro de pessoas que vêm de lugares e histórias distintos só pode gerar bons frutos.



Figura 1 – Linha do tempo
Arte: Antonio Quixadá

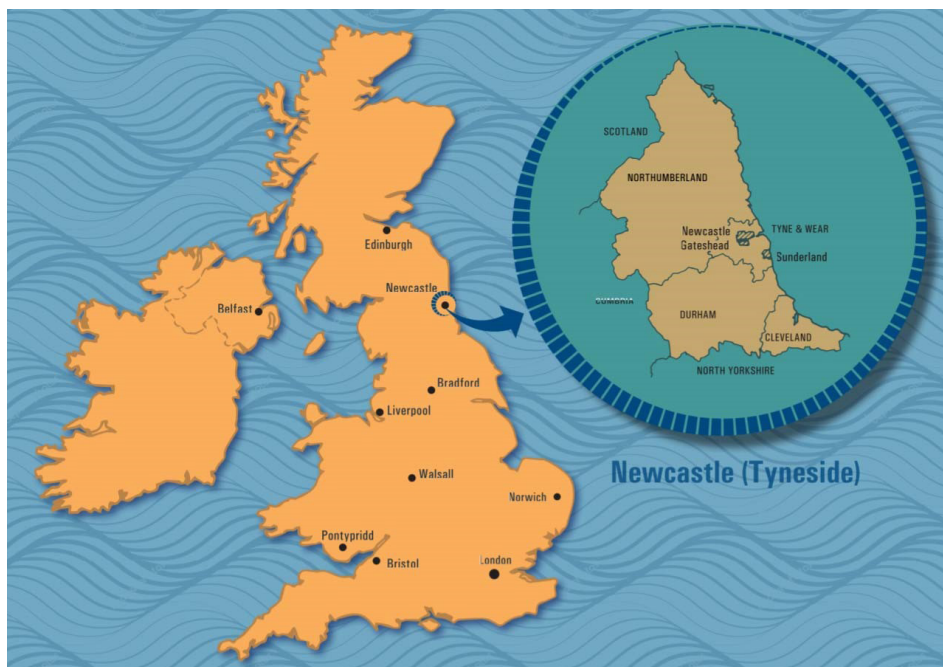


Figura 2 – Mapa
Arte: Antonio Quixadá

Considerações finais

Em dado momento da jornada de escrita desta tese, percebi que estava entrelaçando na minha vida acadêmica os dois campos do saber nos quais ela se insere, e me senti concretizando aquilo que considero fundamental na tradução teatral e que, desde o meu primeiro contato com o tema, venho defendendo: diálogo, troca, aproximação. Fiz o mestrado em Artes Cênicas e escrevi uma dissertação cujo foco primordial eram as questões linguísticas envolvidas na tradução de textos dramáticos para encenação; agora faço o doutorado em Estudos da Tradução e escrevo esta tese que se propõe a navegar para além do texto, para além da língua, e agregar os aspectos extralinguísticos envolvidos na transposição de um texto teatral estrangeiro para palcos nacionais.

Pensando no que gostaria de dizer para finalizar este trabalho, me lembrei de um texto de Susan Bassnett (2011, p. 130) em que ela diz que traduzir pode ser divertido. Sim, há brincadeira na tradução, há diversão, há jogo. Na língua inglesa, a presença do jogo e da brincadeira no teatro é explicitada nas palavras, pois podemos dizer que os atores *play roles in a play*. *Play*, que na sua forma verbal significa jogar (um jogo), tocar (um instrumento), desempenhar (um papel), e brincar. E *play*, que como substantivo se traduz por peça de teatro. Na tradução teatral para encenação a brincadeira também se faz presente, pois não é isso que fazemos, brincar com as palavras, as transformando em outras palavras, e sons, gestos, luz, figurino, cenário, música, ambientação? Em português, não há a mesma polissemia, mas fiquei pensando nesse brincar, cuja etimologia eu desconhecia – brincar vem do latim “*vincŭlum* ‘laço’” (CUNHA, 2012, p. 102). Tudo, então, pareceu fazer sentido – a brincadeira que cria vínculos, que entrelaça pessoas, saberes, fazeres, línguas, culturas.

Egil Törnqvist (1991, p. 1, grifo do autor) diz que “assistir a uma peça é, sob diversos aspectos, mais difícil do que ler, pois o espectador está diante de tamanha riqueza de impressões *simultâneas* que só consegue assimilar parte do que vê e ouve”.²⁵⁰ A palavra grifada por Törnqvist – *simultâneas* – chama minha atenção neste momento porque, de certa forma, é disso que falo: simultaneidade, coexistência, de teoria e prática, traduzir e encenar, tradutor(es) e encenador(es), tradução e dramaturgismo, palco e plateia, textual e extratextual, cênico e extracênico. Quanto a não conseguirmos assimilar tudo, talvez isso seja verdade se pensarmos em uma assimilação consciente e ativa, mas me pergunto

250 “Watching a play is in many respects more difficult for the recipient than reading it, since the spectator is faced with such a richness of *simultaneous* impressions that he is only able to grasp part of what he sees and hears.”

se a experiência teatral requer isso de nós. Sim, está tudo ali, coexistindo na cena, cada elemento participando do jogo, da brincadeira, simultaneamente, e nós espectadores vivenciamos tudo isso, de uma forma ou outra.

