

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MANOELA WILHELMS WOLFF

**AS POTENCIALIDADES DA PALAVRA:** PROCESSOS DE TRADUÇÃO DE DRAMATURGIA  
CONTEMPORÂNEA EM LÍNGUA INGLESA

Porto Alegre  
2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MANOELA WILHELMS WOLFF

**AS POTENCIALIDADES DA PALAVRA**

PROCESSOS DE TRADUÇÃO DE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA EM  
LÍNGUA INGLESA

Porto Alegre  
2017

MANOELA WILHELMS WOLFF

**AS POTENCIALIDADES DA PALAVRA:**

PROCESSOS DE TRADUÇÃO DE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA EM  
LÍNGUA INGLESA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pela Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Dr. Pedro Theobald

Porto Alegre

2017

*I'd rather be a comma than a full stop.*

*(Coldplay – Every teardrop is a waterfall)*

## **AGRADECIMENTOS**

À base de tudo: mãe, pai, Sofia e vó Oma. Obrigada por sempre estarem aqui. Obrigada por sempre insistirem em mim quando eu desistia. Obrigada por me reafirmarem capaz. Obrigada por serem a minha primeira família nessa vida.

Obrigada mãe por me dizer que eu só ia poder cantar em Inglês se eu aprendesse a língua e obrigada vó por pagar meus cursos. Quem diria que anos mais tarde trabalharia com isso de outra forma. Obrigada à Sofia por sempre me tirar da zona de conforto e me fazer acreditar que encarar meus medos vale a pena. Obrigada ao meu pai por me ensinar a desde pequena argumentar.

Obrigada aos meus professores. Todos os professores com os quais tive a chance de cruzar em minha jornada, enquanto estudante e pesquisadora, estão também presentes nestas palavras que aqui escrevo.

Obrigada especialmente aos meus professores orientadores, de mestrado, prof. Pedro, e de iniciação científica, prof. Camila. Ao Pedro, por me aceitar como orientanda, por me proporcionar muito mais que a escrita de uma dissertação nestes dois anos, além da imensurável paciência em relação ao meu problema com prazos; e à Camila, especialmente, por me apoiar e estimular a traduzir quando eu não achava que conseguiria. A dedicação de vocês às minhas ideias sempre me fez continuar acreditando que elas poderiam ter alguma razão de existir no 'papel'.

Aos meus amigos. Obrigada àqueles que vêm de longa data e àqueles que fiz especialmente nestes últimos dois anos. Aos que ficaram e aos que perdi pelo caminho, pelos mais variados motivos: obrigada por me ajudarem a fazer de mim quem sou.

Obrigada especialmente à Natasha, à Giulia, à Nadja, à Gabi, ao Daniel e ao Gustavo, pelas conversas, pelas leituras, pelos toques e dicas, pelo carinho, pela abertura, pela disponibilidade, pela parceria e pela amizade. Pelos projetos conjuntos. Pelos projetos que virão.

Um obrigada mais que especial ao Francisco e à Vanessa, pelos mesmos motivos acima citados, e também pela profunda confiança e generosidade que eles me inspiram, a ponto de confiar, aos dois, a revisão final deste trabalho e as chaves da minha casa.

Aos meus colegas do teatro. Ao grupo da *Cadeia Alimentar* que foi a primeira encenação completa de uma tradução que fiz; obrigada ao Ander Belotto que, em uma conversa, me disse algo que viria a ser a centelha do que hoje é este trabalho. Obrigada ao grupo da *Como Gostais*, por me livrarem do peso das palavras e ver algo concretizado no palco quando senti que não estava sendo útil para mais nada.

Obrigada a todos os colegas, amigos mais próximos, conhecidos, amigos mais distantes, colegas de grupos e estranhos, com quem tive conversas que fizeram com que esta dissertação – e a minha vida, que é mais importante do que este trabalho – ganhassem corpo e sentido.

Listar todos seria um processo insano, mas todos sabem quem foram, para mim, no desenvolvimento deste trabalho. E se não o sabem, como no caso dos estranhos, tanto melhor. Sempre pode-se descobrir as cortinas da existência do novo.

Obrigada ao CNPq, pela bolsa-auxílio, sem a qual seria impossível realizar este trabalho.

Obrigada. Obrigada. Obrigada!

*Às mulheres de toda T(t)erra  
que por sobreviver resistem.  
Que por criar nos aproximam.  
Que por se apaixonar  
dão ao mundo sentido.*

## RESUMO

Este trabalho de dissertação está imbricado em um cruzamento teórico que envolve os estudos culturais e pós-coloniais, os estudos de tradução e o estudo de dramaturgia. Através do estudo e da tradução da obra *Lights Out* (1984), da autora indiana Manjula Padmanabhan, exploramos aspectos destas teorias, especialmente pensando em como funciona a tradução de textos dramáticos. Contamos com as palavras de pesquisadores como Gayatri Spivak, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Aijiz Ahmad, Edward Said, Beatriz Viégas-Faria, que nos ajudam a enfrentar as complexidades de se fazer a tradução de uma dramaturgia escrita em Língua Inglesa por uma mulher indiana; e, com isso, também nos auxiliam a construir uma perspectiva histórica do teatro indiano e do lugar que os estudos de dramaturgia ocupam em nossas universidades e mercado editorial. Na busca por uma alteridade deste traduzir, defrontamo-nos com vários silêncios e invisibilidades e tentamos, na medida do nosso possível, torná-los mais próximos das nossas realidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução de dramaturgia; contemporâneo; estudos pós-coloniais; literatura indiana; teatro.



## ABSTRACT

This master's dissertation locates itself in a theoretical crossing point that involves cultural, post-colonial, translation and drama studies. Through the analysis and translation of the play *Lights Out* (1984) by the Indian author Manjula Padmanabhan, we explore and develop the theories brought above as guidelines to help us think about how the translation of dramatic text works. Side by side to our thinking are the words of authors like Gayatri Spivak, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Aijiz Ahmad, Edward Said and Beatriz Viégas-Faria, that help us face the complexities of translating a dramatic text written in English language by an Indian woman. In the meanwhile, we also build an historical landscape of Indian theater and argue about the spot of drama studies in our universities and editorial market. Seeking for an otherness in translating we found a great amount of silences and invisibilities and we tried, as far as we could, to bring those realities closer to ours.

**KEYWORDS:** drama translation; contemporary; post-colonial studies; Indian literature; theater.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1 A TERRA É UM TEXTO</b>	15
1.1 <i>A literatura elsewhere</i>	17
1.2 <i>A(s) Língua(s) Inglesa(s)</i>	25
<b>2 TRADUZIR TEATRO</b>	36
2.1 <i>Aproximações teóricas</i>	38
2.1.1 <i>Dramaturgia e/ou Teatro?</i>	38
2.1.2 <i>O(s) diálogo(s)</i>	46
2.2 <i>Algumas teorias de tradução de teatro</i>	49
2.2.1 <i>Equivalência, lacunaridade, funcionalismo e a retórica-lógica</i>	49
2.2.2 <i>Polarizações: Pavis, Bassnett e Viégas-Faria</i>	56
2.2.2.1 <i>Bassnet e Viégas-Faria</i>	56
2.2.2.2 <i>Patrice Pavis</i>	62
2.3 <i>Uma possível poiesis do traduzir teatral</i>	68
2.3.1 <i>O leitor implicado: dramaturgia é teatro ou literatura? A tradução de dramaturgia e seus problemas receptivos</i>	68
2.3.2 <i>A potência na impossibilidade</i>	78
<b>3 ESTUDO DE UM PROCESSO</b>	88
3.1 <i>O teatro urbano indiano de Língua Inglesa escrito por mulheres</i>	88
3.2 <i>Manjula Padmanabhan</i>	98
3.4 <i>Traduzir Lights Out</i>	126
3.4.1 <i>Os híbridos</i>	128
3.4.2 <i>A vítima sem gênero</i>	135
3.4.3 <i>Outros casos</i>	137
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	142
<b>REFERÊNCIAS</b>	145

## INTRODUÇÃO

“O que mais me interessa no teatro é a **pergunta**.” (Raúl Cortes, 11/11/2015, ISBEDR, Florianópolis, SC/Brasil) (tradução nossa)<sup>1</sup>

“Não se trata apenas de fazer silêncio, é preciso ver também o tipo de **silêncio** que se faz.” (Beckett *apud* Deleuze, 2010, p. 76)

“A ficção a faz **visível**.” (Spivak, 2012, p. 526) (tradução nossa)<sup>2</sup>  
(grifos meus)

Este trabalho está imbricado em um cruzamento, e os caminhos que dele saem (ou que nele se encontram) aqui são desenvolvidos, sempre com a lembrança e certeza de que há muito a ser feito e de que a maioria das perguntas aqui são feitas para serem lidas sem uma expectativa de resposta plena.

A necessidade (e o desejo) de escrita e desenvolvimento deste trabalho surgiu há algum tempo, no início da minha graduação em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No primeiro semestre de curso ingressei na pesquisa “A construção do discurso semiótico das Vanguardas Históricas do século XX”, orientada pela Professora Camila Bauer, na qual passei a me dedicar especialmente aos estudos do teatro dadaísta. No desenvolvimento dessa pesquisa, passei do estudo da cena dadaísta ao estudo da sua dramaturgia e descobri que não havia nenhum texto dramático de seus artistas integrantes publicado em Língua Portuguesa, nem no Brasil, nem em Portugal. Portanto, infelizmente sem o conhecimento suficiente de Língua Francesa para fazer uma tradução direta, me dediquei a traduzir a dramaturgia de Tristan Tzara, um dos principais autores de teatro do movimento, do Inglês para o Português<sup>3</sup>.

Logo após, essa iniciação no mundo da tradução, alguns colegas meus passaram a me pedir traduções de textos contemporâneos – sendo um dos principais autores requisitados o norte-americano Nicky Silver – e eu comecei a trabalhar de forma mais intensiva nesse universo da tradução de dramaturgia. Um dos textos traduzidos por mim neste período, “A Cadeia Alimentar”<sup>4</sup>, foi encenado

---

<sup>1</sup> “Lo que más me interesa en el teatro es la **pregunta**.” Quando acompanhadas do original no rodapé, como no presente caso, as traduções são da autoria da autora desta dissertação.

<sup>2</sup> “Fiction makes her **visible**.”

<sup>3</sup> Nenhuma destas traduções está publicada, no entanto, sei que elas são usadas pela prof. Camila Bauer no contexto da sala de aula.

<sup>4</sup> Texto dramático com aproximadamente setenta páginas, dividido em três cenas longas e

em 2015 e agraciado com quatro prêmios Açorianos Revelação de Teatro no mesmo ano, incluindo o de “Melhor Espetáculo”.

Ao adentrar o universo da tradução, comecei a perceber a imensa defasagem (e aqui fique claro que não é uma defasagem apenas temporal, mas também espacial) que assombra a chamada ‘era do conhecimento’, ao menos no que tange a dramaturgia. Comecei a me inquietar com o que conhecia e o que lia de dramaturgia, e o que via meus colegas lendo. Percebi que líamos as mesmas coisas de vinte anos atrás, que o currículo universitário não havia acrescentado praticamente nada de contemporâneo em sua estrutura. Com a minha decisão de entrar em uma pós-graduação em Letras, dei-me conta de que a dramaturgia praticamente não tem espaço na universidade brasileira<sup>5</sup>: no Teatro, toda uma mudança de paradigma no século XX sobre as suas ‘formas de fazer’ (que são abordadas no capítulo dois desta dissertação) acabou deixando a maioria dos cursos mais focados na encenação – mesmo que haja disciplinas teóricas e de estudo do texto dramático – e na Letras, a dramaturgia acaba sendo tratada como um gênero praticamente *ilegível*, oferecido em poucas disciplinas, na sua maioria sendo dividido com outros gêneros literários ou em formato de eletivas.

Não obstante, temos ainda um sério problema de outra instituição, que é o mercado editorial. A maior parte dos textos de dramaturgia traduzidos publicados no Brasil se volta para os ‘clássicos’ – Shakespeare, Sófocles, Beckett, etc. Hoje em dia, algumas editoras têm trabalhado mais ostensivamente com a publicação de dramaturgia. Uma delas é a editora carioca Cobogó, que tem em seu catálogo quase quarenta livros de dramaturgia contemporânea, sendo doze deles traduções, especialmente do Espanhol, e os outros de autores contemporâneos brasileiros. A editora 7Letras, também carioca, possui um catálogo com dezessete nomes na

---

monológicas; é composto por quatro personagens bem construídos e dramaticamente sustentados: Amanda, Ford, Otto, Bea e Serge. A montagem foi produzida como Estágio I no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, dirigido pelo aluno Matheus Melchionna. Participou dos editais TPE (Teatro Pesquisa e Extensão) do mesmo departamento e do Teatro Aberto, produzido e financiado pela Prefeitura de Porto Alegre através da Coordenação de Artes Cênicas.

<sup>5</sup> Fizemos uma análise curricular quanto à presença de dramaturgia/drama nos nomes das disciplinas dos cursos de Letras da PUCRS (incluindo pós-graduação) e da UFRGS. No curso de Letras da PUCRS (graduação) há uma disciplina: “Teoria da Literatura: Drama e Narrativa”, e na pós-graduação três disciplinas (que são oferecidas intercaladas e espaçadamente): “Teorias do Drama” (cuja súmula indica ir apenas até Beckett), “Teorias da Criação Dramática” e “Oficina de Criação III: Roteiro Teatral”. Na Letras da UFRGS há apenas uma disciplina eletiva cuja palavra drama/dramaturgia/teatro aparece no nome: “Literatura Dramática Brasileira”. A princípio, a dramaturgia deve estar incluída nas disciplinas-eixo do curso que são “Literatura Inglesa” (I-VI), no entanto, em uma análise superficial do currículo vemos muito menos dramaturgia nas leituras solicitadas ou previstas do que romance e poesia.

coleção [dramaturgias] – sendo que sete dos títulos não têm mais em estoque – e todos são traduções de obras estrangeiras que incluem, entre os autores, nomes como Jean Genet e Valère Novarina. Na editora paulista Hedra, o teatro está junto com a poesia, e consta com um catálogo de treze obras (três esgotadas) com autores que variam de Maxim Górkí a Gil Vicente – além de um ‘combo’ de teatro irlandês que conta com quatro peças de Brian Friel, que não estão no catálogo de teatro, mas de cuja existência sabemos por termos conhecido seu tradutor, Domingos Nunez<sup>6</sup>. Esse cenário, destas três editoras, se reflete nas demais e exemplifica meu ponto.

Desse modo, o que nos cabe reconhecer aqui é que a dramaturgia é pouco editada como um todo, quiçá a dramaturgia contemporânea, quiçá a dramaturgia contemporânea de países distantes da nossa realidade acadêmica<sup>7</sup>.

Por isso, quando comecei este trabalho e defini que estudaria tradução de dramaturgia, que estudaria *alguma* dramaturgia de Língua Inglesa, decidi que tentaria, a princípio, encontrar algo escrito por não-nativos de países cuja Língua Inglesa fosse a língua oficial: primeiro, porque eu queria entender o que leva alguém a escrever em inglês ao invés da sua língua-mãe, tentando mapear os processos pelos quais o inglês se tornou uma língua tão inclusa no nosso cotidiano a ponto de que as pessoas se sentissem mais bem expressas nela que nas suas línguas maternas; segundo, pelo desejo da descoberta: buscar outros nomes e outros textos para compor um trabalho de pesquisa acadêmico, que pudesse introduzir algo diferente do que havíamos estudado na universidade até então.

---

<sup>6</sup> Estes dados podem ser conferidos nas páginas das editoras, conforme os seguinte *links*, respectivamente: [editora Cobogó] <<http://cobogo.com.br/teatro/page/5/>>; [editora 7letras] <<http://www.7letras.com.br/dramaturgias.html?p=1>> e [editora Hedra] <<https://www.hedra.com.br/categoria/teatro-e-poesia>>, acessados em 06/03/2017.

<sup>7</sup> Esta afirmação se baseia na análise dos currículos dos cursos de Teatro (UFRGS), Letras (UFRGS) e Letras (PUCRS), disponíveis nos portais das universidades. Seguimos os currículos, anotando quais eram as disciplinas obrigatórias, e, quando disponíveis os planos de ensino das disciplinas (no caso da UFRGS tivemos acesso a todos, na PUCRS, apenas as súmulas). Observamos também quais eram as disciplinas eletivas. O eixo principal de disciplinas teóricas de teatro na UFRGS são as “Poéticas” (I, II e III) e “Poéticas do Teatro Brasileiro” (I e II), que englobam a análise de textos dramáticos e teorias de encenação. A disciplina de “Poéticas I” começa na Grécia Antiga e não menciona nenhum tipo de teatro Oriental (no currículo, o que não significa que não haja menção na sala de aula por parte dos professores). Ao longo das próximas “Poéticas” nenhuma menção à dramaturgia fora do eixo Europa-Estados Unidos é feita (inclusive, mesmo dos Estados Unidos há pouca menção). No curso de Letras da UFRGS, as disciplinas-eixo do curso de Inglês, por exemplo, não fazem nenhuma menção ao Inglês fora do Estados Unidos e Inglaterra (no máximo citam a Irlanda, por causa de James Joyce). A disciplina eletiva “Fundamentos Históricos e Culturais do Inglês”, que poderia abarcar essas outras literaturas, não é oferecida há mais de dois anos, por isso, não conseguimos acesso ao plano de ensino.

No entanto, esse foi um trabalho bastante difícil. A realidade brasileira quanto à dramaturgia é reproduzida em grande escala pelo mundo. Acabei com alguns nomes na minha mesa, mas tive muita dificuldade de conseguir os textos. Nisso, também me surgiu outro desejo: trabalhar com algum texto escrito por uma dramaturga.

Com essa nova decisão, tive que abrir mão da ideia de uma escrita feita por alguém não-nativo de um país cuja língua oficial fosse o Inglês (não que o nosso caso de estudo não tenha levantado dificuldades parecidas), no entanto, não estava convencida com traduzir algo que pudesse se encaixar tão bem nos currículos que acima criticamos pela falta de diversidade – porém, notemos, a dramaturgia sofre com a falta no todo, dessa forma, traduzir dramaturgia de qualquer lugar já seria incluir um novo nome na realidade acadêmica. Por isso, voltei meus olhos para outros lugares e acabei encontrando a autora indiana que aqui trabalho, Manjula Padmanabhan.

Portanto, esse cruzamento que mencionamos no início deste texto se dá no encontro dos estudos culturais e pós-coloniais com o *traduzir* teatro, com a questão da Língua Inglesa e da dramaturgia na Índia, além de estar intrinsecamente conectado ao estudo dessas vozes, cuja amplificação é de grande interesse para mim hoje, que são as da literatura e do teatro feito por mulheres.

Desse modo, este trabalho está dividido em três capítulos: (1) A terra é um Texto, (2) Traduzir Teatro e (3) Estudo de um Processo, além da tradução completa do texto dramático *Lights Out* de Manjula Padmanabhan, que serve como exercício a todos os conceitos que desenvolvemos nos capítulos anteriores e que consta como anexo deste trabalho<sup>8</sup>.

No primeiro capítulo, levantamos questões acerca dos termos guarda-chuva que acompanham as literaturas (que chamaremos poeticamente de *elsewhere*), nas suas legitimações acadêmicas, e construiremos, de forma breve, uma narrativa histórica da Língua Inglesa na Índia, seus problemas e complexidades.

No segundo capítulo, tratamos das questões específicas da tradução teatral (dramaturgia), passando pelas mudanças de perspectivas nos conceitos do drama e do texto dramático, pelo advento das teorias semióticas de teatro, que influenciaram (e muito) na forma como tradutores de dramaturgia veem os seus textos de trabalho.

---

<sup>8</sup> Para fins de publicação na biblioteca, o texto dramático *Luzes Apagadas*, tradução do texto *Lights Out*, usado como objeto de estudo neste trabalho, foi omitido. A banca teve acesso ao texto completo.

No terceiro capítulo, traçamos um panorama da dramaturgia de Língua Inglesa escrita por mulheres na Índia, introduzimos o leitor à autora e a peça que traduzimos neste trabalho, e analisamos o próprio processo de tradução levando em conta todas as questões e problematizações levantadas neste trabalho.

É importante ressaltar que esse cruzamento é um espaço de tarefas inesgotáveis e infindáveis, porque, como veremos em exemplos logo nesse primeiro capítulo, as complexas redes sociopolíticas, econômicas e culturais que permeiam absolutamente todos esses temas nos impedem de dar pontos finais. Além do mais, a premissa de que há algo estável na literatura e na arte ou na história e na sua constante reescrita é algo que não serve (não sei se algum dia serviu efetivamente), a nosso ver, para analisar movimentos contemporâneos. A premissa de uma verdade única e imutável, muito menos.

Outro aspecto a ressaltar é o quanto percebemos que a arte em países ex-colonizados é uma arte que lida e visibiliza as realidades desses locais. Mesmo sendo escrita, na maioria das vezes, por uma classe média alta, como é o caso do texto *Lights Out*, ainda assim, ali estão as relações de subalternidade que existem nas vidas de mulheres na Índia, em suas várias camadas – e outro aspecto disso é o quanto me identifico, enquanto mulher brasileira, com essa realidade.

Portanto, as palavras grifadas na epígrafe desta introdução servem de guia para pensarmos este trabalho: ‘pergunta’, ‘silêncio’ e ‘visível’, buscando construir, especialmente através da tradução de dramaturgia contemporânea de Língua Inglesa, um engajamento ético com o Outro.