A viagem que se iniciou em *The Pitmen Painters* e aportou em *Os pintores da mina* foi longa. Cheia de idas e vindas, de acréscimos e cortes, de conversas entre mim e eles. Procurava ouvir suas vozes, seus sotaques, conhecê-los me aproximando de cada palavra que diziam, me afastando para enxergar mais longe. Havia nesta tradução uma particularidade – esses homens existiram; Lyon, Sutherland e Nicholson também. Não eram personagens de quem eu poderia me aproximar apenas pelas falas escritas por Hall, eram pessoas que estão no mundo através de suas obras, seus escritos, entrevistas, e também de tudo que se escreveu, se falou e ainda se fala sobre o grupo e sobre cada um. Por um lado, isso enriqueceu o processo de uma forma que eu não poderia imaginar no início da tradução; por outro, o “risco de não parar nunca” apontado por Lispector (2018, p. 105)²⁵¹ se potencializou. Agora eu não queria só “mexer e remexer nos diálogos” (Id. *Ibidem*), queria mexer e remexer em tudo que envolvia aquelas pessoas – suas histórias, seus legados, suas casas, suas vidas. Mas quatro anos passam rápido, e fui obrigada a colocar pontos finais e deixar algumas questões para outro momento.

No início deste trabalho, mencionei que as palavras pontes e fronteiras são comumente utilizadas ao se falar de tradução. Na tradução teatral, especificamente, o cruzamento de Patrice Pavis e o labirinto de Susan Bassnett são talvez as imagens mais conhecidas. Bassnett (1998, p. 106) compara seu labirinto ao cruzamento de Pavis dizendo que “a imagem do ‘cruzamento’, assim como a imagem do labirinto, implica uma pluralidade de possibilidades e rejeita qualquer noção de fechamento”.²⁵² Eva Espasa, entretanto, argumenta que,

ao aplicarmos [a imagem do labirinto] à atividade tradutória, podemos imaginar um tradutor solitário, preso em um labirinto de possibilidades binárias restritas, de tentativa e erro, que pode facilmente sugerir uma abordagem e/ou da tradução, de ter que aprender apenas por meio da experiência de se deparar com becos sem saída.²⁵³ (ESPASA, 200, p. 59)

251 No texto “Traduzir procurando não trair”, em que relata sua experiência de tradutora teatral, Clarice Lispector aponta algumas dificuldades do ato de traduzir, que, segundo a autora “pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos”.

252 “the image of the ‘crossroads’, like the image of the labyrinth, implies a plurality of possibilities and rejects any notion of closure.”

253 “when we apply [the image of the labyrinth] to the activity of translating, we might picture a lonely translator, trapped in a labyrinth with restricted binary possibilities, of trial and error, which could easily suggest an either/or approach towards translating, of having to learn only through the experience of repeatedly coming up against blind alleys.”

Tendo a concordar com Espasa, pois entrar em um labirinto pode ser algo bastante desagradável e aprisionador. E a cada vez que nos deparamos com uma parede e temos que retroceder, essa sensação aumenta. O cruzamento de Pavis, embora me pareça mais plural do que o labirinto, também desperta em mim uma sensação não muito positiva. Quando estamos em uma encruzilhada, precisamos fazer uma escolha sem saber onde ela vai dar, e o caminho não trilhado²⁵⁴ permanece como uma incógnita sem resposta. O que percebo na tradução é que cada opção descartada, cada tentativa e cada “erro”, cada caminho não trilhado, tudo faz parte da tradução que se consolida em páginas impressas e eventualmente em cena, e tudo faz parte da brincadeira divertida que é traduzir.

Ao final desta tese, penso o labirinto de Bassnett não mais com paredes rígidas, mas sim porosas, fluidas, nas quais posso penetrar para olhar o que está do outro lado sem ter, necessariamente, que retroceder, e ele já não me parece assustador, pois as paredes agora são guia e não limite. Silvana Garcia (2021, p. 25), ao falar sobre seu trabalho nos “processos cênico-pedagógicos” que desenvolve na Escola de Arte Dramática, diz, “eu apenas traço as margens do rio para que ele siga seu melhor curso”. Essa imagem está em confluência com a forma como enxergo a tradução de um texto dramático para encenação. O novo texto está ali pronto para servir – no sentido de trabalhar em favor de, não de servilismo ou subserviência –; servir aos atores, ao encenador, ao figurinista, ao cenógrafo, ao iluminador, a todos que, de uma forma ou de outra, estejam envolvidos na encenação. *Os pintores da mina*, com todas as escolhas que fiz e as que deixei de lado, com os caminhos que tracei e os que guardei para uma outra viagem, estão aqui para servir a quem quiser segui-los, adaptá-los, subvertê-los, expandi-los, na construção de uma nova jornada, a jornada do texto à cena.

Maurício Mendonça Cardozo (2006, p. 155) diz que “traduzir é um movimento fundado na relação: é pôr em relação; é construir uma relação; é relacionar”. Penso, então, nas relações que podem vir a ser construídas a partir daqui. Creio que há três temas abordados nesta tese que podem ser pontos de partida para pesquisas futuras. O primeiro são as questões que envolvem a relação entre o tradutor e a encenação que necessitam ser aprofundadas para que possamos ver, na prática, uma aproximação entre eles, e o tradutor possa ser visto como “um artista criativo que trabalhe junto com toda a equipe”,²⁵⁵ nas já citadas palavras de Mary Snell-Hornby (2007, p. 119). O segundo é a tradução de variantes linguísticas em textos dramáticos que visam à encenação. Embora haja trabalhos fundamentais a respeito da tradução de variantes em textos literários, não há ain-

²⁵⁴ Faço alusão aqui ao título do poema de Robert Frost, *The Road Not Taken*.

²⁵⁵ “a creative artist working within the production team.”

da muita pesquisa a esse respeito no âmbito da tradução teatral. O outro tema que creio merecedor de mais investigação é a busca por meios de fomentar uma aproximação entre palco e plateia, ampliando a experiência teatral para além do espetáculo. Gostaria muito de ver outros trabalhos, pesquisas, olhares e investigações serem realizadas a partir das reflexões que trouxe aqui sobre esses e outros temas. Espero também que eu mesma volte a alguns deles para olhá-los mais de perto.

Gostaria de finalizar esta tese propondo pensarmos a tradução como lugar de afeto. Afeto pelo ato, pelo texto de onde partimos, pelo texto onde chegamos, pelos personagens com quem convivemos ao longo de meses, por suas histórias, suas qualidades, imperfeições e idiossincrasias, por tudo que aprendemos durante a viagem.

Na jornada impressa nessas páginas, me senti profundamente tocada por esses homens e suas famílias, por tudo que representam, por tantos e tantas que, embora sejam mais que fundamentais para fazer girar as engrenagens do mundo, são privados de tantas coisas. Sobre tudo, o que me tocou muito profundamente foi mais uma vez me certificar do poder transformador da arte e ver tudo de maravilhoso que acontece quando temos oportunidade de entrar em contato com ela, de criar vínculos e laços, e poder entrar na brincadeira, sair da plateia e entrar no jogo. Harry Wilson, um dos *pitmen painters*, escreveu: “Quando termino um quadro, sinto que alguma coisa aconteceu, não só [...] na tela, mas em mim”.²⁵⁶ Ao final dessa viagem, não tenho um quadro pintado para mostrar, mas definitivamente muitas coisas aconteceram em mim.

²⁵⁶ “When I have done a piece of painting I feel that something has happened, not only to the panel or canvas but to myself.”

Referências Bibliográficas

AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Great Britain: Cromwell Press Ltd., 2000.

AALTONEN, Sirkku. “Retranslation in the Finnish Theatre”. *Cadernos de Tradução*, v. 11: 141-159 (2003).

AALTONEN, Sirkku. Drama Translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (Eds.) *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2010, p. 105-110.

ALTERNATIVA TEATRAL. 11 set, 2012. Disponível em: <<http://www.alternativateatral.com/opiniones22613-mineros>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

AMAPOLA. **Miguel Falabella**. c2021.

Disponível em: <http://www.miguelfalabella.com.br/>. Acesso em: 14 nov, 2021.

ANDERMAN, Gunilla. Drama translation. In: BAKER, Mona (editor) **Routledge Encyclopedia of translation Studies**. London: Routledge, 2001. p. 71-74.

ANDERMAN, Gunilla. **Europe on Stage: Translation and Theatre**. London: Oberon Books Ltd., 2005.

ANDRADE, Fábio de Souza. *A felicidade desidratada*. In: BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ASHINGTON TOWN COUNCIL. © Ashington Town Council. Disponível em: <<http://www.ashingtontowncouncil.gov.uk>>. Acesso em 12 out, 2021.

AZEVEDO, Milton M. Monteiro Lobato e *Por Quem Os Sinos Dobram*: a tradução de um dialeto literário. **Revista de Letras** - Nº . 22 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2000, p. 70-75.

AZEVEDO, Milton M. **Vozes em branco e preto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

AZEVEDO, Milton M. A Variedade Caipira do Português Brasileiro Vernáculo em Quatro Livros de Valdomiro Silveira. **Revista de Letras**, II, nº 8, 2009, p. 11-23.

BAGNO, Marcos. **Português ou brasileiro?: um convite à pesquisa**. São Paulo: Parábola Editorial, 2001.

BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BAGNO, Marcos. **Não é errado falar assim! em defesa do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BAGNO, Marcos. **Gramática de bolso do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

BAGNO, Marcos. **Língua, linguagem, linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BANDIA, Paul; MILTON, John. Introduction: Agents of Translation and Translation Studies. In: BANDIA, Paul; MILTON, John (Ed.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, p. 1-18.

BARSANELLI, Maria Luísa. **Para driblar impaciência do público, produções cortam espetáculos teatrais**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 31 de agosto de 2018. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/para-driblar-impaciencia-do-publico-producoes-cortam-espetaculos-teatrais.shtml>. Acesso em: 08 dez 2018.

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. Volume 4, Numéro 1, 1st Semester 1991, p. 99–111 Languages and Cultures in Translation Theories. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n1-ttr1474/037084ar/>

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. First published in 1980. New York: Routledge, 2008 [2002].

BASSNETT, Susan. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing cultures: essays on literary translation**. Clevedon/Philadelphia: Multilingual Matters, 1998, p. 90-108.

BASSNETT, Susan. **Reflections on Translation**. Great Britain: MPG Books Group, 2011.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (ed.). **Translation, History and Culture**. London: Cassel, 1995.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing cultures: essays on literary translation**. Clevedon/Philadelphia: Multilingual Matters, 1998.

BBC NEWS. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/education-34538222>>. Acesso em: 31 mar, 2020.

BBC NEWS. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-england-leeds-35124235>>. Acesso em: 15 out, 2021.

BEAL, Joan. **English in modern times 1700-1945**. Great Britain: Arnold Publishers, 2004.