## 1 A TERRA É UM TEXTO

Uma das necessidades humanas mais básicas é a do pertencimento social, e para satisfazer essa necessidade iremos cruzar esta linha entre o bem e o mal, entre aquilo que sabemos ser certo e normalmente fazemos e aquilo que sabemos que em algum nível é errado e não deveríamos fazer, mas só dessa vez iremos cruzá-la, porque o grupo está nos empurrando. A outra coisa sobre a mente humana **é que ela tem poder infinito para justificar qualquer comportamento, seja antes de fazê-lo para dizer 'aqui está por que o fazemos', seja depois de fazê-lo para dizer 'aqui está por que tivemos que o fazer'**. Os seres humanos são mais racionalizadores que racionais, isto é, gostamos de pensar que somos racionais, pesamos as alternativas, mas, de fato, o que somos são pessoas que conseguem reexplicar qualquer coisa depois do fato para fazê-la encaixar em bons valores sociais. Então, é a perversão do poder incrível da mente humana que pode fazer qualquer coisa, todas as coisas mágicas que a mente humana faz em termos de criatividade podem ser pervertidas para justificar qualquer mal, qualquer transgressão.<sup>9</sup> (Zimbardo, 2011)<sup>10</sup> (grifo meu)

Há uma uniformidade nas turbas violentas que transcende nações, comunidades, religiões, políticas. **Vamos para a guerra por causa de diferenças imaginadas entre nós e nossos inimigos**, mas somos muito mais os mesmos que diferentes. Foi em nome dessa igualdade que eu escrevi estes fragmentos.<sup>11</sup> (Padmanabhan, 2010, p. 74) (grifo meu)

Quando começamos a pensar esta dissertação, não podíamos prever todos os acontecimentos (geo)políticos que se desenrolariam nos dois anos seguintes, em escala mundial.

---

<sup>9</sup> “One of the most basic human needs is the need of social belonging, and to satisfy that need we will step across that line between good and evil, between what we know is right and usually do and what we know at some level is wrong and we shouldn't do, but just this once we're going to step across because the group is pushing us. The other thing about the human mind is **it has infinite power to justify any behavior, either before doing it to say 'here's why we do it', then after you do it to say 'here's why we had to do it'**. Human beings are more rationalizing than rational, that is we like to think we're rational, we weigh the alternatives, but in fact what we are a people who can reexplain anything after the fact to make it fit some good social values. So it's the perversion of the incredible power of the human mind that can do almost anything, all the magical things the human mind does in terms of creativity, can be perverted to justify any evil, any transgression.”

<sup>10</sup> O professor e pesquisador Philip Zimbardo na abertura do documentário *Lesson Plan: The story of the Third Wave*, dirigido por Philip Neel e David. H. Jeffery, de 2011, que conta a história do experimento sobre fascismo do professor Ron Jones em uma escola de Palo Alto, Califórnia, nos Estados Unidos. O mesmo experimento foi a inspiração para o filme alemão *Die Welle*, de 2009, com direção de Dennis Gansel. Zimbardo foi também quem conduziu o experimento chamado “Stanford Prison Experiment”, em 1971, em que 24 alunos de psicologia foram divididos entre guardas e prisioneiros, em uma representação para entender o abuso carcerário. Os resultados do experimento foram claros quanto à tênue linha que separa um sujeito em um estado ‘normal’ para um em estado de ‘autoridade’. O experimento foi finalizado após o próprio Zimbardo considerar que ele não tinha mais condições éticas de continuar, uma vez que ele também havia internalizado seu papel como observador passivo de tudo que estava acontecendo.

<sup>11</sup> “There is a sameness about violent mobs that transcends nations, communities, religions, politics. **We go to war because of imagined differences between ourselves and our enemies**, but we are all much more the same than we are different. It was in the name of the sameness that I wrote these pieces.”



Em um curto período presenciamos (e estamos presenciando) uma série de eventos que envolvem, principalmente, a questão da migração/imigração: a efetivação da saída da Inglaterra da União Europeia, motivada, principalmente, pelo medo de migrantes (conhecido como *Brexit* e que ainda está passando por reviravoltas); a eleição de um presidente declaradamente xenófobo, machista e racista para o governo dos Estados Unidos, e a Guerra na Síria que resultou na chamada ‘maior crise de refugiados’ desde a Segunda Guerra Mundial<sup>12</sup>.

Desse modo, quando começamos a vislumbrar o estudo de uma dramaturgia de Língua Inglesa, que não fosse escrita em um país que tivesse a Língua Inglesa como oficial, não pensamos que toda aprendizagem que estivemos fazendo sobre estudos culturais, pós-colonialismo, subalternidade, imperialismo, literatura ‘terceiro-mundista’, ficariam tão latentes no nosso cotidiano: e não pela sua boa qualidade, não por trazer à leitura obras desconhecidas, não por analisar diferentes contextos; mas porque nas manchetes dos jornais e nas redes sociais estamos nos defrontando cotidianamente com o ódio institucionalizado, que estes mesmos estudos vêm apontando, estruturando e reconstruindo há mais de quatro décadas.

Uma tentativa de demarcar uma trajetória global de como isso tem se configurado seria um trabalho esquizofrênico e também foge da nossa intenção nesta dissertação. Aqui, tratamos da tradução da dramaturgia de uma autora indiana (Manjula Padmanabhan) que, como veremos no capítulo três, percebe a si própria deslocada daquele lugar o qual deveria considerar como ‘casa’ e se sente, como pessoa, desapegada e até contrária a determinadas rotulações que lhe são impostas (como feminista, por exemplo<sup>13</sup>). Padmanabhan escreve um potente texto (que aqui também fazemos o exercício de traduzir), *Lights Out*, que consegue, em sua estrutura e temática, nos mostrar através do sujeito<sup>14</sup> que é a obra, como funcionam

---

<sup>12</sup> Conforme Anistia Internacional e Comissão Europeia, disponível em <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>>, acessado em agosto de 2016

<sup>13</sup> Sobre a questão do feminismo e do ‘não-feminismo’ discutiremos mais a fundo no capítulo três, sob uma perspectiva bastante localizada do caso da Índia, especialmente conforme a formulação de Frances Lieder em “Not-feminism: a discourse on the politics of a term in modern Indian Theatre”, 2015, na revista *Asian Theatre Journal*, v. 32, n. 2, Outono de 2015, p. 598-618.

<sup>14</sup> Esse ‘sujeito da obra’ é aqui pensado como uma analogia ao sujeito da língua, que, nas orações e frases, tem o duplo papel de agente e paciente de uma ação ou estado. Essa analogia deve ser pensada indo ao encontro do que Spivak traz em “Can the subaltern speak?” (1988) quando ela critica a violência epistêmica do uso do Outro nos textos europeus ‘pós-estruturalistas’, especialmente a partir do texto-entrevista entre Foucault e Deleuze “Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze”, em “Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and interviews”, de Foucault, 1977. Ela transita entre as noções de Marx e Althusser de sujeito, para

essas relações de dominação e subalternidade das mulheres na Índia.

No entanto, antes de entrarmos na obra de Padmanabhan e nas teorias específicas da tradução de teatro, precisamos olhar, pelo menos minimamente, para esse local do qual surge esse texto [*Lights Out*] que, mesmo que esteja, como dramaturgia, cada vez mais livre da forma do drama clássico (capítulo dois) e, como dramaturgia contemporânea indiana, ‘conformado’ com a sua invariável hibridez entre temática local e forma ocidental (capítulo três); mesmo que esse texto em questão esteja imbricado em um entre-lugar que aceita o seu caráter de ‘híbrido’, há várias forças que influenciam, negativa e positivamente, essa característica.

É com a noção de que “Nós somos obrigadas a viver em narrativas históricas e mesmo a acreditar nelas”<sup>15</sup> (Spivak, 2012, p. 59) e de que “(...) as próprias *nações* são narrativas” (Said, 2011, p. 11), que tentaremos tocar um pouco nas questões das literaturas ‘terceiro-mundistas’ e ‘pós-coloniais’ e na questão da(s) Língua(s) Inglesa(s) enquanto veículo de articulações estético-ideológicas, tendo em mente o quanto essas narrativas, contadas ou não, vão formando o texto da T(t)erra.

### 1.1 A literatura elsewhere

Tomamos emprestado aqui o lugar que a autora de nosso *corpus* nos diz habitar: “Eu cresci vivendo *elsewhere* [em outro lugar]. (...) Eu havia me acostumado a pensar sobre o espaço entre estes mundos, Oriente/Ocidente, Norte/Sul como o espaço natural para eu estar (...)”<sup>16</sup> (2013)<sup>17</sup>. Assim como Padmanabhan, não são poucos os artistas<sup>18</sup> que vivem em trânsito ou se sentem deslocados.

O problema dessa informação está longe de ser a beleza que reside nesse ‘entre-lugar’, nesse trânsito espontâneo: o que pretendemos levantar brevemente

---

estabelecer a sua própria noção: a de sujeito subalterno. No entanto, não temos certeza e nem sabemos se queremos definir de forma fechada esse ‘sujeito da obra’: apenas o entendemos como algo resultante e resultador, em diálogo com a sua individualização e o seu coletivo, como sugerimos acima, análogo ao da sintaxe, e que, por vezes pode ser, por exemplo, oculto ou indeterminado.

<sup>15</sup>“We are obliged to deal in narratives of history, even believe them”

<sup>16</sup> “I grew up living *elsewhere*. (...) I had grown accustomed to thinking about the space between these worlds, East/West, North/South as the natural space for me to be in (...)”

<sup>17</sup> Trecho de entrevista dado pela autora ao *Live Mint E-paper*, em 2013. No subcapítulo 3.2 trazemos a resposta completa.

<sup>18</sup> Na história recente da poesia, por exemplo, temos Warsan Shire, que é somali, e foi responsável pelo roteiro do álbum-visual revolucionário no mundo pop “Lemonade”, de Beyoncé (vive na Inglaterra); o nigeriano Wole Soyinka (que viveu entre Inglaterra e Estados Unidos); entre outros tantos nomes que variam de Neil Gaiman a Jorge Luis Borges, que viveram entre países durante determinados períodos de suas vidas – e às vezes, durante a vida toda.

aqui é como essa liberdade da escrita/criação não é assimilada sob a mesma perspectiva de engajamento ético com o Outro por determinadas instituições, como universidades ou o mercado editorial – porque as duas parecem prescindir de legitimações diferentes para funcionar, e as duas últimas acabam repetindo padrões imperialistas. E ela não é assimilada em função de, pelo menos, duas ‘hipóteses’<sup>19</sup>: pela hipersegmentação e hipergeneralização (dois processos interdependentes), que geram invisibilidades inevitáveis. Aqui não pretendemos resolvê-los nem classificá-los, apenas deixá-los postos, para que o leitor desta dissertação tenha em mente toda a complexa rede que configura o estudo de ‘Outras’ literaturas.

A primeira coisa que precisamos estabelecer aqui é que ‘língua’, neste momento, não está restrita à sua concepção estreita de sistema de signos, sendo considerada como um universo de articulações entre o indivíduo que a utiliza (cria) o seu contexto, como bem sugere Henri Meschonnic<sup>20</sup>: “A língua é o sistema da linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela” (2010, p. XX). Essa concepção de língua vem ao encontro do que Said nos traz sobre a relação direta entre a dominação geográfica colonial/imperial e as articulações ideológicas representadas pelas palavras que denominavam essas relações (2011, p. 43)

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e, talvez, impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”.

Essa ideia de Said será desenvolvida em “Cultura e Imperialismo” através de inúmeros exemplos literários<sup>21</sup>, para chegar à seguinte conclusão (2011, p. 432)

O imperialismo não acabou, não virou de repente ‘passado’ ao se iniciar, com a descolonização, a desmontagem dos impérios clássicos. Toda uma herança de vínculos ainda liga países como a

---

<sup>19</sup> Usamos a palavra ‘hipótese’ entre aspas para reforçar o quanto essas duas noções que colocamos a seguir, de hipergeneralização e hipersegmentação, são, realmente hipóteses no seu significado mais comum: “proposição que se admite, independentemente de ser verdadeira ou falsa, mas unicamente a título de um princípio a partir do qual se pode deduzir um determinado conjunto de consequências; suposição, conjectura.” (Dicionário Houaiss, 2001, p.1540). Essas duas hipóteses podem vir a ser desenvolvidas de forma mais aprofundada do que aqui será feito. No entanto, identificamos essas duas tendências em alguns discursos acadêmicos pós-coloniais, portanto, resolvemos indicá-las.

<sup>20</sup> No próximo subcapítulo essa noção será imprescindível. Introduzimos a noção aqui para já demonstrar o tom conceitual que guia, não apenas este capítulo, mas toda esta dissertação.

<sup>21</sup> Entre eles Albert Camus, Franz Fanon, Jane Austen, Joseph Conrad, W. B. Yeats, mesclando as formas através das quais a literatura da metrópole via as colônias e vice-versa.

Argélia e a Índia à França e à Inglaterra, respectivamente.

Além desses vínculos apontados, Said comenta também os aspectos ‘sutis’ do imperialismo no pós-colonialismo (2011, p. 42-43):

Em nossa época, o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo, como veremos, sobrevive onde sempre existiu, **numa espécie de esfera cultural geral**, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas e econômicas. (grifo meu)

Dois bons exemplos dessa ‘sutileza’ a que Said se refere são os casos da “Overseas History”, nicho disciplinar sobre o qual Henk Wesseling disserta em um artigo do mesmo nome no livro organizado por Peter Burke *New perspectives on historical writings*; e a chamada “Third World Literature”, sobre a qual Aijiz Ahmad articula uma ótima crítica em seu livro *In Theory, Classes, Nations, Literatures*, que mostra a visão de um teórico da literatura indiano sobre como as movimentações acadêmicas, principalmente estadunidenses, influenciaram e influenciam a formação epistemológica das universidades locais.

Começemos com Wesseling, definindo o que é ‘overseas history’ (2001, p. 71):

Então o que é história do além-mar? Falando estritamente, não há uma definição apropriada ou, melhor, o que ela é, depende de onde alguém se posiciona. Da perspectiva britânica, por exemplo, praticamente toda história é história do além-mar, incluindo parte da história do próprio Reino Unido. Da perspectiva americana o termo dificilmente faz qualquer sentido. Para parafrasear uma conhecida expressão francesa: **a história de qualquer um é a história de além-mar para outro.**<sup>22</sup> (grifo meu)

Em sua análise, ele continua a explicar o porquê da criação de um campo na história para tratar dessa “história do além-mar” (ibidem):

Não é difícil entender o que está acontecendo aqui. Depois de 1945 o termo ‘colonial’ se tornou cada vez menos atraente, e institutos que queriam continuar sua existência tiveram que encontrar nomes diferentes (preferencialmente mais neutros). No entanto, não era simplesmente uma questão de mudança de nomes. Havia também uma mudança de abordagem e interesses. (...) É precisamente aqui que os problemas surgem, porque não apenas teoricamente, mas também na prática efetiva a história do além-mar se transformou em um assunto tão amplo a ponto de se tornar não identificável.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> “For what *is* overseas history? Strictly speaking there is no proper definition of it or, rather, what it is depends on where one stands. From the British perspective, for example, practically all history is overseas history, including part of the history of UK itself. From the American perspective the term hardly makes sense at all. To paraphrase a well-known French expression: **everybody’s history is overseas history for somebody else.**” (tradução nossa)

<sup>23</sup>It is not difficult to understand what is going on here. After 1945 the term ‘colonial’ became increasingly unattractive, and institutes that wanted to continue their existence had to find different

Na prática da história, a história do ‘além-mar’, que supunha como ‘continente’, portanto, a Europa – uma área relativamente pequena, como diz Ahmad (2000, p. 63), “[A Europa e a América do Norte são] cantos do globo relativamente pequenos se você olha para o mundo todo”<sup>24</sup> –, acabou se tornando um campo tão vasto, em função dessas novas nações reivindicando suas vozes, que já não pôde mais ser considerado um campo específico da história (Wesseling, 2001, p. 73).

O que Wesseling nos traz é um caso de hipergeneralização. Quando tudo é alguma coisa, essa coisa dificilmente é realmente compreensível. Que é também o que Frances Lieder diz em seu artigo “Lights Out and an Ethics of spectatorship, or can the subaltern scream?” (2015b) quando explica que os personagens da peça sobre a qual nos debruçaremos mais adiante, Mohan e Bhasker, transformaram a vítima do estupro coletivo que eles presenciavam todas as noites em *tão* outra – através de suas segregações em gênero, classe social, raça – que isso torna o ‘entender esse Outro’ algo impossível.

Muitas facetas dessas práticas podem ser encontradas nas universidades ainda hoje. Uma das que são ouvidas é a que Ahmad discute, a ideia da ‘Third World Literature’ – entre outros nomes que, como no caso de ‘Overseas History’, os nomes podem até mudar, mas a violência epistêmica não.

Apesar do livro de Ahmad ser de 1992, podemos ouvir um discurso similar a respeito do tema nos artigos do livro mais recente de Gayatri Spivak, *An aesthetics education in the era of globalization*, de 2012, e que utilizaremos mais adiante. Para começar, ele delinea de onde surge o termo ‘Third World Literature’ (2000, p. 43):

A questão de agrupar e profissionalizar uma nova área da literatura, nomeadamente ‘Literatura do Terceiro Mundo’, surgiu primeiramente na universidade metropolitana, principalmente na Inglaterra e América do Norte, que está respondendo a pressões bastante específicas ao apropriar tipos de textos particulares e ao criar um novo conjunto de categorias dentro da grande categoria da Literatura enquanto tal.<sup>25</sup>

---

(preferably more neutral) names. However, it was not simply a matter of changing names. There was also a change of approach and interest. (...) It is precisely here that problems arise, because not only theoretically but also in actual practice overseas history has developed into such a vast subject as to become unidentifiable.

<sup>24</sup> “[Europe and North America are] corners of the globe which are relatively small if you look at the whole world”

<sup>25</sup> “The issue of assembling and professionalizing a new area of literature, namely ‘Third World Literature’, has arisen primarily in the metropolitan university, in England and North America for the most part, which is responding to quite specific kinds of pressure by appropriating particular kinds of texts, and by devising a new set of categories within the larger category of Literature as such.”

Assim como a ‘overseas history’ para a história, a ‘third world literature’ vem sanar os problemas de nomear literaturas que não sejam as euro-estadunidenses. Através de uma contundente análise, Ahmad localiza o início da abertura da pesquisa acadêmica euro-estadunidense para essa ‘outra literatura’ aproximadamente no emblemático ano de 1968 (2000, p. 58):

No ponto crucial daquelas guerras [Guerra do Vietnã e Revolução da Argélia] foi que ao menos alguns dos intelectuais do Ocidente contemporâneo aprenderam a questionar seu próprio lugar no mundo, e conseqüentemente, a questionar o encerramento hegemônico dos textos nos quais suas epistemologias eram baseadas. Um dos efeitos colaterais dessa crise total foi que a Literatura foi pressionada a expor as cumplicidades estratégicas através das quais tradicionalmente representavam raças – e gêneros – e impérios.<sup>26</sup>

Segundo Ahmad, seria possível dizer que foi com a inclusão da literatura Negra nas universidades nos Estados Unidos que realmente os estudos feministas, marxistas e pós-coloniais, nessa ordem, foram absorvidos enquanto problemas da crítica literária (2000, p. 61-83):

Primeiro, o radicalismo antiguerra foi combinado com o precedente e, de certas maneiras coincidente, Movimento pelos Direitos Civis Negro e o que veio a ser conhecido como Nacionalismo Cultural Negro; faculdades e universidades foram abertas para estudantes e professores negros como nunca antes; e a literatura negra, que nunca havia sido ensinada na academia estadunidense com qualquer nível de coerência, agora se tornava uma disciplina séria, não obstante, ainda bastante marginalizada. Alguém pode até sugerir que foi inicialmente no padrão da ‘Literatura Negra’, como um contra-cânone distinto na sua própria diferença genérica, que a categoria seguinte da ‘Literatura de Terceiro Mundo’ foi, em alguns aspectos, modelada.<sup>27</sup>

No entanto, aqueles teóricos que pareciam vanguardistas na década de 1960 acabaram se tornando a burguesia de 1980 (Ahmad, 2000, p. 67) - e é nesse aburguesamento que a ‘Literatura do Terceiro Mundo’ se torna um espaço para criticar os discursos nacionalistas das ex-colônias, enquanto que, como Ahmad diz,

---

<sup>26</sup> “In the crucible of those wars [Vietnam War and Algerian Revolution] that at least some of the intellectuals of the contemporary West learned to question their own place in the world, and hence also to question the hegemonic closure of the texts upon which their epistemologies were based. One of the side-effects of that overall crisis was that Literature was pressed to disclose the strategic complicities whereby it had traditionally represented races – and genders – and empires.”

<sup>27</sup> “First, the anti-war radicalism was combined with the preceding and in some ways overlapping Black Civil Rights Movement and what came to be known as Black Cultural Nationalism; colleges and universities were opened up for Black students and faculty as never before; and Black literature, which had never been taught in the US academy with any degree of coherence, now became a serious, albeit still very marginalized, discipline. (...)”