BEAL, Joan. **An Introduction to Regional Englishes**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

BLUNT, Jerry. **Stage Dialects**. Woodstock, USA: The Dramatic Publishing Company, Inc., 1967.

BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. Urdimento, Florianópolis, v.2, n.35, p. 129-148, ago/set 2019.

BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, J.E. (Ed.) **Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education**. Tradução para o inglês de Richard Nice. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

BRAGA, Guilherme da Silva. Traduzindo variedades de inglês não padrão: o caso de Pic, de Jack Kerouac. **Translation Matters**, 2(1), 2020, pp. 98-115.

BRITISH LIBRARY. Disponível em: <<https://www.bl.uk/>>. Acesso em: 31 mar, 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BROWNE, Harry. 2009. **The Pitmen Painters**. © 2015 Irish Theatre Magazine. Disponível em: <<http://itmarchive.ie/web/Reviews/Dublin-Theatre/The-Pitmen-Painters.html>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

CABRERA, Hilda. **El arte bajo la superficie**. 21 jan, 2012. Disponível em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/cabrera_hilda/arte_bajo_la_superficie.htm>. Acesso em: 30 jan, 2022.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

CARDOZO, Maurício Mendonça. ...e o mar vai virar sertão. In: STORM, Theodor. **O centauro bronco: da novela Der Schimmelreiter**. Tradução: Maurício Mendonça Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de exchange francesas no Brasil a partir de meados do século XX**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

CARSON, Anne. **Artforum**. 2015. Disponível em: <<https://www.artforum.com/slant/id=55046>>. Acesso em: 05 jul 2019.

CARVALHO, Solange P. P. **The translation of literary sociolect: a study of *Wuthering Heights***. Dissertation (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, Solange P. P. **A tradução de variantes dialetais – o caso Camilleri: desafios, estratégias e reflexões**. Belfort Roxo, RJ: Transitiva, 2017.

CASANOVA, Pascale. Consecration and accumulation of literary capital: translation as an unequal exchange. In: BAKER, Mona (Ed.) **Critical Readings in Translation Studies**, trans. Siobhan Brownlie. London: Routledge, 2010. p. 285-303.

CHESTERMAN, Andrew. Bridge concepts in translation sociology. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) **Constructing a Sociology of Translation**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007. p. 171-183.

CLAPP, Susannah. 13 abr, 2012. In: **A winning year for leading lights of the London stage**. Disponível em: <<https://www.standard.co.uk/hp/front/a-winning-year-for-leading-lights-of-the-london-stage-6859227.html>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

CMHRC – The Coalmining History Resource Centre. Disponível em: <<http://www.cmhrc.co.uk/>>. Acesso em: 10 out, 2021.

COELHO, Débora Landsberg Gelender. **Tradução de diálogos em obras literárias: ampliando os limites da verossimilhança**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

COOK, Catherine. **The Pitmen Painters, New Theatre**. 14 out, 2009. ©Copyright 2001-2022. Disponível em: <<https://www.southwalesargus.co.uk/news/4680734.the-pitmen-painters-new-theatre/>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

COOKE, Rachel. **The Pitmen Painters**. 8 fev, 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2009/feb/08/lee-hall-pitmen-painters-review>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

COSTA, James. “On the Pros and Cons of Standardizing Scots: Notes From the North of a Small Island”. In: Lane, Pia ; Costa, James; De Korne, Haley (eds.) **Standardizing Minority Languages: Competing Ideologies of Authority and Authenticity in the Global Periphery** (Routledge Critical Studies in Multilingualism). Taylor and Francis. Edição do Kindle.

CRUZ, Alejandro. **Despareja historia de los trabajadores de una mina convertidos en artistas visuales**. 19 jan, 2012. Copyright 2022 SA LA NACION. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/mineros-nid1441547/>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

CWN - News & Information for Coventry & Warwickshire. 1999. Disponível em: <<http://www.cwn.org.uk/arts/rsc/1999/02/990217-lee-hall.htm>>. Acesso em 08 out, 2021.

DEPARTMENT FOR BUSINESS, ENERGY & INDUSTRIAL STRATEGY. Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-business-energy-and-industrial-strategy>>. Acesso em: 14 out, 2021.

DUFFAU, Marcelino. [Comunicação pessoal]. 14 ago, 2021.

DURAN, A.; CORDOVA, D.; ROLIM, M. (organizadores). **Entre: dramaturgismos** [livro eletrônico]. Porto Alegre : Goethe Institut, 2021. Disponível em: <<https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>>. Acesso em 07 nov, 2021.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ENCICLOPÉDIA **A Escola do Escândalo**. Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento578358/a-escola-do-escandalo>. Acesso em: 30 de outubro de 2021.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com>>. Acesso em 11 out, 2021.

EPSTEIN, B. J. “Translating National History for Children: A Case Study of *Adventures of Huckleberry Finn*”. *Ilha do Desterro* 71.1 (2018): 103-116.

ESPASA, Eva. Stage Translation. In: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Eds.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2013, p. 317-331.

ESPASA, Eva. "Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?". In: UPTON, Carole-Ann (Ed.). **Moving Target - Theatre Translation and Cultural Relocation**. London/New York: Routledge, 2016, p. 49-62.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies: Introduction; The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem. **Poetics Today**, v. 1, n. 1, 1997 [1990].

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies: Polysystem Theory (Revised). Papers in Culture Research. Tel-Aviv: Porter Chair of Semiotics (Temporary electronic book), 2005. p. 1-11.