One may even suggest that it was initially on the pattern of ‘Black Literature’, as a distinct counter-canon with its own generic difference, that the later category of ‘Third World Literature’ had been in some respects modelled.”

o modelo de leitura aplicado aos textos africanos e asiáticos é o mesmo aplicado aos latino-americanos, de forma que se obtenha uma 'literatura terceiro-mundista' homogênea (2000).<sup>28</sup>

Desse modo, conforme Ahmad, a forma pela qual esses teóricos dos estudos culturais acabam olhando para um texto, dificilmente é a das suas formações de classe e gênero, por exemplo, mas, sim, a da perspectiva do 'encontro cultural' (2000, p. 92).

Essa classificação primeiro hipersegmentada (separar-nos entre *nós* e *eles* [colonizados/colonizadores, dominados/dominantes, etc.) e depois hipergeneralizada ('Overseas History' e 'Third World Literature') gera uma série de problemas que poderiam e precisam ser levantados. No entanto, o que nos interessa aqui é – ao invés de tentar abarcar todas essas questões possíveis (e são muitas) sobre a 'instituição' literária e suas relações de poder com a noção de uma literatura(s) pluralizada – pensar no caso da Índia, e não em relação a todos os efeitos do evento que foi sua colonização, mas em relação à Língua Inglesa, e posteriormente, no caso da dramaturgia contemporânea de Língua Inglesa.

De qualquer modo, é importante mencionarmos, mesmo que de forma breve, o quanto os sistemas universitários (e com isso, também os mercados literários de teoria<sup>29</sup>) são influenciados por essas categorias criadas, para que nelas se encaixem todos esses 'outros indiferenciados' - e nesse caso, o Brasil está bem incluído nessa noção – até porque, mais adiante, questionaremos categorias também predominantes do pensamento acadêmico em outras instâncias (principalmente de análise e tradução de dramaturgia).

No mais, precisamos refletir o quanto se perde dos dois lados dessa equação entre literatura canônica (eixo euro-estadunidense) e 'contra-canônica' ('terceiro-mundista'). Dois exemplos disso são as falas do próprio Ahmad em seu livro e da dramaturga e tradutora estadunidense Caridad Svich em uma mesa-redonda sobre tradução, quanto à chegada de textos latino-americanos na Índia e nos Estados Unidos, respectivamente:

No momento em que um romance Latino-americano chega em Delhi, ele foi selecionado, traduzido, publicado, revisado, explicado, e lhe foi

---

<sup>28</sup> Alternamos entre as duas possíveis traduções.

<sup>29</sup> Considerações críticas a respeito de traduções de teoria para os Estados Unidos podem ser vistas neste mesmo livro que estivemos usando de Ahmad, e na introdução que a tradutora Pier-Pascale Boulanger faz ao texto "Ethics and Politics of Translating", de Henri Meschonnic (e que consta nas referências desta dissertação).

atribuído um lugar no crescente arquivo da 'Literatura de Terceiro Mundo', através de um conjunto complexo de mediações metropolitanas. Isso é, para dizer que ele chega aqui com esses processos de circulação e classificação já inscritos em sua própria textura.<sup>30</sup> (Ahmad, 2000, p. 44-45)

Ontem à noite mesmo eu estava falando sobre o trabalho da América do Sul que nós ainda. Não. Vemos. Muito. [*bate com os punhos a cada ponto*]. E está *logo ali*. [*Risos*]. Vocês entendem o que eu quero dizer? Há todos estes países na América do Sul fazendo um trabalho teatral incrível e nós veremos uma peça? Talvez, se tivermos sorte? Talvez com uma produção em turnê? *Talvez?* E eu acredito que essa seja uma tragédia para todas as nossas paisagens teatrais. Nós seguimos falando em globalização, nós seguimos falando como tudo está próximo e estamos todos conectados, mas eu não vejo isso acontecendo em nossos palcos, e este é um problema real.<sup>31</sup> (Svich, 2012, p. 20)

Nós poderíamos ampliar a questão dos palcos que Svich traz para abranger, também, a literatura. Nós vivemos em um mundo globalizado no qual os currículos universitários sobre dramaturgia pararam no teatro do absurdo europeu e não têm nenhuma obra, em suas listas de leitura, que seja de algum país fora da linha Europa-Estados Unidos<sup>32</sup>. Nós não lemos dramaturgia chilena, argentina, indiana, sul-africana, somali, venezuelana, canadense, paquistanesa, malásia ou australiana.

Essas obras não existem? Existem. Elas certamente existem. Mas há algo que falha nessa comunicação globalizada<sup>33</sup>. Poderíamos conjecturar vários fatores.

---

<sup>30</sup> "By the time a Latin American novel arrives in Delhi, it has been selected, translated, published, reviewed, explicated and allotted a place in the burgeoning archive of 'Third World Literature' through a complex set of metropolitan mediations. That is to say, it arrives here with those processes of circulation and classification already inscribed in its very texture."

<sup>31</sup> "Just last night I was talking about work from South America, that we still. Don't. See. Very much of. [*Rasps fists at each period*]. And it's *right there*. [*Laughs*] Do you know what I mean? There are all these countries in South America doing amazing theater work and we'll see one play? Maybe, if we're lucky? Maybe in touring production? *Maybe?* And I think that's a tragedy for all our theater landscapes. We keep talking about globalization, we keep talking about how everything's very close and we're all connected, but I don't see that happening on our stages, and that's a real problem."

<sup>32</sup> Aqui cabe acrescentar que tal afirmação foi confrontada na banca pela professora Camila Bauer, lembrando da disciplina chamada 'Poéticas Contemporâneas' oferecida no novo currículo de Teatro na UFRGS, que abrange outras poéticas, dentre elas de países fora do eixo euro-estadunidense. Inclusive, depois da defesa deste trabalho, a autora foi convidada a ministrar uma aula dentro desta disciplina sobre o assunto dessa dissertação. Logo, há sim resistências sendo construídas nas universidades – poucas, como tentamos ressaltar aqui, mas existem. Um dos problemas enfrentados, segundo a professora, para ministrar essa disciplina, é justamente a falta de traduções fora do eixo acima citado; problema que exploramos mais adiante neste trabalho.

<sup>33</sup> Conforme dados do Banco Mundial, no Brasil, em 2014, foi a primeira vez que mais de 50% (57,6%) da população teve acesso à internet. Enquanto isso, a média, na União Europeia em 2014, era de 78,1% de lares com acesso. Nos Estados Unidos em 2016, os usuários atingiram 87,4%. Na Índia o contingente de pessoas com acesso à rede mundial de computadores atinge os 18%. Isso mostra um pouco da desigualdade de acesso a informações do mundo 'globalizado'. Além disso, não podemos esquecer que a internet, no Brasil, por exemplo, é paga, e aí já se vai uma boa parte da acessibilidade prevista por essa globalização utópica. Dados consultados em agosto de 2016, disponíveis em <<http://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.P2?view=chart>>



Este trabalho é justamente uma introdução a um pequeno nome dessa literatura/teatro do *elsewhere*. Apesar de não podermos nos ‘desgarrar’ completamente desses termos que discutimos acima, tentamos usá-los de forma crítica e cuidadosa.

Se a terra é um texto, como presumimos, um texto composto de inúmeras narrativas históricas, inscritas nos corpos de artistas e povos, um texto no qual a ‘Third World Literature’ e a ‘Overseas History’ deveriam ser ‘Third World Literatures’ e ‘Overseas Histories’, e que o são, uma vez que existem nesse *elsewhere*; está nos faltando algo para traçar plenamente essa cartografia: ao olhar agora o texto do mundo, ele está cheio de buracos prontos para serem preenchidos, no entanto, algo nos falta. Talvez, o que falte seja entender a língua como Valère Novarina (2011, p. 39-40) a entende:

A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito; os tratamentos aos quais você a submete, é a você mesmo que você inflige, e mudando a tua língua, é você mesmo que você muda. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua.

E, ao entender a língua como corpo, ver no Outro não o imaginário-inimigo, mas apenas o Outro, com as suas similitudes e diferenças em relação ao *eu*, engajando-se eticamente nessa possível relação entre dois estranhos, antes mesmo de considerar o laço estabelecido:

Para Levinas, o que nos vincula eticamente no encontro com o outro é visual; é o rosto do outro que constitui uma chamada à responsabilidade moral. **Butler expande essa noção de forma que o rosto se torne não apenas o rosto literal, físico, mas quaisquer características definidoras do humano em outro indivíduo.** Estas qualidades humanas – rosto, voz, mesmo a linguagem corporal – em sua singular alteridade e simultaneamente em sua humanidade intrínseca, têm o potencial de nos ligar eticamente, mesmo antes que tenhamos tempo de considerar este vínculo.<sup>34</sup> (Lieder, 2010, p. 529) (grifo meu)

A língua enquanto matéria, corpo, rosto, voz, linguagem é também um dos elementos para a conexão ética entre os indivíduos. A língua tem todo potencial para construir uma educação estética-ideológica. É a essa noção que desenvolveremos,

---

<sup>34</sup> “For Levinas, what binds us ethically to the encounter with the other is visual; it is the face of the other that constitutes a call to moral responsibility. Butler expands on this notion such that the face becomes not just the literal, physical face, but any defining characteristic of the human qualities in another individual. These human qualities – face, voice, even body language – in their unique otherness and simultaneously in their intrinsic humanness have the potential to bind us ethically, even before we have had time to consider this binding.”

brevemente, mais adiante.

## 1.2 A(s) Língua(s) Inglesa(s)

A história da Língua Inglesa na Índia é contada a partir da narrativa imperialista e colonizadora, e dela impossível de dissociar. A primeira coisa que precisamos levar em conta, era (é!) o *status* que a Língua Inglesa ocupava na sociedade indiana colonial. A pesquisadora Suresh Canagarajah, em seu artigo “Negotiating Ideologies through English: strategies from the periphery”, no livro “Ideologies, Politics and Language Policies: Focus on English”, de 2005, faz uma boa introdução ao assunto e, mesmo que ela fale da situação do Sri Lanka<sup>35</sup>, as estratégias do Império Britânico eram similares e se baseavam, como veremos depois em uma citação de Aijiz Ahmad, na ideia de que essas colônias eram muito ‘heterogêneas’ e demandavam uma centralização (2000, p. 75). Ela introduz seu artigo com uma história que circulava na comunidade na qual ela nasceu, e que se tornou, com isso, uma memória coletiva, sobre a introdução do cristianismo nos primórdios da dominação britânica no Sri Lanka (2005, p. 122):

Considerem uma história que foi passada oralmente através de muitas gerações em minha comunidade – uma história gravada em nossa memória coletiva. É a história de um jovem– Thiru – que devia ser batizado como cristão durante os anos iniciais do governo Britânico na minha cidade natal, Jaffna, no Sri Lanka. Thiru havia passado por anos de cuidadosa preparação para facilitar sua entrada no rebanho sagrado (que também era tratado como o grupo privilegiado e civilizado). O instrumento para a sua transformação era a educação inglesa. Ele foi educado em um internato especial, separado da sua família e amigos, porque se acreditava que ele sucumbiria à influência corrupta da língua vernácula, que poderia dificultar sua motivação e proficiência. No internato, a língua inglesa era ensinada através de sermões, parábolas bíblicas, e pela poesia didática de Milton e Pope, e assim Thiru era induzido a uma visão cristã de mundo. **Sendo o Hinduísmo uma religião politeísta, os britânicos não a consideravam muito conducente a tornar os nativos fiéis a uma única autoridade. Do cristianismo monoteísta era esperado o desenvolvimento do respeito necessário pelo quase universal poder dos britânicos.**<sup>36</sup> (grifo meu)

---

<sup>35</sup> Uma semelhança entre o Sri Lanka e a Índia, por exemplo, é o Tamil, que é a língua oficial do Sri Lanka e uma das línguas co-oficiais da Índia, falada especialmente nos estados do sul, como é o caso do estado indiano que faz ‘divisa’ com o Sri Lanka (sendo o país uma ilha, não é bem uma divisa), o estado de Tamil Nadu.

<sup>36</sup> “Consider a story that has been passed down orally through many generations in my community – a story etched in our collective memory. It is the story of a young man – Thiru – who was to be baptized as a Christian during the early days of British rule in my native town, Jaffna, Sri Lanka. Thiru had gone through years of careful preparation to facilitate his entry into the saved flock (which was also treated as the civilized and privileged group). The instrument for his transformation was English education. He was educated in a special boarding school, separated from his family and friends, because it was

A história de Thiru segue com o seu batismo, e, durante o mesmo, ao achar que estava sendo afogado, ele grita o nome de um deus Hindu, em Tamil. Para consertar o erro, ele grita por cima, em Inglês: “Oh Muruga [nome do deus]! Se não fosse pelo Senhor Jesus, eu teria perecido hoje! Louvado seja Jesus!”<sup>37</sup> (Canagajarah, 2005, p. 122). Os fatos de sua educação inglesa e do batismo, permitiram que ele conseguisse um emprego na administração colonial (e essa característica daria lugar, depois, ao que Ahmad e Spivak consideram a burguesia nacional indiana, que repete padrões similares aos coloniais dentro da própria Índia).

Canagajarah continua levantando que mesmo com o discurso do Cristianismo alguns colonizadores não acreditavam na capacidade de apenas a ‘língua’ desenvolver uma característica subserviente nos colonizados. Por isso, adotaram-se outras estratégias, sendo uma delas a criação de universidades e seminários que ensinassem a Literatura Inglesa (2005, p. 124),

Enquanto o discurso cristão era preferido por alguns, outros pensavam que a literatura inglesa representava o discurso humanista/iluminista que tinha uma influência civilizatória. Sua incansável experimentação com o currículo sugere ao menos duas coisas: alguns duvidavam da habilidade da Língua Inglesa de inculcar ideologias pró-coloniais por conta própria; ela precisava ser vestida dos discursos e textos apropriados para alcançar este efeito. Em segundo lugar, mesmo que eles conseguissem encontrar o discurso que melhor servisse a cada objetivo, nada garantiria que o inglês alcançaria os resultados pretendidos. De fato, a educação inglesa poderia se tornar contra-produtiva, provendo aos nativos aspirações e ideias que poderiam ser usados contra a dominação estrangeira.<sup>38</sup>

Ahmad comenta um aspecto similar sobre a *necessidade* britânica de disseminar a Língua Inglesa na Índia, que corrobora a ideia que Canagarajah acrescenta ao seu relato da história de Thiru de que, em função do politeísmo do

---

assumed that he would come under the corrupting influence of the vernacular which could hamper his motivation and his proficiency. In the boarding school, the English language was taught through sermons, Biblical parables, and the didactic poetry of Milton and Pope, as Thiru was inducted into a Christian world view. **Hinduism being a polytheistic religion, the British considered it not quite conducive to making the natives faithful to a single authority. The monotheistic Christianity was expected to develop the necessary respect for the near-universal power of the British.**”

<sup>37</sup> “Oh Muruga [nome do deus]! If not for Lord Jesus, I would have perished today! Praise Jesus!”

<sup>38</sup> “While the Christian discourse was preferred by some, others thought that English literature represented the humanist/Enlightenment discourse that had a civilizing influence. Their restless experimentation with the curriculum suggests at least two things: some doubted the ability of the English language to inculcate pro-colonial ideologies by itself; it had to be clothed in the appropriate discourses and texts to achieve this effect. Secondly, even if they managed to find the discourse best suited for their purpose, nothing could guarantee that English would achieve the intended results. In fact English education could turn counter-productive, providing their natives aspirations and ideals that could be used against alien domination.”

Hinduísmo, os colonizados hindus não saberiam aceitar apenas uma autoridade (Canagarajah, 2005, p. 122),

A alegação, pelo contrário, era de que a Índia era tão fragmentada internamente, tão heterogênea, tão um mosaico de línguas e etnias, que ela necessitava de uma língua centralizadora para sustentar sua unidade nacional – a ‘nação’, nesse conceito, estava confinada às exigências da administração e, de fato, ao próprio estado.<sup>39</sup> (Ahmad, 2000, p. 74-75)

No entanto, é para as lógicas de contraprodução que Canagarajah vai dedicar o seu texto: às estratégias usadas pelos colonizados para subverter, minimamente, a lógica da dominação, como ela segue (2005, p. 124):

Uma abordagem popular era a que eu chamo de *estratégia de evasão* que nós também encontramos em Thiru. Os nativos adotavam uma abordagem filológica e objetiva com o Inglês, simplesmente para alegar o conhecimento da língua (ou gramática) para poderem se candidatar a trabalhos burocráticos, enquanto se distanciavam dos textos e valores que vinham com a língua. Eles separavam o sistema de signos abstratos dos construtos ideológicos que os acompanhavam.<sup>40</sup>

Ela segue relatando que, paradoxalmente, no período pós-independência o Inglês passou a se tornar tanto uma ‘língua neutra’ (no sentido mencionado acima) quanto uma língua através da qual ideologias, como o Marxismo, chegavam às comunidades<sup>41</sup>.

Mas, retornando ao exemplo de Thiru, é a essa parcela da população que pertencia a uma elite indígena que teve acesso à Língua Inglesa por se adequar aos modelos do império e que se tornou funcionária da administração do mesmo; que dominava a Língua Inglesa, mas que a considerava algo neutro; é a estes ‘middle men’ que negociavam entre nativos e colonizadores, que Ahmad e Spivak se referem quando falam da burguesia indiana. Como muito bem coloca Spivak (2012, p. 61),

Todos nós sabemos que o mundo foi dividido em três, segundo o

---

<sup>39</sup> “The claim, rather, was that India was internally so fragmented, so heterogeneous, such a mosaic of languages and ethnicities, that it needed a centralizing language to sustain its national unity - the ‘nation’ in this conception was coterminous with exigencies of administration and, indeed, with the state itself.”

<sup>40</sup> “A popular approach was what I call an *avoidance strategy* that we also find in Thiru. Natives adopted a product-oriented, philological approach to English, simply to claim a knowledge of the language (or grammar) in order to qualify for bureaucratic jobs, while distancing themselves from the texts and values that came with the language. They separated the abstract sign system from the ideological constructs that came with it.”

<sup>41</sup> “It is ironic that English should have been the vehicle for radical ideologies like Marxism. For many periphery communities, it is English that represents Marxist texts and discourses to this day. Marxist discourse holds a foreign and anglicized ethos for people in my community.” (Canagarajah, 2000, p. 127).

modelo de três estados, na metade dos anos 1940, quando o neocolonialismo começou. Também sabemos que, exatamente no período que antecedeu à conquista e acomodação territorial do monopólio capitalista, **uma classe de funcionários-intelectuais foi amiúde produzida, a qual atuava como amortecedor entre os governantes estrangeiros e os governados. Estes são os ‘sujeitos coloniais’, formados, com variados graus de sucesso, geralmente, no entanto não invariavelmente, pela elite local.** Na descolonização, esta é a ‘classe’ (como eu indiquei acima, a formação de classes nas colônias não é exatamente como a formação nas metrópoles) que se torna a ‘burguesia nacional’, com uma mão esculpindo as ‘identidades nacionais’ através de métodos que não conseguem romper formalmente com o sistema de representação que oferecia a eles uma episteme na disposição anterior: um amortecedor ‘nacional’ entre os governantes e os governados.<sup>42</sup> (grifo meu)

Isso é corroborado por Ahmad, quando ele diz que no período colonial havia essa distinção hierárquica na administração, quando as funções nacionais eram exercidas em Inglês e as regionais nas línguas indígenas, às vezes pelas mesmas pessoas, em lugares diferentes (2000, p. 76) - criando uma invariável divisão entre os dois mundos da Língua Inglesa e das Línguas Vernaculares. Seguindo nossa cronologia, Ahmad relata a situação do Inglês no período pós-independência e contemporâneo, o quanto essa divisão social ficou enraizada na Índia e o quanto isso foi perpetuado pela noção de nação-estado imperialista (2000, p. 74-75)

Enquanto a língua metropolitana – o inglês, no caso da Índia – era o chefe cultural e instrumento comunicacional para a centralização do estado burguês no período colonial, o uso contínuo deste instrumento nos sistemas dominantes de administração, educação e comunicação é, entre outras coisas, um indicador da profunda – quase genética – ligação cultural entre as fases colonial e pós-colonial do estado burguês. O fato de o inglês ter proliferado, ao invés de ter enfraquecido, nesta última fase, indica a maior elaboração e mais profunda penetração do estado em todos os aspectos da sociedade civil (...). Agora, depois da descolonização, nossa inabilidade de reconhecer que a complexidade civilizacional da Índia simplesmente não pode ser vivida ou pensada em termos dos imperativos centralizadores de nação-estado que herdamos da burguesia europeia; nossa inabilidade fundamentalmente de reorganizar as relações entre centro e região, ou para inventar formas mais heterogêneas de unidade que poderiam ser proporcionais à complexidade da nossa sociedade – tudo isso significa que aquela semiótica inicial de administração e profissão,

---

<sup>42</sup> “We all know that the world was divided into three on the model of three estates in the mid-1940s when neocolonialism began. We also know that, during the immediately preceding period of monopoly capitalist territorial conquest and settlement, **a class of functionary-intelligentsia was often produced who acted as buffers between the foreign rulers and the ruled. These are the “colonial subjects”, formed with varying degrees of success, generally, though not invariably, out of the indigenous elite.** At decolonization, this is the “class” (as I indicate above, class-formation in the colonies is not exactly like class-formation in the metropolis) that becomes the “national bourgeoisie”, with a hand in the carving out of “national identities” by methods that cannot break formally with the system of representation that offered them an episteme in the previous dispensation: a “national” buffer between the ruler and the ruled.”

com o inglês no seu epicentro, tem apenas reproduzido a si mesma em uma escala estendida. A alegação do inglês ser uma força unificadora na Índia não tem diminuído, mas aumentado.<sup>43</sup>

Até houve (há) tentativas de reorganizar essas relações internas na Índia (como aconteceram em outras sociedades pós-independências), que tinham (têm) como base um ultranacionalismo, que, obviamente, também envolviam a questão da língua<sup>44</sup>. No entanto, conforme Canagarajah (2005, p. 128),

O erro de ultranacionalistas é entender a complexidade da nossa formação cultural – ou talvez eles estejam envolvidos em uma luta vã para reinterpretar nossa tradição cultural para servir a um purismo pré-colonial quando a maioria das pessoas deseja um pluralismo pós-colonial.<sup>45</sup>

O que é importante notarmos aqui é que essa burguesia formada pelos ‘sujeitos coloniais’ acabou se tornando o que hoje é a elite na Índia; e essa elite fala e usa o Inglês sob a égide da neutralidade comercial. Sobre isso, Ahmad pontua bem: “(...) a língua dominante da sociedade, como a própria ideologia dominante, é sempre a língua da classe governante.”<sup>46</sup> (2000, p. 78).