FARACO, Carlos Alberto. **Norma culta brasileira: desatando alguns nós**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

FEAVER, William. **Anyone can paint**. The Guardian, 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jan/24/pitmen-painters-national-theatre>>. Acesso em 05 out 2021.

FISHER, Phillip. **The Pitmen Painters**. 2008. © 2022 British Theatre Guide. Disponível em: <<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/RNTpitman-rev.htm>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

FOLHA DE S. PAULO. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/para-driblar-impaciencia-do-publico-producoes-cortam-espetaculos-teatrais.shtml>. Acesso em: 08 dez, 2018.

FOLHA DE S. PAULO. Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/busca/teatro>>. Acesso em: 08 dez, 2018.

FUNCK, Elvio. "Introdução". In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução interlinear e notas de Elvio Funck. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2005, p. 7-11.

FUNCK, Elvio. "Breves esclarecimentos introdutórios sobre *Macbeth*". In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução interlinear e notas de Elvio Funck. Porto Alegre: Editora Movimento; Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 7-9.

FUNCK, Elvio. “Algumas considerações sobre *Rei Lear*”. In: SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. Tradução interlinear, introdução e notas de Elvio Funck. Porto Alegre: EDUNISC e Editora Movimento, 2013, p. 9-16.

FURLANETTO, Priscila F. Análise descritiva da tradução de Millôr Fernandes para o português da peça “Pygmalion”, de George Bernard Shaw. *Cadernos de Literatura Em Tradução*, (9), 67-83, 2008.

GARCIA, Silvana. “Dramaturgismo: Aspectos *entrevistos*”. In: **entre:dramaturgismos** [livro eletrônico]. Duran, A.; CORDOVA, D.; ROLIM, M. (organizadores). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021, p. 20-28. Disponível em: <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>>. Acesso em: 20 nov, 2021.

GARDNER, Lyn. **The Pitmen Painters**. 27 set, 2007. © 2022 Guardian News & Media Limited or its affiliated companies. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2007/sep/27/theatre3>> Acesso em: 30 jan, 2022.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GNERRE, Maria Bernadete M. A. Processos fonológicos segmentais como índices de padrões prosódicos diversos nos estilos formal e casual do português do Brasil. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Número 2, 1981. UNICAMP, p. 23-44.

GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO. **entre:dramaturgismos | mesa 1_O dramaturgismo nos processos de criação cênica**. Youtube, 08 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kI09ESFACOW&t=190s>>. Acesso em: 16 fev, 2021.

GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO. **entre:dramaturgismos | mesa 2_O estudo e a formação em dramaturgismo**. Youtube, 08 de abril de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LMBWn0ZJCKM&t=1224s>>. Acesso em: 16 fev, 2021.

GRACE'S GUIDE TO BRITISH INDUSTRIAL HISTORY. Disponível em: <<https://www.gracesguide.co.uk>>. Acesso em: 12 out, 2021.

GRIFFITHS, Siriol. Remembering the Gresford Colliery disaster of 1934. **The National**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.thenational.wales/news/19590380.remembering-gresford-colliery-disaster-1934/>. Acesso em: 14 nov, 2021.

GRILO, Maria João. Da tradução para o palco: O caso de Long Day's Journey into Night de Eugene O'Neill. Dissertação (Mestrado em Tradução) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

HALL, Lee. **The Pitmen Painters**. London: Faber and Faber Limited, 2008.

HALL, Lee. *In another country*. **The Guardian**. 11 Nov, 2000. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/theguardian/2000/nov/11/dumb15>>. Acesso em: 05 jul 2019.

HALL, Lee. *Pitmen at the pictures*. **The Guardian**, 12 Sept 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2009/sep/12/pitmen-mining-industry-film>>. Acesso em 10 out, 2021.

HALL, Lee. Interview: Lee Hall, playwright. **The Scotsman**. 25 jul, 2011. Disponível em: <<https://www.scotsman.com/news/interview-lee-hall-playwright-2462687>>. Acesso em: 08 out, 2021.

HELIODORA, Barbara. Meus motivos para traduzir Shakespeare. Tradução de Thelma Christina Ribeiro Côrtes. In: GUERINI, Andréia e MARTINS, Marcia A. P. (org.) **Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros**. Florianópolis: Editora da USFC, 2018, p. 175-191.

HEWSON, Danni. *Kellingley miners remember life at UK's last deep pit*. **BBC News**. © 2022 BBC. 18 dez, 2015. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-england-leeds-35124235>>. Acesso em: 02 fev, 2022.

HILARY. 29 mar, 2009. **Vulpes Libris**. Disponível em: <<https://vulpeslibris.wordpress.com/2009/03/29/the-pitmen-painters-a-play-by-lee-hall-newcas>>.

tle-live-theatre-national-theatre-co-production-march-2009/>. Acesso em: 02 fev, 2022.

HOUAISS. Dicionário *online*. <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Último acesso em 27/02/2022.

HUGHES, Arthur and TRUDGILL Peter. **English Accents & Dialects**. Suffolk, Great Britain: R. Clay (Chaucer Press), 1980.

IVES, David. **Venus in Fur**. London: Oberon Books Ltd., 2017.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010, p. 79-91.

JANSSEN, Susanne; VERBOORD, Marc. Cultural Mediators and Gatekeepers. In: WRIGHT, James D. (editor-in-chief). **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**, 2nd edition, Vol 5. Oxford: Elsevier, 2015, p. 440–446.

JOHNSON, Andrew. *Cambridge taught me I was short*. **Independent**. 29 nov, 2009. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/lee-hall-cambridge-taught-me-i-was-short-1830512.html>. Acesso em: 05 jul 2019.

KRALICEK, Wolfgang. **The Pitmen Painters**. 01 mai, 2009. © STANDARD Verlagsgesellschaft m.b.H. 2022. Disponível em: <<https://www.derstandard.at/story/1240550332820/unterirdisches-im-volkstheater-the-pitmen-painters>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

KRETZMER, Herbert. I wrote the lyrics to Les Miserables while working as the Mail’s TV critic - and it changed my life. **Mail Online**. 19 jan, 2013

LATHAN, Peter. **The Pitmen Painters**. 2007. © 2022 British Theatre Guide. Disponível em: <<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/pitmanpainters-rev>> Acesso em: 30 jan, 2022.

LATHAN, Peter. **The Pitmen Painters**. 2009. © 2022 British Theatre Guide. Disponível em:

<<https://www.britishtheatreguide.info/reviews/pitmen09-rev.htm>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. Routledge Translation Classics series. Oxon; New York: Routledge, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. In: GUERINI, Andréia e MARTINS, Marcia A. P. (org.) **Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros**. Florianópolis: Editora da USFC, 2018, p. 105-107.

MACMILLAN EDUCATION LIMITED. **Macmillan Dictionary**. c2009–2021. Disponível em: <<http://www.macmillandictionary.com/>>. Acesso em: 28 nov, 2021.

MARTINS, Marcia A. P. Base de dados “Escolha seu Shakespeare”. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/index.htm>> Acesso em: 01 fev, 2022.

MATEO, Marta. Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza’s “Art”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 51, n° 1, 2006, p. 175-183. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/meta/2006/v51/n1/013006ar.pdf>>. Acesso em: 05 jul 2019.

MELLO, Emilio de. [Comunicação pessoal]. Setembro, 2013.

MERINO, Raquel. The Description of Drama Translations. In: ROBYNS, Clem, editor. *Translation and the (Re)production of Culture - Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1989 - 1991*, p. 139-150.

MILTON, John. Adaptation. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. **Handbook of translation studies**, edited by . Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2010, p. 3-6.

MOSTAÇO, Edécio. “Dramaturgista, desafio e colaboração”. In: **entre:dramaturgismos** [livro eletrônico]. Duran, A.; CORDOVA, D.; ROLIM, M. (organizadores). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021, p. 39-43. Disponível em: <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>>. Acesso em: 20 nov, 2021.

MUSK, Nigel. National Standard & Dialects - British English. Disponível em: <<https://liu.se/ikk/english/files/Course%20Webpages/english-3/1.165345/VarietiesofEnglish1studentspr09.pdf>>. Acesso em: 31 mar, 2020.

NATIONAL UNION OF MINEWORKERS. Disponível em: <<http://num.org.uk/>>. Acesso em 14 out, 2021.

NEWCASTLE UNIVERSITY LIBRARY. **Geordie Guide: Defining Geordie**. © Newcastle University 2019. Disponível em: <<https://libguides.ncl.ac.uk/c.php?g=130223&p=851119>>. Acesso em: 13 fev, 2022.

NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained**. Second edition. London and New York: Routledge, 2018.

NORTHERN MINE RESEARCH SOCIETY. Disponível em: <<https://www.nmrs.org.uk/>>. Acesso em: 13 out, 2021.

O'SHEA, José Roberto. Inter(ação), Performance e Tradução de/para Teatro: Alguma Teoria e Alguma Prática. In: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPETUA, Elzira Divina; HIRSCH, Irene. Tradução, Vanguarda e Modernismos. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 109-115

O'SHEA, José Roberto. "Quanto se ganha com saber inglês: apontamentos sobre transposição cultural na tradução de *Troilus and Cressida*". In: BARBOSA, Teresa Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. orgs. **Teatro e tradução de teatro: estudos (vol. 1)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 193-204.

O'SHEA, José Roberto. Traduzindo *Huckleberry Finn*: aventuras da variedade linguística. Scripta Uniandrade, v. 16, n. 3 (2018), p. 31-42. Curitiba, Paraná, Brasil.

O'SHEA, José Roberto. [Comunicação pessoal]. 27 de maio de 2020.

OXFORD DICTIONARY. Disponível em: <<https://www.lexico.com>>. Acesso em: 31 mar, 2020.

PALOTTINI, Renata. **Teatro é literatura?** Direção: José Roberto Torero. Super Libris - SESC TV, 2014. Disponível em: <<https://sesctv.org.br/programas-e-series/superlibris/?mediaId=c63f6e436c5bb1343caff5466a7872a9>>. Acesso em: 25 jul 2021.

PAVIS, Patrice. Problems of translation for the stage. In: SCOLNICOV, Hanna and HOLLAND, Peter, editors. **The play out of context: transferring plays from culture to culture**. Cambridge: University Press, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **Theatre at the Crossroads of Culture**. Translated by Loren Kruger. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005 [1992].

PAZ, Ana Elisa. [Comunicação pessoal]. 06 de julho de 2021.

PERTEGHELLA, Manuela. “Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw’s Pygmalion and Bond’s Saved”. **Translation Review**, 64, 2002, p. 45-53.

PERRY, BP. “How Thatcher broke the miners’ strike but at what cost?”. Disponível em: <<https://www.history.co.uk/article/how-thatcher-broke-the-miners-strike-but-at-what-cost>> [artigo sem data]. Acesso em: 13 out, 2021.