É por essa via que Spivak também critica a abordagem dos professores sobre a Língua Inglesa na sala de aula, mesmo que ela também mencione o ponto de

---

<sup>43</sup> “In so far as the metropolitan language - English in the case of India - was the chief cultural and communicational instrument for the centralization of the bourgeois state in the colonial period, the continued use of this instrument in the dominant systems of administration, education and communication is, among other things, an index of the profound - almost genetic - cultural link between the colonial and post-colonial phases of the bourgeois state. The fact that English proliferated, instead of declining, in this later phase indicates the greater elaboration and deeper penetration of the state into all aspects of civil society (...) Now, after decolonization, our inability to acknowledge that the civilizational complexity of India simply cannot be lived or thought through in terms of centralizing imperatives of the nation-state we have inherited from the European bourgeoisie; our inability fundamentally to reorganize the relations between centre and region, or to invent more heterogeneous forms of unity that might be commensurate with the complexity of our society - all this meant that those earlier semiotics of administration and profession, with English at their epicentre, have merely reproduced themselves on an extended scale. The claim of English to be a unifying force in India has been not diminished but enlarged.”

<sup>44</sup> Um exemplo que começou a ser desenvolvido ainda antes da independência Indiana, em 1923, por Vinayak Savarkar, é o *Hindutva*, ou uma noção de nacionalismo extremo ligado à religião Hindu. Essa noção envolve, obviamente, o fim da Língua Inglesa no ‘estado’, além de uma série de medidas de extrema-direita. Desde 1989 o *Hindutva* é a filosofia adotada pelo partido de extrema-direita Bharatiya Janata (Partido do Povo), que é o maior partido da Índia ao lado do Indian National Congress (centro-esquerda e fundado ainda durante o império Britânico, guiado pelo princípio Ghandiano de Sardovaya), e que em 2016 mantinha a maior quantidade de membros no congresso. O Bharatiya Janata é associado à organização ‘não-governamental’ paramilitar de extrema direita chamada Rashtriya Swayamsevak Sangh, a qual foi responsável pelo assassinato de Mahatma Gandhi. Neste texto de A.G. Noorani, advogado e historiador indiano, para o jornal paquistanês de Língua Inglesa *Dawn*, há uma boa introdução ao *Hindutva*: <<https://www.dawn.com/news/1301496>>

<sup>45</sup> “The mistake of ultra-nationalists is to understand the complexity of our cultural formation – or perhaps they are involved in a vain struggle to reinterpret our cultural tradition to suit a pre-colonial purism when the majority of the people desire a postcolonial pluralism.”

<sup>46</sup> “(...) the dominant language of society, like the dominant ideology itself, is always the language of the ruling class.”

Canagarajah de que, ao aprender inglês, não necessariamente ocorra a assimilação de uma ideologia em conjunto com o sistema de signos abstrato por parte dos alunos. Segundo Spivak, dois problemas do ensino de Inglês nas colônias são que: 1) o inglês, na Índia, não é ensinado como segunda língua (o que é óbvio, uma vez que a língua é considerada oficial, mas que, como veremos a seguir, traz outras implicações ao seu ensino) e 2) a tendência geral entre os professores é de seguir o modelo britânico de ensino de literatura, o que faz com que, mesmo que os alunos não assimilem uma ideologia, em algum nível, haja uma educação estética, em função dos leitores implicados dos textos lidos em aula. Ela contextualiza (2012, p. 36):

Qual é a diferença básica entre ensinar uma segunda língua como um instrumento de comunicação e ensinar a mesma língua de forma que o estudante consiga apreciar a literatura? É certamente possível argumentar que nos casos mais bem-sucedidos a diferença não é fácil de discernir. Mas há uma certa diferença de orientação entre uma sala de aula de línguas e uma de literatura. Na primeira, o objetivo é um uso ativo e reflexivo dos mecanismos da língua. Na última, o objetivo é ao menos moldar a mente do aluno de forma que ela possa remeter à do assim-chamado leitor do texto literário, mesmo quando este é uma ficção cultural historicamente distanciada. A figura de um leitor implicado é construída dentro de um sistema de representação cultural consolidado.<sup>47</sup>

Como Spivak supõe, para todo texto há um leitor implicado, e esse leitor implicado é sempre imaginado dentro de uma cultura. Ela ilustra seu ponto usando a si mesma como exemplo de leitora implicada, a partir de um conto de Rabindranath Tagore, “Didi”, de 1895. Como ela mesma resume (2012, p. 39),

É uma história simples. Shoshi era a única filha de um casal idoso. Seu marido Joygopal estava esperando herdar a propriedade deles. Os pais dela tiveram um filho no fim da meia idade. Depois da morte deles, Shoshi leva o pequeno irmão órfão para sua intimidade, quase em preferência aos próprios filhos. Joygopal, enraivecido pela perda da herança, faz de tudo para tirá-la do menino órfão, e até mesmo tenta antecipar sua morte ao negligenciar uma doença séria. Neste ponto, o magistrado inglês da área vem em viagem. Shoshi entrega seu irmão para o magistrado. Ela logo morre de forma misteriosa e é cremada durante a noite.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> “What is the basic difference between teaching a second language as an instrument of communication and teaching the same language so that the student can appreciate literature? It is certainly possible to argue that in the most successful cases the difference is not easy to discern. But there is a certain difference in orientation between the language classroom and the literature classroom. In the former, the goal is an active and reflexive use of the mechanics of the language. In the latter, the goal is at least to shape the mind of the student so that it can resemble the mind of the so-called reader of the literary text, even when that is a historically distanced cultural fiction. The figure of an implied reader is constructed within a consolidated system of cultural representation.”

<sup>48</sup> “It is a simple story. Shoshi was the only daughter of an elderly couple. Her husband Joygopal was hoping to inherit their property. Her parents had a son in late middle age. After their death, Shoshi takes her orphaned infant brother to her bosom almost in preference to her own sons. Joygopal,

Para Spivak enquanto leitora, essa é uma situação complexa de compreender (2012, p. 40):

Em qualquer nível, o leitor implicado, cuja posição eu ocupo no momento, enquanto filha de uma emancipação feminina de classe-média-alta na parte urbana de Bengal, não pode ter certeza se Shoshi escolhe permanecer ou é prisioneira do patriarcado, e, de fato, ainda não pode ter certeza onde **ela** se mantém dentro da situação.<sup>49</sup> (grifo meu)

E Spivak contextualiza dizendo que a completa rede patriarcal indiana, incluindo tanto os funcionários coloniais quanto a própria epistemologia conjugal não-transformada de Shoshi, gostariam de manter Shoshi na esfera privada, como um adjunto de seu marido. No entanto, no momento em que ela entra na esfera pública ao estabelecer contato com uma autoridade colonial britânica, ela escolhe re-entrar esse recinto patriarcal, e com essa escolha ela é destruída (2012, p. 40).

O que Spivak pretende com essa história – além de demonstrar claramente que a sua leitura de Tagore é questionadora enquanto outras muitas mulheres indianas leriam isso como algo normal, afinal, a estrutura do casamento no país e da submissão aos maridos é uma realidade, explorada também pela própria autora desde seus primórdios enquanto teórica – é fazer uma analogia entre Shoshi e o aluno de Língua Inglesa na Índia (2012, p. 43):

O magistrado (Literatura Britânica) (talvez) entenda melhor que todos que Shoshi deve se sacrificar para a própria cultura, mas toma conta de Nilmone [o irmão] (o futuro indefinido). Um cruel, mas reconhecível modelo do que os melhores alunos administram – ao dizer ‘sim’ e ‘não’ para a função-de-Shoshi, por assim dizer – em nossas aulas de Literatura Britânica.<sup>50</sup>

Dessa forma, o que Spivak sublinha é que a diferenciação entre as literaturas Britânica e Indiana como sendo central e marginal, respectivamente, não ajuda o aluno a entender quem ele é enquanto leitor, apenas reforça (1) a internalização

---

enraged by the loss of his inheritance, does everything to take it away from the orphan boy, and indeed tries to precipitate his death by neglecting a serious illness. At this point, the English magistrate for the area comes on tour. Shoshi delivers her brother over to the magistrate. She soon dies mysteriously and is cremated overnight.”

<sup>49</sup> “At any rate, the implied reader, whose position I occupy for the moment, as the daughter of an upper-middle-class female emancipation in urban Bengal, cannot be sure if Shoshi chooses to remain with or is a prisoner of the patriarchy, and, indeed, still cannot be sure where **she** stands within the situation.”

<sup>50</sup> “The Magistrate (Bri Lit) (perhaps) understands best of all that Shoshi must sacrifice herself to her own culture, but takes charges of Nilmoni [o irmão] (the indefinite future). A crude, but recognizable model of what the best students magane - saying ‘yes’ and ‘no’ to the Shoshi’s-function, as it were - in our Brit Lit classes.”



desse jogo de auto-representação esperado pelo texto e ao qual ele deveria conseguir atender, em função da pedagogia usada em sala de aula que reforça a literatura britânica em detrimento da indiana, e (2) por que essa lógica de divisão reforça todas as hipergeneralizações das quais viemos falando anteriormente.

Para Spivak, há duas propostas possíveis para a sala de aula: “Eu estou propondo aqui que a complexidade do seu relacionamento [literatura britânica e indiana], colaborativa/parasítica/contrária/resistente, possa emergir na pedagogia literária. Elas são diferentes, mas cúmplices”<sup>51</sup> (2012, p. 44) e que “no contexto pós-colonial, o ensino de literatura inglesa apenas pode se tornar crítico quando intimamente unido ao ensino da produção literária ou cultural na(s) língua(s) materna(s)”<sup>52</sup> (2012, p. 53).

Essa rede se torna ainda mais complexa se pensarmos em algo que ela diz não ter levado em consideração em sua análise (propositalmente): o ‘Global English’. Segundo Spivak (2012, p. 36),

Da nossa aluna ideal de literatura britânica era esperado que este papel de autorrepresentação cultural fosse tão internalizado que ela seria capaz de, para usar os termos da mais ingênua pedagogia literária, ‘se relacionasse com o texto’, ‘se identificasse com ele’. Embora ingênuos, esses termos descrevem a mais sutil das transformações culturais e epistêmicas, uma espécie de ascendente mobilidade racial, uma entrada, mesmo que remota, na geopolítica, ao invés da meramente nacional ‘India’-nidade.<sup>53</sup>

Nós podemos assumir que o Inglês na Índia, por causa das estratégias imperialistas coloniais, acabou, por fim, se tornando uma língua oficial do país por razões além da questão da sua neutralidade comunicacional (comércio/mercado) e da questão legislativa de administração governamental. Como veremos no capítulo três desta dissertação, todo um tipo de dramaturgia vai se construir nesta língua em um país cuja(s) língua(s) materna(s) não é o Inglês (o mesmo vale para outras formas literárias).

Com isso, podemos fazer as mesmas interrogações de Canagarajah (2005, p.

---

<sup>51</sup>“I am proposing here that the complexity of their relationship [Literaturas britânica e indiana], collaborative/parasitical/contrary/resistant, be allowed to surface in literary pedagogy. They are different but complicit.”

<sup>52</sup>“(…) in the post-colonial context, the teaching of English literature can become critical only if it intimately yoked to the teaching of the literary or cultural production in the mother tongue(s)”

<sup>53</sup>“Our ideal student of British literature was expected so to internalize this play of cultural self-representation that she would be able to, to use in terms of the most naive kind of literary pedagogy, ‘relate to the text’, ‘identify’ with it.’ However naive these terms, they describe the subtlest kind of cultural and epistemic transformation, a kind of upward race-mobility, an entry, however remote, into a geo-political rather than merely national “Indian”-ness.”

130):

Ainda deveríamos nos agarrar à suposição das línguas como entidades distintas/autônomas e falar de uma ideologia separada para cada língua? E as implicações ideológicas destes diversos códigos híbridos – dos quais o Inglês faz parte? Os diferentes sistemas do Inglês (i.e., o inglês padrão no centro e o inglês vernacularizado na periferia) representariam diferentes ideologias? E como as diversas ideologias que o inglês representa em seu status contemporâneo se relacionam entre si?<sup>54</sup>

Dessa maneira, podemos dizer que no contemporâneo, o Inglês que circula através das literaturas dos mais variados países e através da internet, carrega consigo todas essas ideologias e todas essas narrativas históricas. No entanto, a necessidade de legitimação das metrópoles (imperiais) continua a ser um dos fatores que contribuem para a defasagem da aderência dessas ‘outras literaturas’ nas instituições de outros países também ex-colonizados, como é o caso que apontamos do Brasil.

Apesar dessa constatação relativamente pessimista, precisamos pensar que ainda assim é possível criarmos espaços epistemológicos que comportem novas formas de pensarmos o mundo e as suas literaturas/línguas. Uma dessas tentativas talvez seja o conceito de *postcolonial performativity*, que o pesquisador inglês Alastair Pennycook esboça em seu artigo “English, Politics, Ideology: From postcolonial celebration to postcolonial performativity”, encontrado no mesmo livro que o texto de Canagarajah.

Para ele, a *postcolonial performativity* (performabilidade pós-colonial) é uma união de três outras perspectivas que ele explora antes – a *linguistic ecology* (ecologia linguística), os *linguistic human rights* (os direitos humanos linguísticos) e o *linguistic imperialism* (o imperialismo linguístico)<sup>55</sup> – mas explorando o que ele

---

<sup>54</sup> “Should we still hold on to the assumption of languages as discrete/autonomous entities and speak of a separate ideology for each language? What about the ideological implications of these diverse hybrid codes - of which English is a part? Would the different systems of English (i.e., standard English in the center and vernacularized English in the periphery) represent different ideologies? And how do the diverse ideologies English represents in its contemporary status as a heteroglossic language relate to each other?”

<sup>55</sup> De uma forma bastante resumida, a *language ecology* dá ênfase à ideia do cultivo e preservação das línguas, em uma analogia com as ecologias naturais - um sistema depende do outro para a sobrevivência. O *linguistic imperialism* traz ao centro de sua visão a ideia de um ‘linguicismo’, uma espécie de racismo linguístico, que mantém as divisões de poder conforme as línguas faladas pelos povos - e a dominância do Inglês é afirmada e mantida pelo *establishment*, promovida tanto por um sistema de estruturas materiais e institucionais, quanto por posições ideológicas. E os *linguistic human rights* trazem a ideia de que as pessoas que costumam estar adequadas a esse sistema monolinguístico oficial de uma nação (ou de um sistema econômico, por exemplo) têm acessos a direitos humanos que são inacessíveis a povos ou comunidades cuja não-oficialidade os exclui de programas e assistência, por exemplo. Maiores informações, como histórico dos termos e

considera uma *worldliness of English* (a mundialidade do Inglês). Ele vai ao encontro da perspectiva de Said de que “A experiência cultural, ou na verdade, toda forma cultural, é radicalmente, quintessencialmente híbrida (...)” (2011, p. 111), no entanto, sem tentar hegemonizar a ‘mundialidade do Inglês’ como os conceitos guarda-chuva aos quais nos referimos, que são usados para a literatura (2000, p. 118):

Nos termos das duas estruturas ideológicas, esta perspectiva tem algo a dizer sobre ambas. Ela sugere que a envergadura global do inglês tem suas implicações políticas e essas devem ser abordadas. Mas ela também insiste que tais efeitos precisam ser entendidos através de sociologias contextuais ao invés de suposições *a priori* sobre os efeitos imperialistas.<sup>56</sup>

É um jogo de hipergeneralizações e hipersegmentações. Ele sustenta, arduamente, que a dominância geral da Língua Inglesa não pode ser considerada *a priori*, nem ser reduzida a um problema imperialista: ela é produto de uma série de hegemonias e resistências locais – e o seu exemplo de caso é justamente a Índia.

Mas esse jogo fica mascarado sob o internacionalismo da globalização, e, como diz Spivak (2012, p. 65), “Qualquer discussão mais extensa sobre o refazer da história na descolonização deve levar em conta a fragilidade e tenacidade destes conceitos-metáfora [nacionalismo, secularismo, internacionalismo, culturalismo]”<sup>57</sup>. Pierre Lévy, estudioso francês que auxiliou na cunhagem do termo ‘cibercultura’, em uma entrevista ao Jornal da UFRGS de agosto de 2016, diz que o conhecimento é algo de livre acesso, na era da globalização:

Hoje é possível ter livre acesso a ele. Esse é um resultado muito positivo da revolução digital, mas isso não é suficiente. São necessários meios culturais e intelectuais para usar esse conhecimento. O fato de ele estar disponível é relevante, mas ainda precisamos de educação básica e superior para que as pessoas possam fazer um bom uso desse conhecimento. Também é preciso que as escolas e universidades auxiliem os estudantes a desenvolverem um pensamento crítico, pois nem todas as fontes são confiáveis (...). A inteligência coletiva não se dá de maneira automática com as ferramentas tecnológicas; também envolve hábitos culturais.

Diante dessa afirmação de Lévy, de que o conhecimento é acessível e de que o problema é sabermos acessar esse conhecimento (uma ideia que parece até

---

problemáticas dos mesmos podem ser vistas no artigo que já citamos de Pennycook.

<sup>56</sup> “In terms of the two ideological frameworks, this perspective has something to say about both. It suggests that the global spread of English has political implications and these need to be addressed. But it also insists that such effects need to be understood through contextual sociologies rather than a priori assumptions about imperialistic effects.”

<sup>57</sup> “Any extended discussion of remaking history in decolonization must take into account the fragility and tenacity of these concept-metaphors [nationalism, secularism, internationalism, culturalism]”.

prometeica), contrapomos os dados que já trouxemos antes, quando mencionamos a globalização, e contrapomos, também, a experiência do feitiço desta dissertação.

É claro que sem a internet e sem o conhecimento da Língua Inglesa este mesmo texto não seria possível. Mas também é claro que, mediante todas essas complexidades que mencionamos nas últimas quase vinte páginas, há muito mais jogando contra essa acessibilidade que apenas um ensino de uso de ferramentas tecnológicas. O ensino é importante – sem dúvida – mas poderíamos contra-argumentar que, ainda assim, na universidade em Porto Alegre não se estuda literatura indiana (como visto na introdução). Ainda poderíamos contra-argumentar que, mesmo com toda essa acessibilidade, a dramaturgia sul-americana não chega aos palcos norte-americanos (conforme a citação de Caridad Svich usada anteriormente).

Esses conceitos-metáforas e esses termos hipergeneralizadores que trouxemos, sem serem colocados em relação com suas segmentaridades, se tornam apenas formas de tornar o Outro tão outro, que ele se torna ilegível, e com isso, também, invisível e inaudível. É por isso que precisamos repensar as relações das nossas instituições com as 'outras' literaturas, e com isso, discutir extensamente de forma a re-traçar esse texto da T(t)erra.

Talvez uma boa forma de iniciarmos isso é pensarmos um pouco sobre o *traduzir*.

## 2 TRADUZIR TEATRO

(...) pois não é necessário buscar a definição de tudo, mas é preciso contentar-se com compreender intuitivamente certas coisas mediante a analogia (Aristóteles, 2002, p. 409).<sup>58</sup>

Iniciar um capítulo que trate desta palavra/ato tão problemática(o), que é traduzir, e desta arte tão plural, que é o teatro, não é uma tarefa fácil. ‘Problemática’ na sua melhor acepção, como nos diz Judith Butler, em seu prefácio de *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2016, p. 7):

No discurso vigente na minha infância, criar problema era precisamente o que não se devia fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômeno que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da artimanha sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. **Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los.** (grifo meu)

Problemas e tarefas são duas palavras recorrentes nos estudos de tradução. Isso porque, segundo Walter Benjamin (2011, p. 117), “a tarefa do tradutor é redimir, na própria língua, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]”. Ora, liberar uma língua de seu próprio cativeiro é mais que uma tarefa, é um fardo pesado, uma tarefa impossível de ser realizada plenamente e, por isso, também, cheia de problemas.