PUGGINA, Tárik. [Comunicação pessoal]. 18 de agosto de 2021.

PYM, Anthony. **Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity**. In: VIII Encuentros: *Traducción, metrópoli y diáspora*, ed. Miguel A. Vega & Rafael Martín-Gaitero, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000. 69-73.

RABETTI, Maria de Lourdes. Pois é... Isso! : trânsitos e transações da tradução teatral. Anais XI Congresso da Abrace. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/Anais/IXCongressoABRACE/32303-POIS-E-ISSO---TRANSITOS-E-TRANSACOES-DA-TRADUCAO-TEATRAL>>. Acesso em: 05 jul 2019.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RAMOS PINTO, Sara. Texto dramático vs. texto teatral. As traduções portuguesas de *Pygmalion* de G. B. Shaw. In: BRILHANTE, Maria João; CARVALHO, Manuela Org. **Teatro e Tradução: Palcos de Encontro**. Porto: Campos das Letras, 2007.

RAMOS PINTO, Sara. How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties. *Target* 21. 289-307. 10.1075/target.21.2.04pin, 2009.

RAMOS PINTO, Sara. Quando o Palco e a Página Se Encontram Na Tradução. In: CARVALHO, Manuela e DI PASQUALE, Daniela (eds) **Depois do Labirinto: Teatro e Tradução** Lisboa: Nova Vega, 2012, págs. XXX.

RICOEUR, Paul. **On Translation**. Translated by Eileen Brennan. Great Britain: Routledge, 2006.

RIERA, J.B. The role of epitexts in drama translation. *Journal of Specialised Translation*, Issue 30, July 2018. 249-268.

ROBINSON, Jonnie. *Geordie: A regional dialect of English*. **British Library**. 24 Apr., 2019. Disponível em: <<https://www.bl.uk/british-accent-and-dialects/articles/geordie-a-regional-dialect-of-english>>. Acesso em: 22 nov, 2021.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAADI, Fátima. “A Prática do *Dramaturg*”. In: **Folhetim 3 - Uma edição quadrimestral do Teatro do Pequeno Gesto**, 1999, p. 9 – 13. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/portfolio/detail/folhetim-3/>>. Acesso em: 07 nov., 2021.

SAADI, Fátima. “Teoria e prática no Teatro do Pequeno Gesto: Dramaturgia e Editoria da revista Folhetim”. **Sala Preta**, [S. l.], v. 3, p. 25-30, 2003. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v3i0p25-30. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57116>>. Acesso em: 07 nov., 2021.

SAADI, Fátima. “Dramaturgias - Estudo sobre a função do dramaturgista”. In: *Questão de Crítica* – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. ISSN 1983-0300. Vol. VI, nº 60, dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/#more-4167>>. Acesso em: 07 nov., 2021.

SAADI, Fátima. “Dramaturgistas”. In: **entre:dramaturgismos** [livro eletrônico]. Duran, A.; CORDOVA, D.; ROLIM, M. (organizadores). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021, p. 9-19. Disponível em: <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>>. Acesso em: 20 nov, 2021.

SALOMÃO, Marici. “Dramaturgismo na SP Escola de Teatro”. In: **entre:dramaturgismos** [livro eletrônico]. Duran, A.; CORDOVA, D.; ROLIM, M. (organizadores). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021, p. 30-38. Disponível em: <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>>. Acesso em: 20 nov, 2021.

SANT'ANNA, Catarina. “Gaston Bachelard: os índices do dramático no seio do lírico”. In: *Cronos*, Natal-RN, v. 4, n. 1/2, p. 57-69, jan./dez. 2003.

SANTOS, M. S. dos. O Teatro Elisabetano. In: NUÑEZ, Carlinda F. P. et alii. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 69-97.

SAPIRO, Gisèle. The Sociology of Translation – a new research domain. In: BERMANN, Sandra; PORTER, Catherine (Eds.) **A companion to Translation Studies**. Chichester, UK: Wiley Blackwell, 2014. p. 82-94.

SCOFIELD JR., Gilberto; VIANNA, Luiz Fernando Vianna: ABOS, Marcia. **Quando autor e diretor são antagonistas no teatro**. O GLOBO, Rio de Janeiro, 25 de março de 2012.

SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter, editors. **The play out of context: transferring plays from culture to culture**. Cambridge: University Press, 1998.

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA. **Lei de Incentivo à Cultura**. Disponível em: <<http://rouanet.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 31 mar, 2020.

SERÓN-ORDÓÑEZ, I. Theatre translation studies: An overview of a burgeoning field (Part II: From the early 2000s to 2014). **Status Quaestionis**, [S. l.], n. 7, 2015. DOI: 10.13133/2239-1983/13062. Disponível em: <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/13062>. Acesso em: 29 nov. 2021.

SHAKESPEARE, William. **Cimbeline, Rei da Britânia**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHAW, George Bernard. **Pygmalion**. United States of America: Dover Publications, 1994.

SHERIDAN, Richard Brinsley. **The School for Scandal**. New York: Dover Publications, 1991.