Historicamente, o tradutor recebeu várias tarefas, assim como os dramaturgos, encenadores, atrizes e atores, teatrólogos em geral. Por isso, apesar da minha percepção da palavra *tarefa* ser especialmente negativa (assim como para Butler, a princípio, eram os *problemas*) e de ambas as palavras serem associadas largamente à sensação de dificuldade, assim como, para a pesquisadora do feminismo, tentarei recriar em mim esse fardo da palavra *tarefa* em busca da ideia, ainda que pesada, libertadora de Benjamin.

Acontece que a tradução, como o teatro, ou o teatro como a tradução, vive em um espaço que podemos chamar de lacunar. As lacunas, conforme o dicionário Houaiss, são um “espaço vazio, real ou imaginário; falha, falta” (2011, p. 1710); etimologicamente, ainda, conforme este mesmo dicionário (idem), “fosso, lagoa, brejo, lamaçal, barranco, buraco, cavidade, oco, falha, defeito, vão”. *No discurso*

---

<sup>58</sup> Aristóteles. *Metafísica*. Edição bilíngue e com tradução do italiano de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

*vigente da minha infância*, quando perguntava à minha mãe, que é arquiteta, o porquê das pontes terem vãos (que eu considerava defeitos/falhas que só poderiam levar à morte iminente), ela me explicava cuidadosamente que as lacunas/vãos – cujo nome técnico aparentemente é ‘juntas de dilatação’ (apesar da minha boa memória de ter feito essas perguntas quando criança, precisei recorrer a uma ligação telefônica para uma explicação mais formal) – são indispensáveis para que o concreto se movimente, algo imprescindível em grandes construções, porque, se elas forem estanques, elas quebram. Prédios, pontes, tudo isso que se constrói, mesmo nesse universo que nos é tão material, precisa de espaços vazios – quem seríamos nós para dizer o contrário quanto aos textos?

Este capítulo da dissertação, portanto, destina-se a questionar as teorias construídas, especialmente ao longo dos últimos quase quarenta anos, acerca dos estudos de tradução de teatro, suas lacunas e nossa tarefa recriadora frente a elas.

A intenção é que, através, primeiramente, de uma aproximação teórico-histórica, consigamos entender qual o lugar que esse *conhecimento* ocupa (ou não) e, a partir disso, problematizar essas lacunas; e, se possível, oferecer algumas perspectivas para a realização desses *movimentos* que o concreto necessita para não quebrar. Se os problemas são inevitáveis, assim como as ‘juntas de dilatação’ das pontes, talvez a tarefa deste trabalho seja justamente criar mais problemas em cima destes já existentes: não a ponto de sobrecarregar a construção, por preencher essas lacunas, e, com isso, aniquilá-la, mas de forma que possamos nos movimentar melhor nesses espaços vazios – sem, entretanto, carregar o caráter redentor que muitas vezes Benjamin tanto traz, em seu texto, para localizar o tradutor (acredito que isso também tenha influenciado minha recepção negativa da palavra *tarefa*).

A princípio, podemos argumentar que o tradutor não é um redentor, mas, sim, um sujeito ético, um leitor íntimo (na concepção de Spivak que abordaremos mais adiante) e um criador. Para além disso, a ideia da tradução, enquanto sujeito desse adjetivo *lacunar*, é a que está implicada. No mais, seguimos com algumas possíveis ideias.

## 2.1 Aproximações teóricas

### 2.1.1 Dramaturgia e/ou Teatro?

Nos textos sobre teoria da tradução teatral, é muito comum encontrar a expressão ‘texto teatral’ ou ‘texto dramático’ ante a dramaturgia. Uma das questões importantes sobre esse aspecto nominal é a disseminação da palavra ‘dramaturgia’ para designar escritas diversas da cena contemporânea, além da sua forma escrita em signos linguísticos. Outra é que o *turning-point* da teoria da tradução de teatro advém justamente das teorias da semiótica teatral que passam a considerar a palavra ‘texto’ em um sentido mais amplo.

De qualquer forma, existe alguma importância em definirmos dramaturgia para este estudo, ou, pelo menos, chegar o mais próximo de uma definição, uma vez que, como diz Felipe de Moraes, em sua introdução ao *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, de Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 10),

(...) do mesmo modo que se torna possível um teatro emancipado da noção do drama, diriam os autores aqui reunidos (...) podemos igualmente advogar em favor de um drama emancipado de sua noção de gênero, de sua condição de universo fechado e abstrato, vislumbrando-o como uma das mais livres formas de escrita na modernidade (e para além dela).

Se não houver ‘gênero’ dramático, como pode haver uma especificidade da tradução deste texto? Ainda há algo que estabelece diferenças entre dramaturgia e narrativa ou poesia – diferenças cada vez menores, mais sutis, e possivelmente, em breve, irrelevantes, mas existem. Portanto, sim, a dramaturgia tem se tornado o *locus*, o ponto de encontro de escrituras diferenciadas, e, por que não, novas. Entretanto, ainda resta alguma coisa que lhe confere o caráter dramático, e que pretendemos desenvolver brevemente aqui.

Para Aristóteles, a definição de tragédia tem como característica elementar e essencial o drama – ou melhor, o conceito de ação. O próprio autor rastreia a origem da palavra, em sua *Poética*, no capítulo III, sobre as espécies de poesia: “(...) e dizem também que [os dórios] usam o verbo *drân* para significar o ‘fazer’, ao passo que os atenienses empregam o termo *práttein*” (1986, p. 106). O porquê exato do uso da palavra *drân* ao invés de *práttein* deve-se mais ao uso popular da palavra, aparentemente de forma ostensiva pelos povos dórios, para designar as

performances, do que qualquer outra teorização sobre o assunto. Tanto que Aristóteles comenta, ainda nesse capítulo, que, por causa desse uso, os dórios se consideravam os inventores da tragédia e da comédia (idem). De qualquer forma, no restante de seu tratado poético, Aristóteles usa o verbo *drân* (δρᾶν) para continuar a se referir à ação essencial do texto trágico: “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-lo sem caracteres” (1986, p. 111). Como ocorreu exatamente a importação do termo *drân* para as línguas modernas (se é que seria possível rastrear todo esse processo!), em uma longa história de traduções e tratados poéticos, agora não nos importa tanto – o que importa, no momento, é perceber que a palavra *drama*, desdobramento de *drân*, acabou se tornando a palavra mais importante para a estrutura do teatro durante a maior parte da história ocidental dessa arte.

Efetivamente, conforme a lógica aristotélica, a comédia é tanto drama quanto a tragédia – as duas prescindem da ação. Essa ideia do texto dramático, enquanto texto para vir-a-ser ato, é importantíssima, porque a ideia de ação irá definir uma das características essenciais a ele como um todo, o emprego de diálogos, e que entrará em xeque nos períodos moderno e contemporâneo.

Conforme Szondi (2001, p. 29-30),

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. (...) o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo.

Os diálogos são o ponto principal da criação do mundo absoluto do drama, a efetiva forma de se criar a ação. Os diálogos caracterizam, para o leitor comum, a dramaturgia. Os diálogos é que se pretendem cena. É por isso que a maioria das teorias de tradução teatral tem como foco o estudo linguístico dos diálogos.

As poéticas subsequentes ao Renascimento enfocaram a criação desse universo absoluto do drama, até a ‘criação’ do teatro épico brechtiano – pelo menos essa é a opinião geral dos críticos e teatrólogos. Szondi localiza o início da crise do drama na transição do século XIX para o XX (aproximadamente), introduzindo os autores Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann como os precursores dessa mudança. A crise do drama é, essencialmente, a crise do diálogo.

“Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama” (2001, p. 34)



nos diz Szondi, e, como já estabelecemos, o diálogo é a forma pela qual o texto teatral efetiva o *drân*, a ação. Para Aristóteles mesmo, os caracteres importavam menos que a ação (Aristóteles, 1986, p. 111) – dessa forma, o que se torna o drama, uma vez que sua essência é a ação, se os diálogos que criam essa ação estão em crise? A perspectiva de Sarrazac, em *O léxico do drama Moderno e Contemporâneo*, é justamente a ideia do deslocamento desse diálogo – se o universo intersubjetivo e absoluto do drama já não serve ao seu tempo, a dialética do teatro passa a acontecer além da ‘cena’, no diálogo entre espectador e espetáculo (2012, p. 70).

Mas, em Tchekhov, Ibsen e outros, ainda podemos notar o diálogo como ele ‘deveria’ ser. Apesar da perturbação da ação e das características dos personagens-sujeitos (em função, podemos dizer, desse novo sujeito pós-revolução industrial), a forma do drama, ainda seguindo o renascimento e especialmente a forma shakespeariana, é bastante reconhecível. Com exceção de *A Intrusa*, de Maeterlinck, que já se associava ao movimento simbolista, Tchekhov, Ibsen, Strindberg e Hauptmann dividiam as peças em atos e cenas, isto é, elementos que, como sabemos, na dramaturgia contemporânea ocidental, são comumente abolidos. Por isso, a inserção do elemento épico em Brecht costuma ser considerada a maior mudança de forma da estrutura dramática – a inserção de canções, o rompimento da quarta parede, etc.

Conforme pesquisas das quais participei previamente a esta dissertação, a reconfiguração formal do ‘drama’ já era visível nas Vanguardas Históricas, como é o exemplo dos textos do dadaísta Tristan Tzara, os quais se declaram dramaturgia, e que já empregam conceitos de desconstrução que serão pensados apenas a partir da década de 1990, aproximadamente. Outro exemplo comumente utilizado é o da peça *Woyzeck*, de Georg Büchner, escrita no início do século XIX. Casos isolados? Parece ser assim que a crítica em geral trata essas tendências.

De qualquer forma, o caso dos dadaístas, ou de Brecht, se encontra em um espaço-tempo parecido, início do século XX, período entre-guerras, e também coincidem com o primórdio das teorias semióticas, especialmente as teatrais, o que vai ocasionar uma troca de foco do texto dramático para o texto cênico. O que importa neste momento é observarmos quantas mudanças ocorrem no universo, *a priori*, logocêntrico (no sentido que Pavis dá ao ‘teatro de texto’), que incluem desde a perturbação dos diálogos em prol de um novo sujeito, que implica novas relações

intersubjetivas no interior da dramaturgia que distorcem a noção de ação, passando pelas mudanças de forma brechtianas e vanguardistas, até as teorias de semiótica aplicadas ao teatro, que, juntamente com a perspectiva brechtiana de dramaturgia, começam a dar nova tonalidade à palavra no meio teatral.

O que é necessário entender, além das questões acima, é que a tradição canônica ocidental de texto teatral mais importante que o espetáculo (excluimos aqui, deliberadamente, as formas consideradas 'alternativas': grandes mistérios medievais, trupes, etc., que, em geral, baseavam-se na performance mais que em uma fonte escrita), que vigorava da Grécia Antiga até o fim do século XIX, está em uma crise da qual ela não se recuperará – é de duvidar que essa crise lhe faça efetivamente algum mal<sup>59</sup>. De todo modo, apesar da tendência histórica geral de querermos 'evoluir' de uma forma para a outra, o século XX nos comprova que, de fato, no mundo, habitam muitas formas e elas existem simultaneamente sem precisar ser regidas por uma tradição canônica ocidental.

Conforme Ekaterini Nikolarea (2002, sem página), em um artigo bastante conciso e coerente sobre teorias da tradução de teatro, os primeiros trabalhos sobre semiótica teatral remontam a 1930, na Tchecoslováquia. Otomar Zich, Jan Mukarovsky, Jiri Veltrusky, Jindrich Honzl e Peter Bogatyrev foram os primeiros a desenvolver a ideia do teatro enquanto teia múltipla de signos e significantes, começando a pensar a importância da recepção como, por exemplo, no caso da estética dessa arte específica. Para o nosso estudo, a importância de sabermos isso é outra além da própria relevância de toda a teoria semiótica, desenvolvida no século passado, para fins de análise do teatro: a importância é que, pela primeira vez, na esteira da crise do drama/diálogo, o texto estava sendo colocado em segundo plano (como prática e teoria), enquanto que a encenação ganhava os holofotes.

Uma rápida olhada pela história do teatro ocidental demonstra que, obviamente, já existia essa preocupação por parte de outras personalidades recorrentes nessa narrativa. É no século XIX que, a princípio, desenvolve-se a função do encenador, sendo que, antes disso, a função se repartia entre os próprios dramaturgos, cenógrafos, ensaiadores, etc. Uma das correntes teatrais que

---

<sup>59</sup>Nikolarea, Ekaterine. *Performability versus Readability: a historical overview of a theoretical polarization in Theater Translation*. *Translation Journal*, outubro de 2002, v. 6, n 4, disponível em <http://translationjournal.net/journal/22theater>

influencia, até hoje, grande parte da nossa forma de fazer teatro (concordando com ela ou não) é a stanislavskiana – e a discussão entre ele e Tchéckov, dizem, era ferrenha em função da interpretação de Stanislavski sobre os textos do dramaturgo.

Mas, com a semiótica teatral, o momento do ato do espetáculo passa a ser o mais importante objeto estético em uma análise – mais importante que a tendência dos antigos (e alguns atuais!) estudos literários ostensivos sobre as intenções do autor em seu texto, por exemplo. A ideia do espetáculo como obra independente da sua dramaturgia de base se efetiva aqui enquanto teoria. A partir da década de 1930, a questão das teorias da encenação ‘evolui’ tanto quanto a distorção da dramaturgia escrita, chegando até o ponto em que Ryngaert comenta em *Introdução à análise do Teatro* (1996, p. 2):

Quando a encenação se afirma todo-poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral. Não havia mais necessidade de responder a esta, já que a encenação declarava-se capaz de dissimular as carências do texto e os diretores de transformar em espetáculo qualquer escrita, qual fosse sua origem.

Assim como a busca da teatralidade na encenação migrou do texto especificamente dramático (escrito) para outros textos, o mesmo aconteceu com a dramaturgia, de, pelo menos, duas formas: 1) com as suas novas (ou mixadas) composições formais, e 2) com o uso da palavra ‘dramaturgia’ para se referir a qualquer tipo de ‘texto’ colocado em cena.

Hoje, quando vamos a um congresso sobre dramaturgia no Brasil, fala-se mais sobre processos de criação de dramaturgias corporais e vocais do que do texto dramático em si. A isso chamamos componentes do texto espetacular, e é a isso que se refere Ryngaert. O ‘boom’ da encenação, e também das teorias de performance, deu a qualquer sujeito parte do coletivo teatral a ação e a permissão de criar sua dramaturgia, coisa que antes era reservada ao dramaturgo e ao encenador. A horizontalização desses papéis (pelo menos na teoria) é o que cria novos paradigmas para esse texto que se inscreve materialmente na folha, no livro, no computador, e se expressa sob a forma de signos alfabéticos.

Desse modo, o texto dramático passou a ocupar um novo lugar na história do teatro – e esse caso se torna mais visível se voltarmos nosso pensamento para a realidade brasileira. Mas, por ora, pensemos na nossa realidade enquanto realidade ocidental.

A concepção de dramaturgia de Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, já se inclui nessa antiga-nova tendência (2008, p. 113):

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente.

Apesar de, no fim dessa ideia genérica de dramaturgia, Pavis se referir à peça de teatro, no uso cotidiano ‘peça’ serve tanto para o texto escrito quanto para o texto espetacular. Quando o espectador comum se refere a um espetáculo, ele diz: “Fomos assistir a uma peça ontem”. Portanto, observemos que essa definição de dramaturgia serve para os dois objetos sobre os quais estivemos falando nas últimas páginas: o texto escrito e o texto espetacular. Em um raciocínio bem breve, podemos dizer que o *drân* aristotélico, que residia na poesia do texto escrito pelo poeta, no século XX, passa a ser também o *ato*, a escrita da ação em suas mais variadas formas de inscrição no espaço: palavras, voz, corpo, iluminação, som, etc.

Assim, a concepção de dramaturgia do contemporâneo se torna completamente desvinculada da noção de gênero que, até o século XIX e boa parte do século XX, era tão cara à teoria teatral e literária. O texto se concretiza mais nesse tecer com diferentes linhas, do que em uma noção logocêntrica, “*permitindo que todo texto seja teatralizável, a partir do momento que usado em cena*” (grifo meu) (Pavis, 2008, p. 405).

Essa concepção é complexa, como aponta Ryngaert (1996, p. 9):

O teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores escrevem “textos”, raramente rotulados como cômicos, trágicos ou dramáticos. Pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm, herança do direito ao “sublime e grotesco” advindo do século XIX. **Mas pode-se também detectar nisso uma perturbação da escrita, uma incerteza quanto à sua natureza, como se o gênero teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados.** (grifo meu)

Se o que define o texto teatral é a sua passagem pelo palco (Ryngaert), fica a pergunta: o que define esse objeto-sujeito ‘dramaturgia’, uma vez que todo texto é teatralizável (Pavis) e a dramaturgia já não mais se nomeia como tal apenas enquanto escritura?

Esse é o problema que surge quando Beatriz Viégas-Faria intitula o terceiro

capítulo de sua tese<sup>60</sup>, que trata das especificidades da tradução de dramaturgia, como “A tradução teatral”, sendo que Pavis, por exemplo, também chama seu capítulo sobre o mesmo assunto, em *O teatro no cruzamento de culturas*<sup>61</sup>, de “Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural”. Como dito nas primeiras páginas, há um problema de terminologia quando se trata da tradução teatral – e esses termos são recorrentes em praticamente todos os teóricos do assunto.

Mas não digo isso como crítica negativa aos dois trabalhos acima citados, apenas o faço para demonstrar o tamanho do problema que se estende a nossa frente – problema que atrapalha o ensino das duas áreas, o mercado editorial e assim por diante. Demonstro isso também para depois adentrarmos melhor nos problemas da recepção desses textos.

A questão que permanece é: como podemos advogar em favor de uma especificidade da tradução de dramaturgia (ou do teatro) quando a palavra tomou proporções muito maiores, especialmente na Língua Portuguesa? Qual é, afinal, quando todo texto é teatralizável, a especificidade da dramaturgia? É realmente apenas a sua concretização no palco?

A meu ver, a dramaturgia passou a ser um gênero de autonegação. Muito mais que uma forma, um gênero no sentido clássico; muito mais que a exigência de ação, arco dramático, personagens, etc., a dramaturgia é um local de enunciação da palavra em potência para a sua concretização no plano do material. Quando lemos Sarah Kane e Valère Novarina<sup>62</sup>, por exemplo, não esperamos essas características dramáticas (no sentido clássico, pré-crise do drama de Szondi) – no entanto, sabemos se tratar de dramaturgia. Entretanto, se alguém desavisado pegar da prateleira de uma livraria o livro *O animal do tempo*, de Novarina, só saberá que se trata de dramaturgia porque esse texto integra a [coleção *dramaturgias*] da Editora 7Letras. O texto é praticamente um ensaio, em prosa, mas trata-se da adaptação feita por Novarina de um texto dele mesmo, para uma encenação – o dramaturgo

---

<sup>60</sup> Viégas-Faria, Beatriz. *Implicaturas conversacionais e tradução teatral: a construção de uma base teórica em lingüística para a tradução de sentidos implícitos em literatura*, defendida em 2003, no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, na área de Linguística.

<sup>61</sup> Pavis, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

<sup>62</sup> Valère Novarina e Sarah Kane são dois dos mais conhecidos dramaturgos da contemporaneidade. Sarah Kane (1971-1999) foi um dos principais nomes do movimento teatral *in-yer-face*, da Inglaterra dos anos 1990, e é autora de peças como ‘Crave’, ‘Phaedra’s Love’ e ‘Psychosis 4:48’, etc; e Novarina (1947-) é, além de dramaturgo, um artista plástico e diretor suíço, autor de ‘L’atelier Volant’ e ‘Le discours aux animaux’, entre outros textos.

que adapta sua própria dramaturgia para a sua própria encenação. Portanto, o texto adaptado de seu próprio texto pelo seu próprio autor só é dramaturgia, segundo Pavis, porque passou pelo palco? O palco é o ultimato da dramaturgia? E todos os textos que habitam o lugar dos não-encenados não são dramaturgias? Onde eles estão?

É claro que aqui estamos acentuando a questão. Pavis costuma ser mais dialógico que isso. Entretanto, o questionamento é tão pertinente que, como diz Nikolarea, essa tendência mudou todo o panorama da tradução de dramaturgia (2002, sem página):

Isto também demonstra que a concordância de todos os semioticistas teatrais de que o *texto dramático (texto escrito)* é radicalmente condicionado pela sua *performabilidade (encenação)* tem tido um grande impacto nos estudos da tradução e tem levado alguns teóricos da tradução a reexaminar suas posições quanto à tradução de textos teatrais.<sup>63</sup>

Enquanto da Renascença até o século XIX (para não extrapolarmos até a Grécia Antiga, na qual teríamos que considerar a Idade Média, que tem especificidades históricas das quais não daremos conta aqui), o teatro foi visto mais como texto (logocêntrico), portanto, mais como literatura do que como performance, espetáculo, o século XX, por sua vez, muda radicalmente essa visão. As mudanças desse paradigma são sentidas em todas as instâncias do fazer teatral – e a tradução é uma delas. Se antes a dramaturgia era traduzida como um texto literário ‘qualquer’, agora, com as novas teorias da semiótica e da encenação, ela recebe também novas implicações.

Para termos dessa dissertação, quando nos referirmos à dramaturgia ou ao drama ou ao texto dramático, estamos nos referindo ao texto escrito, ao texto linguístico, à peça de teatro, ao texto composto por palavras e inscrito em um subjétil de papel/computador/livro. O uso de teatro ou teatral será normalmente mais associado ao contexto amplo da arte do teatro – que envolve o texto cênico/espetacular e a dramaturgia. Na medida do possível, os demais casos estarão devidamente contextualizados.

---

<sup>63</sup> “It also demonstrates how all theater semioticists agree that the *dramatic text (written text)* is radically conditioned by its *performability (mise en scène)* has had a great impact upon translation studies and has led some theoreticians of translation studies to reexamine their position towards translating theater texts.”

### 2.1.2 O(s) diálogo(s)

No subcapítulo anterior, associamos a ação ao diálogo, pelo menos no drama, até o fim do século XIX, e mantemos, por ora, essa associação. Além dela, observamos que a dramaturgia tem se tornado uma forma cada vez mais livre dos apegos a sua concepção clássica e que ela se define muito mais pela nomeação do autor-dramaturgo do que pelas formas específicas de um gênero.

A associação do diálogo à ação está baseada na concepção aristotélica: o teatro enquanto *mimesis*, enquanto imitação, só é possível na esfera do diálogo entre-sujeitos em um universo possível – que simule a realidade e resulte em identificação. Nesse aspecto, a dramaturgia não se diferencia de nenhuma outra obra literária/objeto artístico: é uma arte que referencia imediatamente o seu tempo-espaço. Como vimos anteriormente, assim como o contexto social se transforma, também as questões do sujeito desse contexto mudam (qual delas é o ponto de partida das mudanças já será outra questão) e a arte, nessa equação, é parte desse contexto. A essa concepção de ancoramento de arte e contexto, podemos atrelar a tendência da sociosemiótica (conforme *A análise dos espetáculos*, Pavis, 2010, p. 23), que, posteriormente, também utilizaremos.

A questão é que, para um indivíduo contemporâneo, a lógica aristotélica-hegeliana, como dizem Ryngaert e Sarrazac, já não serve mais. E não só não serve, como não o é. ‘Servir’ coloca a arte em uma posição funcionalista que, apesar de reconhecida e questionada, não é ao que aqui nos referimos, entretanto, também não é algo de que podemos nos abster. Como veremos mais adiante efetivamente na análise da tradução de *Lights Out*, a(s) ideologia(s) é(são) parte do texto e não há como se traduzir ou escrever sem ela(s), ou, como diz Pavis, “examinar a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética, esta é, em suma, a principal tarefa da dramaturgia”(2008, p. 114).

Nessa dimensão estético-ideológica, é que trazemos esses questionamentos acerca do diálogo na dramaturgia, que tem enfrentado diversas e profundas mudanças desde o fim do século XIX - e que efetivamente mudaram a forma, junto com as questões levantadas no subcapítulo anterior, do fazer e pensar teatral.

Quando passamos desse processo de universo absoluto do drama para a forma aberta, ou para a concepção de *texte troué*, ou texto ‘incompleto’ ou com

'buracos', de Anne Ubersfeld<sup>64</sup>, para a ideia de que o teatro é eternamente um texto dialético e dialógico entre dramaturgia e espetáculo, espectador e espetáculo, etc., mudamos a concepção de diálogo. A definição estrita de diálogo como 'conversa entre duas pessoas', que nos aponta Ryngaert (1996, p. 101), não é a realidade de todos os teatros, e, talvez, como diz Sarrazac citando Bakhtin, na verdade, todos os diálogos no teatro sejam no fundo monólogos:

Daí a denúncia de Bakhtin do caráter não dialógico do diálogo teatral: "[...] o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo. [...] as réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. No drama, ele deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um mundo monocomposto" (Bakhtin apud Sarrazac, 2013, p. 17).

Essa concepção de diálogo enquanto 'pseudo-diálogo' entre personagens, quando na verdade o diálogo se dá entre texto-leitor, texto-encenador, texto-ator, texto-espectador, é algo que acentua, com certeza, a questão da articulação estético-ideológica da dramaturgia e coloca em xeque o destinatário das falas. Como diz Michel Corvin (apud Ryngaert, 2013, p. 135), "o diálogo é o sinal de reconhecimento mais imediato do teatro como gênero até o fim dos anos 60" ou como diz Hegel (idem): "é o diálogo que representa o modo de expressão dramático por excelência".

Essa mudança de interpretação sobre quem é o enunciador do texto dramático é algo que parece retomar um pouco a característica das antigas análises literárias que pretendiam entender as intenções do autor – que é o contrário da concepção aristotélica-hegeliana de autor dramático, o qual deve ser absolutamente ausente. Nesse entre-formas do teatro contemporâneo, em que o diálogo se distorce, enquanto prática mimética, para a criação de um mundo absoluto, Sarrazac (2012, p. 70-71) pergunta:

Como então caracterizar esse texto teatral no qual – ao lado de longos monólogos, de momentos de coralidade, de relatos não submetidos ao regime dramático, ou mesmo cartaz, relatos, nomenclaturas, fragmentos de diários íntimos e outros materiais heterogêneos – subsistem contudo vestígios (ou manifestam-se reincidências) de diálogo? Como dar conta, de Beckett a Koltès, e de Müller a Novarina, dos textos escritos para o teatro nos quais os

---

<sup>64</sup> Seguiremos as leituras de Ubersfeld conforme Nikolarea, 2002 e Viégas-Faria, 2003.



modos épico, lírico, argumentativo, em vez de se integrar dialeticamente segundo o princípio aristotélico-hegeliano de modo dramático, permanecem relativamente autônomos e coexistem com ele?

A pergunta de Sarrazac é prontamente respondida por ele mesmo com a criação do sujeito-rapsódico (2013, p. 18):

O rapsodo é esse costurador-descosturador. Uma nova partilha de vozes se instaura ali onde a voz (que não se exprime apenas por meio das didascálias, mas que se imiscui no discurso do personagem) e o gesto do rapsodo (o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada) se intercalam com as vozes e gestos dos personagens. Seja explicitamente, quando a voz do rapsodo se sobrepõe à voz do personagem; seja mais implicitamente, como editor ou “operador” no sentido mallarmeano.

O drama contemporâneo é, portanto, essa multiplicidade de vozes que habita a dramaturgia; multiplicidade com diversas frentes de coordenação – e Sarrazac pontua, juntamente com Bakhtin, essa característica pseudo-dialógica da dramaturgia que acompanhou a história do drama enquanto mundo possível absoluto. O questionamento de Sarrazac está além do questionamento de uma forma classificatória de drama – não que isso não o interesse – situando-se no imbricamento dos sujeitos contemporâneos no fazer teatral. Se o drama não é mais possível enquanto universo absoluto, o dramaturgo não pode mais ser concebido enquanto ser ausente, nem como ser cujas intencionalidades e pretensões devam ser todas lidas e atendidas; e nem os personagens, enquanto enunciadores do diálogo, como únicos agentes da ação. Em um drama sem diálogos e sem personagens – no entanto, com sujeitos mais ou menos definidos, mais ou menos potentes, enunciadores –, em um drama, portanto, também sem ação, o que sobra para a dramaturgia?

É por isso que atentamos anteriormente à importância das terminologias para esse estudo: porque, no fim, o que sobra para a dramaturgia são as palavras. O drama é o gênero sem forma ou com tantas formas que delas se esgota, o gênero de monólogos postos em diálogo, o gênero no qual todas as formas de se pensar e se praticar foram reelaboradas em um período de aproximadamente cem anos, o gênero da incompletude, o gênero lacunar, o gênero que só existe (em muitas concepções) enquanto ‘potência cênica’, o gênero ao qual o adjetivo absoluto nunca serviu plenamente, porque o drama, sendo gênero literário ou parte integrante de um sistema plurissemiótico, sempre foi um espaço de partilha, de troca, de cooperação,

de múltiplas vozes. A partilha, em seu duplo sentido, como Rancière (1995, p. 7) elabora,

significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.

O conceito de *partilha do sensível*, de Rancière, também conversa diretamente com algo que já comentamos anteriormente e que iremos retomar no Capítulo 3 de forma mais ostensiva: “(...) hoje em dia, é no terreno do estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (2009, p. 12).

A estética da dramaturgia contemporânea é a do gênero desgeneralizado, do pluralismo e do dialogismo, e isso diz muito sobre o sujeito-autor-rapsodo que compõe suas palavras – e diz muito sobre a tarefa do tradutor que tem o trabalho de também dialogizar as vozes de diversos sujeitos.

Portanto, a desmantelamento do caráter logocêntrico do teatro e a retirada da dramaturgia do pódio regente do teatro, na verdade, fizeram um bem bastante grande para que fossem repensadas essas categorias que sempre eram consideradas, *a priori*, na escrita dramática.

A noção de Bakhtin de um diálogo, no caso do texto dramático, que só é possível através da dialética de fragmentos de monólogos, também corrobora uma afirmação de Pavis sobre as dramaturgias: “para quem tem uma imagem mais global e unificada do mundo, a reprodução da realidade pelo teatro continua a ser necessariamente fragmentária” (2008, p. 114). A dialética do fazer teatral, essa partilha, esse conceito de lacunaridade é o que deve dar o tom dos próximos subcapítulos deste trabalho.

## 2.2 Algumas teorias de tradução de teatro

### 2.2.1 Equivalência, lacunaridade, funcionalismo e a retórica-lógica

Como já estabelecemos antes, tradução de *teatro* torna o tema da tradução bastante amplo, mas, antes de abordarmos a tradução específica de dramaturgia,

precisamos falar dessa perspectiva mais abrangente.

O artigo de Nikolarea (2002) é bastante útil para nos dar uma ideia cronológica da evolução dos pensamentos sobre a tradução teatral. Como também já mencionamos, a teoria da tradução teatral sofre uma reviravolta com a ascensão da semiótica teatral, das teorias da encenação, das teorias da performance e da mudança do local de importância do texto dramático, que passa a um plano secundário, ou mais horizontalizado, dentro do sistema pluri-semiótico no qual se constrói o teatro.

Passando pelas teorias semióticas, uma boa maneira de começar nosso questionamento é através do conceito que já citamos anteriormente, do texto *troué*, de Ubersfeld, e os problemas que ela levanta sobre a equivalência linguístico-cênica (Nikolarea, 2002, sem página):

Em seu *Lire le théâtre* (1978b), Ubersfeld chama nossa atenção para dois pontos importantes: primeiro, que qualquer noção de teatro deve ver texto e performance como indissolavelmente ligadas; e segundo, que o texto escrito é incompleto (*troué*). (...) Na sua opinião, a raiz do problema é a percepção da performance como uma “tradução”. Esse posicionamento, baseado primeiramente no conceito de *equivalência semântica* entre o texto escrito e sua performance, reforça a crença de que o contexto da expressão permanecerá idêntico quando transferido de um sistema de signos linguísticos para o sistema de signos performativos (Ubersfeld, 1978b, 15-16). Tal atitude é muito perigosa, argumenta Ubersfeld, porque ela leva à suposição de que há uma única maneira correta de se ler, e, por isso, de performar o texto.<sup>65</sup>

O argumento de Ubersfeld movimenta as teorias de tradução de teatro na década de 1980, e uma das suas principais estudiosas, Susan Bassnett, também inicia seu capítulo ‘*Translating Dramatic Texts*’, no livro *Translation Studies*, com a questão da incompletude (*troué*) do texto dramático. Apesar de Bassnett depois se tornar contrária ao seu próprio argumento (ou pelo menos questioná-lo), aqui ela começa a esboçar os conceitos de *performability* e *readability*.

A ideia perigosa a que Ubersfeld se refere, de *equivalência semântica*, é efetivamente uma das noções que permeou o fazer teatral até a crise do drama/diálogo/etc. Uma vez que o texto dramático era mais importante que as outras

---

<sup>65</sup> “In her *Lire le théâtre* (1978b), Ubersfeld calls our attention to two important points: first, that any notion of theater must see written text and performance as indissolubly linked; and second, that the written text is incomplete (*troué*). (...) In her opinion, the root of the problem is the perception of performance as a “translation”. This position, based primarily on the concept of *semantic equivalence* between the written text and its performance, reinforces the belief that the context of the expression will remain identical when transferred from the linguistic sign system to a system of performance signs (Ubersfeld, 1978b, 15-16). Such an attitude is very dangerous, argues Ubersfeld, because it leads to the assumption that there is a single right way of reading, and hence, performing the text.”

partes do sistema plurissemiótico do teatro, a noção de que ele deveria ser transferido de forma equivalente em significados para a cena era a regra. Um texto bem encenado deveria ser um texto cuja essência de significação estivesse tão bem no palco quanto na sua estrutura linguística, inclusive, a qualidade da encenação devia-se mais à qualidade de construção da dramaturgia do que a qualquer outro aspecto.

Essa noção de equivalência é importante (e controversa) porque ela permeia não só o processo de tradução intersemiótica (sim, usaremos aqui a ideia de tradução quando nos referimos à transcrição do texto para a cena e mais adiante discutiremos isso de forma mais abrangente), mas também nos processos de tradução interlinguística.

A ideia de tradução na literatura está há muito tempo associada ao conceito de equivalência entre duas línguas. A inadequação tradutória ou o erro de tradução normalmente está no uso desviado de significados ou palavras equivalentes – e essa questão levanta árduas discussões no campo teórico. Beatriz Viégas-Faria, em sua tese, que aborda a tradução teatral sob um viés linguístico, focando especialmente na dificuldade de tradução de diálogos, nos traz algumas concepções sobre equivalência que cabem muito bem aqui (2003, p. 181):

Mary Snell-Hornby (1988/1995:13-22) apresenta ainda outras definições de equivalência em tradução, todas diversas entre si, conforme a teoria examinada. Por serem todas definições intrateóricas, e por não existir consenso entre os autores, Snell-Hornby conclui que o termo é “impreciso e está mal definido (mesmo depois de mais de vinte anos de acaloradas discussões), apresent[ando] uma ilusão de simetria entre as línguas que dificilmente existe além do nível de vagas aproximações e que distorce os problemas básicos da tradução” (p. 22). Dentro da abordagem teórica de Snell-Hornby, o conceito não é utilizado, em nenhuma acepção.

Logo após essa exposição da concepção de Mary Snell-Hornby, Viégas-Faria nos traz a resposta da também professora de estudos de tradução Kirsten Malmkjaer sobre o assunto, e que apresenta, a nosso ver, uma realidade bem verdadeira, principalmente para a tradução interlinguística:

Mas equivalência, ou algum tipo de noção como essa, é difícil de se abandonar nos estudos de tradução, uma vez que deve haver algum tipo de relacionamento entre o Texto-Alvo (TA) e o Texto-Fonte (TF) se o primeiro deve ser considerado uma tradução do segundo; além do mais, a noção é essencial se precisarmos fazer sentido de certos tipos de traduções e más-traduções [*mistranslations*] e mesmo,

indiscutivelmente, de diferença e não-tradução...<sup>66</sup> (Malmkjaer apud Viégas-Faria, 2003, p. 182)

Como podemos nos referir a erros ou *mistranslations* abstendo-nos da ideia de equivalência ou correspondência? André Lefevere sugere a ideia de adequação: o conteúdo informacional de determinado texto permanece invariante – o quanto lhe for possível sê-lo – e o que muda é a forma de processamento dessa informação (Viégas-Faria, 2003, p. 183).

A noção de equivalência também retoma uma das noções mais caras à tradução que é a da fidelidade – que é justamente o ponto no qual Ubersfeld toca quando menciona a inevitável ligação e dialética entre o texto dramático e o texto cênico, e o quanto essa noção permeia a história do teatro. Ainda hoje, ao sair de espetáculos, podemos ouvir pessoas comentando que determinadas encenações “mataram o texto” (no sentido de comprometê-lo e, inclusive, podendo estragá-lo) e a grande pergunta é como analisar essas inadequações em um universo teórico que já prevê uma libertação do cativo do texto dramático, mas cuja recepção ainda espera algum tipo de fidelidade a esse mesmo texto? Sobre isso, Fischer-Lichte comenta:

Como podemos definir uma tradução “apropriada” de signos linguísticos em signos teatrais, e em que a equivalência resultante do texto-fonte – o drama enquanto literatura – e do texto final – a performance enquanto teatro – consiste? Em outras palavras, há justificativas teóricas que podem ser citadas em apoio ao critério da “fidelidade ao trabalho”, que é aplicado tão obstinadamente pela crítica teatral como padrão de comparação para julgar a encenação de uma peça?<sup>67</sup> (Fischer-Lichte apud Viégas-Faria, 2003, p. 183)

Essa pergunta foi feita por Fischer-Lichte, em 1992, e ainda é pertinente nos cenários teatrais. As ideias de fidelidade, equivalência, correspondência, etc., parecem sempre se imiscuir na questão da tradução de teatro, seja por uma exigência formal/poética, ou por uma exigência de recepção.

Viégas-Faria faz uma colocação acertada sobre a utopia da equivalência (2003, p. 180):

---

<sup>66</sup> “But equivalence, or some sort of notion like it, is hard to give up in translation studies, since there must be some sort of relationship between a Target Text (TT) and a Source Text (ST) if the former is to be considered a translation of the latter; besides, the notion is essential if we are to make sense of certain types of translation and mistranslation and even, arguably, of difference and non-translation.”

<sup>67</sup> “How can we define an “appropriate” translation of linguistic signs into theatrical signs, and of what does the resulting equivalence of source text - the drama as literature - and final text - the performance as theater - consist? In other words, are there theoretical justifications that can be cited in support of the criterion of “faithfulness to the work,” which is applied so obdurately by theater criticism as a yardstick for judging the staging of a play?”

A tão buscada equivalência linguística, em tradução literária, seria um construto idealizado e inatingível, assumido como existente entre línguas para garantir que um termo *y* no texto-alvo equivale a um termo *x* do texto-fonte. **(Isso porque essa noção de equivalência baseava-se em uma teoria de comunicação de códigos, onde traduzir significava decodificar e recodificar)** (grifo meu).

É curioso como a história é um construto maleável e instável. Quando Viégas-Faria nos diz que a equivalência servia a uma noção de tradução enquanto codificação e recodificação – ao invés da tradução como cultura, como veremos mais adiante –, não podemos não associar essa noção a nossa atualidade. Pela imanente necessidade de troca de informações no mundo globalizado (ou pós-globalizado), a criação de aplicativos e instrumentos que possibilitam a tradução em tempo real, inclusive com gravação de áudio pré-pronta para uso, é uma realidade. A noção de equivalência até pode servir a curto prazo para esse fim de trocas instantâneas de informação, no entanto, qualquer pessoa que tenha vivido em algum lugar cuja língua é outra, que não a sua materna, sabe que a linguagem (nesse aspecto bem semiótico de *langue/langage*) não é equivalente e a língua é uma construção cultural.

Dessa forma, a noção de Gayatri Spivak sobre esse processo de tradução interlinguística parece ser bastante pertinente (2000, p. 181):

A lógica nos permite pular de palavra em palavra por meio de conexões claramente indicadas. A retórica deve trabalhar no silêncio entre e ao redor das palavras de forma que veja o que funciona e o quanto. O relacionamento afiado entre retórica e lógica, condição e efeito do saber é um relacionamento no qual um mundo é construído para o agente, para que o agente possa agir de uma maneira ética, de uma maneira política, de uma maneira cotidiana; **para que o agente possa estar vivo, de uma maneira humana, no mundo.** A menos que alguém consiga construir um modelo disso para a outra língua, não há tradução real. Infelizmente é muito fácil produzir traduções se esta tarefa é completamente ignorada.<sup>68</sup> (grifo meu)

Mesmo para Spivak que, neste texto, *The politics of translation*, não está se referindo ao texto dramático, há algo na palavra que se coloca como agente da existência dela no mundo. No fim de sua fala, retomamos o que Viégas-Faria diz do sistema “decodificação e recodificação”: o modelo de Spivak, retórico-lógico, exige a

---

<sup>68</sup> “Logic allows us to jump from word to word by means of clearly indicated connections. Rhetoric must work in the silence between and around words in order to see what works and how much. The jagged relationship between rhetoric and logic, condition and effect of knowing, is a relationship which a world is made for the agent, so that the agent can act in an ethical way, a political way, a day-to-day way; **so that the agent can be alive, in a human way, in the world.** Unless one can at least construct a model of this for the other language, there is no real translation. Unfortunately it is only too easy to produce translations if this task is completely ignored.”

construção do universo; da *langage* para a semiótica tradicional, da ética entre quem traduz em relação ao texto traduzido.

O sistema de tradução decodificação-recodificação é o sistema funcional das relações econômicas, mas não pode ser o sistema da tradução na arte. Por isso que a relação do texto e da cena é a da dialética e não mais a da equivalência e da supremacia do texto dramático. Entretanto, esse caminho, apesar de estar mais próximo da nossa realidade enquanto estudiosos da área, não é a realidade do espectador comum – e aí nos colocamos no cerne da questão da tradução de teatro, e talvez, até mesmo da tradução como um todo: para quem é feita a tradução?

Na primeira parte deste capítulo, exploramos a história da palavra drama, a atual localização da dramaturgia no fazer teatral e perspectivas para pensarmos a problemática da ‘superação’ do diálogo. Defrontamo-nos com a iminente necessidade de transformação da dramaturgia frente aos novos paradigmas sociais de sua criação (lembrando: no ocidente), com a secundarização do texto frente à encenação e com a concepção bakhtiniana de que os diálogos, que, conforme Hegel, são o que caracterizam o texto teatral, nunca foram efetivamente diálogos, mas, sim, fragmentos de monólogos dialogizados, o que nos levou à concepção do sujeito-autor-rapsodo de Sarrazac (cuja palavra ‘autor’ é agora acrescida neste trabalho). Agora, defrontamo-nos com as perspectivas de equivalência que, como demonstrado até então, estão aparentemente ultrapassadas, mas cujo senso é inevitável ao tratarmos de tradução interlinguística e mesmo de tradução intersemiótica (texto-cena). Por mais que desejemos libertar-nos da equivalência enquanto noção, ela ainda existe e é importante.