SHROPSHIRE STAR. 19 mai, 2013. © 2022 Shropshire Star. Disponível em: <<https://www.shropshirestar.com/entertainment/theatre/2013/05/19/show-paints-a-picture-of-miners-life/>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

SMITH, Gary. **The Pitmen Painters is a work of art**. 11 fev, 2012. © Copyright 2022 Metroland Media Group Ltd. Disponível em: <<https://www.thespec.com/entertainment/2012/02/11/the-pitmen-painters-is-a-work-of-art.html>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

SMITH, Roberta. **A Play's Miners Dig for the Meaning Behind Their Art**. 24 nov, 2010. © 2022 The New York Times Company. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/11/25/theater/25pitmen.html?searchResultPosition=7>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

SNELL-HORNBY, Mary. "Is this a dagger which I see before me?". In: POYATOS, Fernando (Ed.). **Nonverbal Communication And Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1997, p. 187-201.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **Topics in Translation 34 - A Companion to Translation Studies**. Great Britain: Multilingual Matters Ltd., 2007.

SOMMER, Elyse. **The Pitmen Painters**. ©Copyright 2010, Elyse Sommer. **Disponível em:** <<http://www.curtainup.com/pitmenpaintersny.html>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

SOUZA, Eliana Silva de. **Marcos Caruso festeja 45 anos de carreira com 'O Escândalo Philippe Dussaert'**. O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, 05 de abril de 2018.

STOCKWELL, Shannon. *The Coining of "Masochism"*. **Inside A.C.T.** March 14, 2014. **Disponível em:** <<http://blog.act-sf.org/2014/03/the-coining-of-masochism.html>>. Acesso em: 22 nov, 2021.

STOCKWELL, Shannon. *Titian's Venus with a Mirror*. **Inside A.C.T.** April 01, 2014. **Disponível em:** <<http://blog.act-sf.org/2014/04/titians-venus-with-mirror.html>>. Acesso em: 22 nov, 2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TEACHOUT, Terry. **They Can't Dance (So Don't Ask)**. 01 out, 2010. ©2022 **Dow Jones & Company, Inc.** **Disponível em:** <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704116004575521814061757180>>. Acesso em 30 jan, 2022.

THE ASHINGTON GROUP. **Disponível em:** <<https://www.ashingtongroup.co.uk/>> Acesso em 10 out, 2021.

THE COAL AUTHORITY. **Disponível em:** <<https://www2.groundstability.com/>>. Acesso em 14 out, 2021.

THE MINING INSTITUTE. Disponível em:
<<https://mininginstitute.org.uk/>>. Acesso em: 14 out, 2021.

The Pitmen Painters Study Guide - TimeLine Theater. © TimeLine Theatre 2011. Prepared by Maren Robinson with contributions by Tanera Marshall and edited by Karen A. Callaway and Lara Goetsch, 2011. Disponível em: <https://timelinetheatre.com/app/uploads/TimeLine_PitmenPainters_StudyGuide.pdf> Acesso em: 08 out, 2021.

The Pitmen Painters - TheaterWorks for Schools. Published on Jan 18, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/theatreworkseducation/docs/pitmen_painters_-_final_draft> Acesso em: 08 out, 2021.

The Pitmen Painters — Theater Review. 14 out, 2010. © 2022 The Hollywood Reporter, LLC. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/pitmen-painters-theater-review-30116/>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

THE NATIONAL. Disponível em:
<<https://www.thenational.wales>>. Acesso em: 13 out, 2021.

THE SCOTSMAN. 25 jul, 2011. Disponível em:
<<https://www.scotsman.com/news/interview-lee-hall-playwright-2462687>>. Acesso em: 08 out, 2021.

THEATER TALK, 2011. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=d7jA4sg_MVk&t=1007s>. Acesso em: 08 out, 2011.

THEATREWORKS SILICON VALLEY. c2021. Disponível em:
<<https://www.theatreworks.org/>>. Acesso em: 15 nov, 2021.

TIMELINE THEATRE. c2021. Disponível em:
<<https://timelinetheatre.com/>>. Acesso em: 15 nov, 2021.

TIMS, Anna. How we made Les Misérables. **The Guardian**. 19 fev, 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2013/feb/18/how-we-made-les-miserables>>. Acesso em: 14 nov, 2021.

TÖRNQVIST, Egil. **Transposing Drama**. Somerset: Macmillan Education Ltd., 1991.

TRAUTH, Beti Webb. **Redwood Curtain's 'Pitmen Painters' is an artistic delight**. Copyright © 2022 MediaNews Group. Disponível em: <<https://www.times-standard.com/2013/02/27/redwood-curtains-pitmen-painters-is-an-artistic-delight/>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

TRUDGILL, Peter. **The Dialects of England**. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2004.

TWAIN, Mark. **Adventures of Huckleberry Finn**. San Diego: Canterbury Classics, 2011.

TWAIN, Mark. **Aventuras de Huckleberry Finn: edição comentada e ilustrada**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2019.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

VELTRŮSKÝ, Jirí. **El drama como literatura**. Traducción del inglés: Milena Grass. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London/New York: Routledge, 2008.

VERTCHENKO, H. B. Dos paratextos como “protocolos de leitura” na tradução de clássicos: o caso de Romeu e Julieta (1940). *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 2, n. 35, p. 149-162, 2019.

WELEMINSKY-SMITH, Alice. **Review: The Pitmen Painters**. 9 ago, 2013. Copyright 2009-21 A YOUNGER THEATRE LTD THEMETF. Disponível em: <<https://www.ayoungertheatre.com/review-the-pitman-painters-national-theatre-on-tour-richmond-theatre/>>. Acesso em: 30 jan, 2022.

WILDE, Oscar. **An Ideal Husband**. London, England: Dover Thrift Editions, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Modern Tragedy**. Peterborough, Ontario, Canada: Broadview Encore Editions, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.