A colocação de Ubersfeld, da forma posta, reduz o conceito de tradução a uma mera operação linguística de equivalências e, como podemos perceber em nossos autores, não é isso que os teóricos contemporâneos da tradução pensam sobre a mecânica desse processo – e nem o que tento elaborar aqui.

A noção de equivalência que pretendemos se encontra mais na posição ética e política que Spivak coloca frente à tradução do que nessa concepção estrita do sistema funcional decodificação-recodificação. Obviamente, precisamos entender que o sistema funcional nos é útil enquanto ferramenta. Assim como a semiótica teatral oferece ao encenador ideias e possíveis metodologias de como entrar em um texto dramático, ou como fazer o ‘parto’ desse texto em cena (na concepção de

Pavis), o sistema funcional (e nisso enquadro ferramentas como dicionários, dicionários de etimologia, dicionários urbanos online, *Google Tradutor* – que hoje é uma ferramenta bastante útil para se traduzir, se usada com cuidado) no fim se torna de suma importância na mecânica do traduzir, independente da localização espaço-temporal do ‘texto-fonte’. Ressaltamos isso uma vez que a escolha das ferramentas e de sua utilização resulta, em uma tradução, na criação desse modelo retórico-lógico de Spivak, que é composto mais do que apenas pelos elementos intratextuais, mas também pelos elementos extratextuais.

Desse modo, pensando nessas características da equivalência como modelo retórico-lógico é que podemos falar efetivamente de um texto lacunar.

O texto de teatro comumente é considerado incompleto, pela maioria dos teóricos da tradução (e é nisso que se baseia o conceito inicial de Bassnett sobre *readability* e *performability*), não por ser um texto que permite em si a identidade fragmentária e rapsódica que Sarrazac sugere, intrínseca a esse novo sujeito do drama e que produz drama, mas porque, na tradução, implica-se que o texto dramático é um texto “feito para o palco”, cujo potencial cênico reside nessa incompletude.

Assim como Ubersfeld reduz, em sua acepção, a palavra tradução a uma operação linguística em que se transfere de uma língua o equivalente significado para outra, muitas vezes eu mesma me questioneei sobre o uso de tradução para significar o processo de criação da cena baseada em um texto dramático. O ponto é que passamos de uma noção da dramaturgia, enquanto totalitária, para uma noção do texto enquanto “ligado à encenação, mas não muito”, e isso se reflete no uso da palavra tradução para a descrição desses processos.

O texto dramático não é um texto incompleto, porque nada efetivamente lhe falta enquanto texto, mas é, sim, um texto lacunar porque é criado com a expectativa de um potencial extralinguístico, extra-subjétil. Essa característica, que parece simplória, complica-se imensamente frente a esses pequenos conceitos aos quais temos nos referido. Dentre conceitos clássicos e contemporâneos em uma época na qual esses vários universos coabitam, é que precisamos pensar os meandros da tradução de teatro e, especialmente, de dramaturgia; entendendo que o conceito de lacunar não é equivalente ao de incompletude e que a tradução não se dá, em nenhum processo, a não ser os mecânicos das ferramentas funcionalistas, como



uma mera operação de equivalências, mas, sim, como a construção de um modelo retórico-lógico de dois universos diferentes.

## 2.2.2 Polarizações: Pavis, Bassnett e Viégas-Faria

### 2.2.2.1 Bassnet e Viégas-Faria

A tese de Beatriz Viégas-Faria, escrita no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, é um trabalho que, apesar de não publicado em livro e apenas disponível na biblioteca desta universidade, é um bom começo para pensarmos algumas questões acerca da tradução de dramaturgia, e um dos poucos trabalhos de pesquisa no Brasil voltados para esse tema. Seu trabalho se propõe a estudar a tradução teatral (conforme a autora nomeia) sob o ponto de vista das teorias linguísticas, especialmente das implicaturas conversacionais, almejando construir uma base teórica que auxilie na metodologização do ensino de tradução de teatro. O elemento-chave da sua análise é justamente a problemática do diálogo – e sobre isso teríamos algumas coisas a acrescentar já, no entanto, gostaria, antes, de incursionar um pouco por sua pesquisa.

Viégas-Faria escreve sua tese sob a égide das teorias de Susan Bassnett (sua co-orientadora) da década de 1990, que são bem diferentes das teorias da mesma autora no início dos anos 1980. Como nos contextualiza Nikolarea (2000, sem página),

Nos anos de 1990, parecia que as teorias de tradução teatral estavam polarizadas entre dois extremos: aquele da *performabilidade* (*encenação*) e aquele da *legibilidade* (*texto escrito*). Em um dos extremos, Patrice Pavis, em seu artigo “Problemas da tradução para o palco: Teatro intercultural e Pós-Moderno”, afirmava que a tradução para o palco ultrapassa a tradução interlinguística do texto dramático; ele advogava que “uma *tradução* real acontece no nível da *mise en scène* como um todo” (1989, 41; ênfase do autor). No outro extremo, Susan Bassnett, em seus artigos “Traduzindo para o teatro - complexidades textuais” e “Traduzindo para o teatro: o caso contra a *performabilidade*”, argumentava contra a ideia de *performabilidade* e duvidava de qualquer noção de tradução-para-performance; pelo contrário, ela enfatizava o texto teatral escrito (1990, 71-83; e 1991a,99-respectivamente).<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> “So much for the attitude towards theater texts in the 1980s. In the 1990s it seemed that theories of theater translation were polarized between two extremes: that of *performability* (*mise en scène*) and that of *readability* (*written text*). At the one extreme, Patrice Pavis, in his article, “Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-Modern Theater,” claimed that translation for the stage goes beyond the interlingual translation of the dramatic text; he advocated that “a real

No início dos anos de 1980, Bassnett, em seu *Translation Studies*, escreveu: “para começar, um texto de teatro é lido de forma diferente” (2002, p. 124)<sup>70</sup> e é assim que ela introduz a ideia de *performability/playability*, utilizando-se principalmente da ideia de Ubersfeld de que o texto dramático e o texto espetacular são indissociáveis e estão em dialética. Ainda segundo Bassnett: “mas se o tradutor de teatro é confrontado com a adição do critério *playability* como pré-requisito, a ele claramente é solicitado fazer algo diferente do tradutor de qualquer outro texto”<sup>71</sup> (idem, p. 126). Toda a teoria de especificidade da tradução de teatro da autora é calcada na expectativa de encenação – e baseada em um ponto de Ubersfeld em que ela efetivamente reduz a tradução a algo, digamos, não à altura do acontecimento dialético entre cena e texto para ser chamado de tradução enquanto tal (como já mencionamos na seção anterior). Talvez a teoria de tradução de teatro de Bassnett não ficasse nessa corda bamba se ela a tivesse nomeado ‘teoria da tradução de dramaturgia’, separando, terminologicamente, o seu objeto de estudo. De qualquer forma, os esforços de Bassnett e de Viégas-Faria passam a se concentrar justamente nesta premissa:

Uma vez que aceitamos que o texto escrito não é fundamental para a encenação, mas é tão-somente um elemento em uma produção a ser encenada, então isso significa que o tradutor, assim como o dramaturgo, não tem de se preocupar com como o texto vai integrar-se aos outros sistemas semióticos. Essa é uma tarefa do diretor e dos atores e serve uma vez mais para sublinhar o fato de que o teatro é um processo colaborativo no qual estão envolvidos não só diferentes sistemas semióticos, mas também todo um conjunto de diferentes indivíduos com diferentes habilidades (Bassnett *apud* Viégas-Faria, 2003, p. 152).

A mudança de posição aqui é drástica: da quase total reverência ao texto e seu caráter performativo, para a sua total desimportância frente ao espetáculo – mudança que se parece com aquela que se iniciou na década de 1960 com as teorias da semiótica teatral mais aprofundadas e os estudos da performance. Logo, Bassnett se volta para o estudo linguístico do texto dramático no que vem a parecer o ponto comum de toda a dramaturgia: o diálogo. Viégas-Faria irá trabalhar na

---

*translation takes place on the level of the mise en scène as a whole*” (1989, 41; author’s emphasis). At the other extreme, Susan Bassnett, in her articles, “Translating for the Theatre - Textual Complexities” and “Translating for the Theatre: The case against Performability,” argued against any idea of *performability* and discredited any notion of performance-oriented translation; instead, she emphasized the written theatrical text (1990, 71-83; and 1991a, 99-respectively).”

<sup>70</sup> “To begin with, a theatre text is read differently”

<sup>71</sup> “But if the theater translator is faced with the added criterion of *playability* as a prerequisite, he is clearly asked to do something different from the translator of any other text”

junção de três teorias para pensar o estudo do diálogo na tradução: a teoria das implicaturas conversacionais, de Grice; a teoria da relevância, de Sperber e Wilson; e a Teoria da Conectividade Não-Trivial, do professor Jorge Campos da Costa (orientador da tese), que na época ainda não havia sido publicada.

Apesar de aqui não se ter a pretensão de estabelecer um método ou sistema linguístico de análise da dramaturgia para fins de sua tradução, e sabendo das minhas limitações teóricas acerca do tema, mesmo assim, a composição da tese de Viégas-Faria, pelo menos em seu terceiro capítulo, em que trata da tradução teatral, localiza bem vários aspectos reproduzidos pelas teorias da tradução, e, por isso, julgo necessário comentar alguns pontos – além de ser um trabalho único na pesquisa brasileira sobre o tema. O primeiro deles é a admissão da heterogeneidade da recepção do diálogo, ou como nos diz Sarrazac, “do diálogo que se dialogiza” (2013, p. 18):

Em teatro, temos então uma construção literária onde com frequência o espectador sabe mais que as personagens e, portanto, é capaz de inferir mais. O que nos remete uma vez mais ao construto das implicaturas concomitantes como possibilidade de abordagem teórica a essa questão. **Temos também o fato de o “diálogo” entre a encenação e a platéia não se caracterizar como uma troca comunicacional homogênea.** Enquanto espectadores têm acesso ao mundo dramático, as personagens não têm acesso ao mundo da platéia, do teatro, da iluminação, etc. Enquanto as personagens geralmente são nomeadas e recebem uma caracterização, a platéia é anônima, composta de espectadores nunca identificados como indivíduos - que costumam sentar-se no escuro do teatro. A personagem, por sua vez, vive em seu mundo dramático e não percebe quando um foco de luz está sobre ela - enquanto para a platéia esse foco de luz tem função indexical sobre o signo interpretado pelo ator. (2003, p. 190) (grifo meu)

Apesar da imagem tradicional que Viégas-Faria faz do teatro nessa passagem, ela assume o fato de que o diálogo na dramaturgia é um elemento complexo – mesmo com o seu objeto de estudo, que são as obras de Shakespeare. Digo “mesmo com Shakespeare” não em forma de menosprezo, apenas porque, *a priori*, Shakespeare estava inscrito na forma do drama mais clássico, entretanto, o autor é uma fonte eterna de pesquisas e desdobramentos tradutórios. Na sua admissão do caráter dialogizado e heterogêneo dos diálogos dramáticos, ela posiciona o tradutor “entre texto dramático (em *língua*-fonte) e texto-cênico (na *cultura*-alvo)” (2003, p. 193), mas, quando ela aqui se refere ao texto-cênico na cultura alvo, ela não está se referindo propriamente ao espetáculo, mas, sim, ao texto-alvo adequado à cultura-alvo, pronto para a sua encenação. A esse texto-

cênico-na-cultura-alvo, ela atribui o senso pragmático dos diálogos, que devem, na verdade, ser os responsáveis enquanto carros-chefes da dramaturgia por “obter na cultura-alvo as mesmas consequências práticas (efeitos) que o texto fonte [obtem] em sua cultura de origem. Em teatro, pode-se pensar que uma tradução teatral seria uma tradução pragmática (...)” (2003, p. 181).

Nessa concepção de tradução pragmática para a dramaturgia, ela acaba propondo uma tradução não densa e na qual o efeito impera sobre a palavra, sugerindo, por exemplo, a seguinte adequação (conforme o conceito de Lefevere):

Assim sendo, se no texto-fonte ocorre um trocadilho, o tradutor procura um trocadilho na língua-alvo que se encaixe no contexto situacional, mesmo que para isso tenha de usar outras imagens, palavras em outros campos semânticos, jogando com outros traços distintivos fonéticos, etc. (2003, p. 225).

A ideia dos diálogos teatrais enquanto implicaturas conversacionais e principalmente implicaturas conversacionais com suas máximas violadas realmente facilita o ensino, especialmente, de como se ler um texto teatral. E, uma vez que a tradução é primeiramente uma leitura, essa análise ajuda definitivamente o tradutor a perceber que um texto dramático é composto mais por lacunas do que por palavras efetivamente escritas (diferente de enunciadas).

Alguns outros pontos problemáticos que ela menciona encontram-se visíveis para qualquer leitor bilíngue analisar em outros textos que não apenas os de dramaturgia. Quando ela comenta algumas questões levantadas por Ben-Shahar sobre os problemas da funcionalidade das traduções de diálogos dramáticos, surge este ponto:

(...) a tradução tende a ser mais explícita que o original. Este é o item que nos interessa especialmente, dado nosso estudo sobre implicaturas e cálculos inferenciais. A autora [Ben-Shahar] menciona alguns dos problemas (sem especificar se todos foram detectados no *corpus* de seu estudo): lacunas nos diálogos originais que em tradução são preenchidas com material linguístico para a obtenção de um texto mais coerente (porém, menos literário/formal); as elipses sintáticas são eliminadas em favor de sentenças bem-formadas e completas; elementos dêiticos vagos são substituídos por lexemas com significados específicos determinados; e expressões linguísticas gerais tornam-se específicas (com frequência, termos hiperônimos são substituídos por algum hipônimo). (2003, p. 227-228).

Em seguida, ela menciona o alerta de outra autora, Shoshana Blum-Kulka, sobre o perigo dessas adequações textuais, especialmente na dramaturgia contemporânea:

onde as falas curtas [reduzidas por elipse ou não-concluídas] de uma conversação aparentemente corriqueira são tão carregadas

de significados implícitos (...) cada mudança em coesão [lexical ou gramatical] tem consequências de longo alcance [dada a continuidade do diálogo] para a interpretação desses significados. (ibidem)

Nesse ponto, precisamos pensar bem no que Viégas-Faria nos propõe. Ela exhibe essas opiniões que alertam sobre os problemas de se mexer nas estruturas, no entanto, ainda assim, advoga repetidamente por uma tradução de dramaturgia não-densa (noção que em seu texto significa: texto sem notas de rodapé, comentários, entre outros), pragmática (que facilite a chegada do texto ao leitor/receptor, o texto pronto para a oralidade), ao mesmo tempo que propõe a dramaturgia sofrer alterações nas estruturas que ela chama de superficiais (mas em seu texto torna-se claro que são as mesmas estruturas que ela chama de inferenciais, ou seja, o contexto sociocultural) que são os provérbios e trocadilhos, por exemplo. Na tradução do texto de Manjula Padmanabhan, que ocupa o terceiro capítulo desta dissertação, passaremos por situações como essas.

A questão aqui é que Viégas-Faria, com essa proposição, se adequa à linha de traduções domesticadoras que ocupam o fazer teatral, e que se protegem sob essa concepção de que o teatro se dá apenas na comunicação direta. Em uma passagem ilustrativa, ela comenta:

Steiner (1998:3) ilustra em Shakespeare o uso da palavra “yellow” como um símbolo para ciúme. É um conteúdo cultural do texto, de explicação histórica na língua inglesa, que hoje em português **exige** a tradução para “verde” – a menos que a tradução busque propositalmente um estranhamento que dê ao texto um certo tom de descompasso de época (“amarelo de ciúme”). Mas este seria um caso de tradução estrangeirizadora (*foreignizing*), sendo que em teatro as traduções tendem a ser caracteristicamente domesticadoras (*domesticating*), dada a necessidade de compreensão instantânea do texto por parte do público. (2003, p. 157) (grifo meu)

Desse modo, Viégas-Faria, que diz se localizar ‘entre’ os dois momentos diferentes de Bassnett (o primeiro em que ela defende a *performability*, e o segundo em que ela defende o aprofundamento das estruturas linguísticas), que advoga por uma tradução pragmática e funcional dos diálogos, insistindo que estes sejam lidos da forma ‘correta’, i.e. observando as suas lacunas e implicaturas, que acredita na característica cooperativa da tradução de dramaturgia (2003, p. 154), opta por dois elementos que parecem contradizer um caminho que libertaria o texto do cativo da sua égide tradutória: o da domesticação e a privação da sua densidade teórica.

Na ilustração que ela faz com o exemplo de Steiner, nada, e friso, **nada** exige

o uso de ‘verde’ ao invés de ‘amarelo’, exceto por essas condições que ela impôs ao seu processo tradutório. Nada impede o tradutor de usar uma nota de rodapé ou um comentário final sugerindo essa troca para o uso cênico do texto. E é aqui que começamos a sentir na prática o problema da dramaturgia e de a traduzir.

O segundo subcapítulo desta parte da tese de Viéguas-Faria destina algumas páginas ao conceito de *Theatrical Potential*, desenvolvido brevemente por Sophia Totzeva, que parece se aproximar um pouco do que queremos desenvolver aqui. O *Theatrical Potential* seria a habilidade linguística e estrutural de um texto de promover possíveis dinâmicas na encenação – e com isso ela se refere a elementos puramente linguísticos, presentes especialmente nos diálogos:

Diz Totzeva que existem itens semânticos concretos no texto dramático que originam uma contextualização dinâmica, ou seja, são aqueles termos encontrados nos diálogos da peça que significam tanto nos contextos internos quanto nos contextos externos à trama. A autora chama a esses termos de “dominantes estéticos” do texto, e o problema com que se depara o tradutor “não é apenas preservá-los e inseri-los como tal na tradução, mas é preciso primeiramente detectá-los e selecioná-los. Os dominantes estéticos não se encontram fixos nas estruturas textuais; é uma questão de interpretação e de montagem dinâmica.” (p.84.) Afirma a autora que é com base nesses dominantes estéticos que se dão “as várias transformações do texto – interpretativa, interlinguística (tradução), intersemiótica (encenação)” (p.84). Seria característico do texto dramático “**a permanente referência dupla dos enunciados a dois sistemas de comunicação, um interno e outro externo, que o teatro fornece além de outros contextos múltiplos**” [socioculturais e intertextuais, por exemplo] (p.84). (2003, p. 162) (grifo meu)

Se a dramaturgia é um texto entre dois sistemas de comunicação, um intratextual e outro extratextual, *a priori*, nada na tradução deveria ser exigido além do que o texto oferece: *yellow* é *amarelo* e não *verde*. Reiteramos isso porque, quando Totzeva se refere ao sistema extratextual, um deles é a oralidade do texto dramático. A opinião de Viéguas-Faria parece não levar em conta, quando ela sugere essas adequações culturais, que mudar uma palavra de amarelo para verde, mesmo na Língua Portuguesa, acarreta mudanças significativas no ritmo da frase. Um texto de dramaturgia, para ser funcional em cena, não pode levar apenas em consideração a transmissão da informação independente de suas estruturas ‘superficiais’ – são as estruturas superficiais que determinam a forma e a potencialidade desse texto e que influenciam, a cada escolha, no ritmo e na potência oral dessa fala.

É óbvio que essa noção é mais aberta do que contar sílabas à *la* pentâmetros

iâmbicos<sup>72</sup>, mas um tradutor não está preso a um sistema funcional de decodificação-recodificação, como sugerimos antes, e sim atrelado a uma retórica-lógica, como aponta Spivak. Ou como diz Jill McDougal, em um artigo sobre o processo de tradução de dois textos dramáticos escritos por dois diferentes autores africanos francófonos para o inglês, comentando as nuances da tradução pós-colonial:

Traduzir é uma arte-gangorra que se esforça para destrancar sentidos enquanto mantém o sabor do original. Paradoxalmente, a transculturação deve aparentar não ter costuras enquanto também as mostra, abrir portas para o público enquanto sugere que ele não possui os códigos que permitem a entrada. É um ato delicado e equilibrado entre o familiar e o estranho.<sup>73</sup> (2007, p. 137)

O estranho e o familiar devem ser equilibrados e não suprimidos em prol de uma transmissão 'eficiente e instantânea' de uma mensagem – a isso pertence a noção de tradução funcionalista. Assim como as implicaturas conversacionais e suas violações, que Viégas-Faria acertadamente pontua e utiliza para a formação de leitores-tradutores, e que permitem o implícito, o estranho/*uncanny* também faz parte da forma da dramaturgia, configura seus 'dominantes estéticos', conforme Totzeva, e contribui para o *Theatrical Potential* de um texto que espera ser encenado.

#### 2.2.2.2 Patrice Pavis

Se Bassnett e Viégas-Faria atentam para preservar estruturas no texto que sirvam à encenação, mas que não o subjuguem a elas, para Pavis, o texto é visto a partir de outro ponto, mas com uma perspectiva parecida. Da mesma forma, Bassnett, na década de 1990, declara que:

Uma vez que aceitamos que o texto escrito não é fundamental para a encenação, mas é tão somente um elemento em uma produção a ser encenada, então isso significa que o tradutor, assim como o dramaturgo, não tem de se preocupar com como o texto escrito vai integrar-se aos outros sistemas semióticos (Bassnett *apud* Viégas-Faria, 2003, p. 152).

Também Pavis anuncia que (2008, p. 24-26):

---

<sup>72</sup>Aqui preciso ressaltar que, por questões de tempo, não consegui aprofundar-me na teoria sobre ritmo de Henri Meschonnic, que parece dar conta de uma possibilidade linguística para a solução desse problema, ou, pelo menos, para um caminho de aproximação menos imaterial que este nosso. Pretendo, assim que possível, complementar com as ideias desse rico autor, o que aqui couber.

<sup>73</sup> "Translation is a teeter-totter art which strives to unlock meaning while retaining the flavour of the original. Paradoxically, transculturation must appear seamless while revealing its seams, open doors for the public while suggesting they do not possess the codes which allow entry. It is a delicate balancing act between the familiar and the uncanny."

A encenação não é a realização cênica de uma potencialidade textual (porque senão, seria o caso de se começar a explicar em que consiste essa “potencialidade”). Não consiste em encontrar significados cênicos que repetiriam, de maneira necessariamente redundante, aquilo que o texto já estaria dizendo.(...) Toda a semiologia teatral que pressupõe, *a priori*, possuir o texto dramático uma teatralidade que se trata de extirpar do texto a qualquer custo a fim de exprimi-lo no palco (...) parece-nos que se trata de reduzir abusivamente a encenação a um mero decalque do texto e estabelecer implicitamente que a encenação é a expressão do texto, que ele a contém implicitamente e, portanto, que existe apenas uma só e boa encenação previamente contida no texto. (...) A encenação não tem que ser fiel ao texto dramático. (...) a encenação não aniquila, nem dissolve o texto dramático; este resguarda o estatuto de texto linguístico (...) **a encenação não é, absolutamente, a concretização visual de “buracos” do texto que estariam à espera da encenação para ganhar sentido. Qualquer texto - e não apenas o texto dramático - é esburacado, porém, sob outros aspectos, é também, “repleto de sentido”** (...) a encenação não é a realização performativa do texto.

Essa é a abertura de Pavis para o capítulo II, “Do texto para o palco: um parto difícil”, do livro *O teatro no cruzamento de culturas*<sup>74</sup>, em um subcapítulo que se intitula “Denegações”. Pavis tem aqui a intenção de redefinir o conceito de encenação como algo além de independente do texto, mas também que, quando embasado nele, parta de uma concepção distinta daquela de fidelidade que permeia a história do teatro e que já mencionamos anteriormente. Ele explicita (2008, p. 30-31):

Até o advento das experiências pós-modernas sobre o teatro considerado como material não semântico, manipulável pelos processos de *ready-made*, colagens, citações e poesia concreta, o texto dramático surgia como pivô da ficção e da encenação. (...) Mas será tão simples escapar do texto e do logocentrismo? O texto estaria, pelo menos no momento em que surge timidamente no palco, liberado de uma relação de autoria ou vassalagem por conta de seu vínculo com a representação?

E completa com uma imagem de Jean-Marie Piemme de que o texto dramático está de volta sim, e que a tentativa de desembaraçá-lo é para o desvincular da “sua dupla figura de terrorista de fidelidade e traição” (Piemme apud Pavis, 2008, p. 31). Após essa introdução, ele irá rumar para formas de abordagem do texto dramático, inclusive incutindo à dramaturgia uma imagem de passividade: “Quais encenações o texto dramático é passível de receber?” (2008, p. 34).

Apesar da polarização das teorias de Pavis e Bassnett, nenhum dos dois despreza os fazeres um do outro (tradução intersemiótica e interlinguística,

---

<sup>74</sup> Publicado de uma forma um pouco diferente em *Théâtre/Public*, n. 79, jan/fev de 1988.



respectivamente), e isso é importante: a única questão é que a aproximação deles parte de dois universos distintos, o literário e o teatral. No entanto, não podemos deixar de criticar essas abordagens. Com essa aproximação que Pavis faz do texto dramático, ele, na verdade, está querendo demonstrar formas possíveis de leitura e tradução desse texto para a cena, e, por vezes, se torna enfático quanto à potencialidade do texto dramático enquanto estatuto linguístico – e não enquanto texto incompleto a serviço de uma encenação –, o que, por vezes, parece ocorrer com Viégas-Faria que, apesar de trabalhar com o texto linguístico, pressupõe tanto a necessidade da comunicação direta que parece que, na efetivação de sua metodologia, o texto pode vir a perder significados incutidos em formas e inferências culturais importantes.

De qualquer forma, Pavis propõe que há, pelo menos, três maneiras de se abordar o texto dramático para o encenar, sendo elas: a autotextual, que se volta para o universo ficcional do texto como único lugar de perguntas e respostas (a qual considero alienante); a ideotextual, que coloca o texto a serviço de uma ideologia (a qual considero alienadora); e a intertextual, que coloca o texto em diálogo com seu contexto histórico, social e cultural (a qual considero a mais lúcida das três)<sup>75</sup>. Essas três maneiras propostas por Pavis são muito interessantes para pensarmos o quanto a obra textual (aí sim, qualquer texto – gênero, formato, tipo de linguagem) é composta pela sua leitura, sua recepção. Ou, como ele diz mais adiante, “a literalidade do texto não existe, ou então existiriam tantas literalidades quanto leitores. Um texto não fala de si mesmo, é preciso fazê-lo falar” (2008, p. 42).

Essa concepção de texto existente enquanto lido vem bastante ao encontro do que queremos desenvolver e questionar mais adiante. E, com isso, Pavis, no capítulo sete do mesmo livro, sob o título “Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural”, começa a elaborar um modelo de leitura que cabe justamente em nosso escopo.

Pavis situa muito bem o lugar do tradutor e do texto de teatro (no sentido amplo – Pavis usa a palavra ‘tradução’ como *catachresis*<sup>76</sup> nessa complexa rede que

---

<sup>75</sup> Nossa opinião quanto às formas que Pavis propõe para se abordar um texto dramático em sua tradução para a cena são baseadas nas próprias descrições que Pavis lhes imprime, apenas em outras palavras. Elas podem ser conferidas no capítulo II do livro *O teatro no cruzamento de culturas*, chamado “Do palco para a cena: um parto difícil”, 2008, p. 34-35

<sup>76</sup> No sentido que Spivak usa ao se referir à concepção de Melanie Klein sobre o deslocamento do sentido de tradução, no artigo “Translation as Culture”, no livro *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations*, 2007, e que abordaremos adiante de forma mais aprofundada.

é o fazer teatral):

O tradutor e o texto de sua tradução situam-se na **intersecção** de dois conjuntos aos quais pertencem em graus diversos. O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm, portanto, necessariamente uma função de mediação. A transferência concerne, da mesma maneira, tanto ao texto-fonte, na sua dimensão semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa, etc., quanto ao texto-alvo, nas suas mesmas dimensões necessariamente adaptadas à língua e à cultura-alvos. A este fenômeno “normal” para qualquer tradução linguística, acresce-se, no teatro, a relação de situações de enunciação: compreende-se o texto apenas na sua situação de enunciação, isto é, na maioria das vezes, virtual, ou seja: conteúdo no texto dramático (diálogos e didascálias); com efeito, o tradutor trabalha na maior parte do tempo a partir de um texto escrito; acontece, entretanto (porém raramente), que ele tomou conhecimento desse texto a ser traduzido numa encenação concreta, isto é, “rodeada” por uma situação de enunciação realizada. Porém, mesmo neste caso (à diferença da dublagem no cinema, em que a situação de enunciação permanece a mesma qualquer que seja a língua), ele sabe bem que sua tradução não poderá conservar a situação de enunciação do ponto de partida, mas que está destinada a uma situação futura de enunciação que ele ainda não conhece, ou melhor: disso decorre a dificuldade e a relatividade de seu trabalho. (2008, p. 124)

Dessa forma, Pavis reforça a situação que Viégas-Faria diz do tradutor localizar-se entre o *texto-fonte* e a *cultura-alvo* e também a ideia de Totzeva da tradução do teatro possuir essa referência dupla de enunciados. Aqui, começaremos a adentrar em uma série de problemas que talvez não possamos efetivamente resolver, mas que compõem o núcleo questionador deste trabalho.

Para Pavis, a tradução teatral é um ato hermenêutico, afirmação que ressoa neste trabalho. Ele continua (2008, p. 125):

(...) para saber o que o texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas *a partir* de uma língua e cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitindo nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e para nós? Ato hermenêutico que consiste, para *interpretar* o texto-fonte, em puxar o texto estrangeiro para si - para a língua e para a cultura-alvo -, para fazer toda a diferença com sua origem e sua fonte.

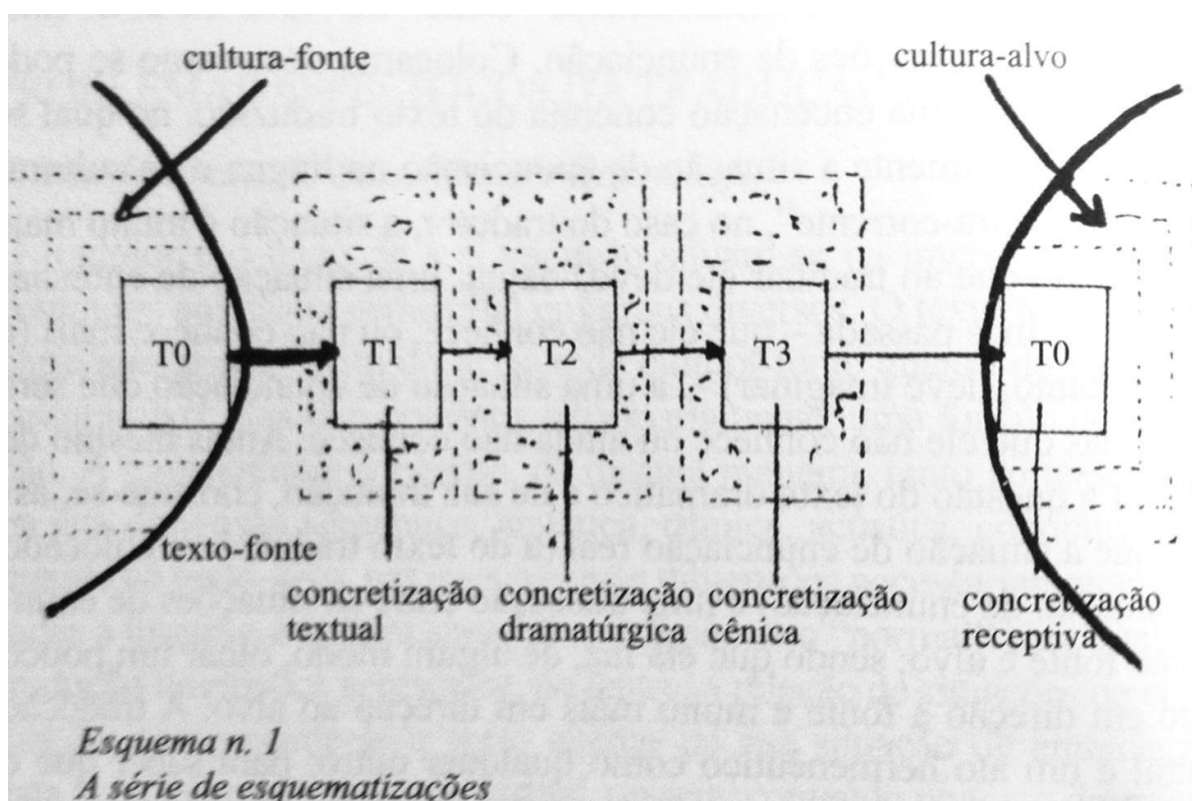
Ao mesmo tempo em que a concepção de ato hermenêutico para o processo de tradução – que não pode ser outro senão hermenêutico, uma vez que a tradução é primeiramente leitura – seja completamente sedutora e acertada, ela incorre no perigo que já comentamos em Viégas-Faria: “qualquer tradução – e, sobretudo, aquela para o teatro, que deve ser compreendida imediata e claramente pelo público – é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (Pavis, 2008, p. 129).

Viégas-Faria e Pavis colocam o texto final da tradução a serviço total e completo da encenação, e, para isso, adaptações e cortes são bem-vindos; e sendo ainda mais enfático quanto ao papel do tradutor enquanto dramaturgo/autor da obra, Pavis afirma que:

Com efeito, o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra): ele faz a sua escolha nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido. Ele “ficcionaliza” e “ideologiza” o texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciado: quem fala e para que fins? (...) Neste sentido, a tradução teatral (como qualquer tradução literária ou tradução de uma ficção) não é uma simples operação translíngua; ela empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção, para não passar por essas macroestruturas. Georges Mounin tem razão de frisá-lo: “Uma tradução teatral representável é produto de uma atividade não linguística, mas dramatúrgica; de outra forma, como o fez notar Mérimée a propósito da tradução do *Revizor*, ‘teremos traduzido inutilmente a língua, teremos traduzido inutilmente a peça’” (2008, p. 127).

Traduzir, para Pavis, assume o sentido de salvação benjaminiano, que ele utiliza assim como Viégas-Faria, no sentido de socorrer o texto da sua língua-fonte, da sua cultura-fonte (muitas vezes diacrônica e já ‘morta’), e isso é complexo. Complexo, porque, como ele mesmo diz na página seguinte, o texto de Shakespeare é mais legível a um leitor francófono do que a um anglófono, uma vez que o tradutor, nessa acepção de tradutor-dramaturgo, torna o texto *legível* e atualizado. No entanto, aí pergunto: tornar o texto de Shakespeare ‘legível’ não destrói o compromisso de manter uma certa noção de similaridade linguística? É óbvio que a leitura de Shakespeare em 2017 não é a da Renascença – apesar de que em alguns aspectos políticos estejamos retrocedendo, ainda não chegamos tão longe – assim como a leitura de Shakespeare não é a mesma no Brasil, no México, na China ou na França. A condição de recepção de Shakespeare é completamente diferente nos diferentes lugares em que ele for/é recebido.

Para questionarmos isso, gostaria de trazer um modelo do próprio Pavis sobre as concretizações das traduções no processo cênico (2008, p. 126):



Este modelo de Pavis representa muito bem as múltiplas leituras pelas quais passa um texto dramático quando na situação da necessidade de sua tradução de outra língua para a língua-alvo. Entretanto, como Pavis já está trabalhando com a encenação e com o sistema cênico, ele inclui os processos que aqui ele chama de T0 -> T1 -> T2, ou seja, a tradução do texto-fonte em texto-cênico como se fossem tudo uma única leitura. Ele presume, como Viégas-Faria, que o texto dramático só é traduzido para fins de montagem. Ele comenta, antes de se dirigir a outros processos que lhe interessam mais:

Pouco importa, de um ponto de vista teórico, que esta função dramática seja ou não distinta do trabalho em T1: o que conta é o processo de concretização (ficcionalização e ideologização) que a tradução dramática efetua no texto. Neste nexu, a tradução dramática é necessariamente uma adaptação e um comentário. O tradutor, enquanto dramaturgo, deve fornecer cada vez mais, no seu texto (ou mais tarde na encenação) uma série de informações das quais o público-alvo tenha necessidade para compreender uma situação ou um personagem. Se o comentário é muito longo ou incompreensível, o tradutor-dramaturgo tem sempre a possibilidade de fazer cortes na sua versão para o público-alvo, se possível de acordo com o encenador, pois este pode, por seu lado, encontrar meios cênicos para fazer seus comentários. Este procedimento, que

pode parecer uma solução de facilidade ou uma renúncia, é muitas vezes preferível do que manter alusões incompreensíveis que desconcertariam o público-alvo (Pavis, 2008, p. 129).

Essa concepção de Pavis, e também de Viégas-Faria, da tradução de dramaturgia enquanto parte do processo de criação de um espetáculo, da tradução além da concepção clássica de decodificação-recodificação, da tradução enquanto ato criativo, na melhor tendência haroldiana<sup>77</sup> e contemporânea de arte baseada em diversos textos, da criação da arte contemporânea como um “caleidoscópio multitemático”<sup>78</sup>, é tudo o que há de melhor na concepção de tradução de dramaturgia ou mesmo na escrita de dramaturgia. Entretanto, dificilmente essa é a realidade de aproximação dos textos estrangeiros com as companhias e grupos teatrais brasileiros, e é a isso que se dedica a próxima parte deste trabalho.

### *2.3 Uma possível poiesis do traduzir teatral*

#### 2.3.1 O leitor implicado: dramaturgia é teatro ou literatura? A tradução de dramaturgia e seus problemas receptivos

Em um mundo ideal, toda vez que um texto dramático é encenado, o grupo ou companhia que cria essa encenação também produz algum registro de como essa encenação foi feita, da adaptação textual, da tradução feita para aquela encenação em específico.

No Brasil e, ousado dizer, na maior parte do mundo, isso não é uma realidade. Na verdade, a entrada de textos dramáticos no Brasil costuma se dar através de, pelo menos, duas maneiras visíveis: 1) a tradução de textos, especialmente clássicos<sup>79</sup>, para editoras; e 2) através de grupos com um bom apoio financeiro que permita a compra dos direitos autorais de dramaturgos reconhecidos fora do país – no caso de grupos querendo retorno financeiro, esses dramaturgos costumam ser os reconhecidos principalmente nos Estados Unidos (vide casos de encenações de

---

<sup>77</sup> Aqui nos referimos ao artigo de Haroldo de Campos: “A tradução como criação e crítica”, no livro *Metalinguagem e outras metas*, da editora Perspectiva, 1992.

<sup>78</sup> Como Roselee Goldberg usa para caracterizar a performance, no livro *A arte da Performance*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

<sup>79</sup> O conceito aqui de clássico como concebemos nesta expressão é da dramaturgia mais padrão que costuma ser, principalmente, estudada nos currículos universitários, o que demanda a edição de livros. Em geral, essa cronologia chega até Beckett, conforme expusemos na introdução deste trabalho.

Nicky Silver e de Yasmina Reza<sup>80</sup> – que, apesar de francesa, foi legitimada pela crítica norte-americana) e no caso de grupos voltados para uma pesquisa estético-acadêmica, os franceses (Valère Novarina, Michel Vinaver, entre outros). Estes grupos, que conseguem editais e ganham prêmios, dificilmente publicam as traduções desses textos para que as obras circulem<sup>81</sup>.

Dessa forma, o jovem estudante de teatro, o jovem ator, ou o praticante de teatro com carreira, ao procurar por novas dramaturgias estrangeiras, fica sem ter muito por onde tatear a não ser que domine uma segunda língua. E não é como se o cenário fosse muito diferente na dramaturgia nacional: a falta de publicações de textos dramáticos é real e faz com que novos textos só fiquem conhecidos quando ocorre alguma encenação deles – e aí, caso seja do interesse de algum espectador trabalhar com o mesmo, retoma-se o velho boca-a-boca para buscar o dramaturgo, ver se ele concede o uso do texto, descobrir se ele envia o texto por e-mail para que um grupo, na maioria das vezes universitário, possa encenar tal dramaturgia.

Essa é a realidade de quem trabalha com o teatro baseado em texto dramático no Brasil. Então, quando vem uma companhia como o *Berliner Ensemble* dirigida por Bob Wilson (São Paulo, 2012), com a ópera-rock *'Lulu'* e que traz consigo uma série de livros e cadernos com todas as anotações e desenhos de processos, com todas as adaptações feitas nas canções e no texto; ou quando um grupo como o *Théâtre du Soleil*, de Ariane Mnouchkine, traz suas largas tendas a Canoas, como visto no Porto Alegre em Cena de 2011 com o espetáculo “Os naufragos da louca esperança”, e a sua série de materiais da companhia, incluindo todo esse aparato de relato processual, é desanimador pensar em nossa realidade. E a grande questão é que não estamos falando de pequenos grupos quando nos referimos àquela segunda forma de incursão do texto dramático no Brasil, estamos,

---

<sup>80</sup> Caridad Svich, dramaturga e tradutora de teatro estadunidense, comenta em uma mesa redonda sobre tradução teatral em 2012 as produções encenadas nos Estados Unidos de textos europeus: “The most produced translated play right now is Yasmina Reza. Her work becomes the standard for what audiences think of as European work, and it's boulevard work - regardless of Christopher Hampton's beautiful translations. I think he's an extraordinary translator. But we so rarely see other work. Any other work that we do see in translation is usually in a smaller fringier venue appealing to the theater crowd.” (Theatrical Translation as a creative process: a conversation with Caridad Svich, *The Mercurian*, v. 4, n. 2, 2012)

<sup>81</sup> Não podemos deixar de citar aqui o caso da Companhia Brasileira de Teatro, de Curitiba. Eles publicam uma boa parte dos textos encenados por eles, tais como *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce, com tradução da Giovana Soar, e recentemente a peça *Krum*, do israelense Hanokh Levin, também com tradução de Soar. O primeiro foi publicado em 2006, em uma série de livros de dramaturgia francesa contemporânea pela Aliança Francesa, e o segundo publicado em 2016, pela editora Cobogó – atual expoente na publicação de dramaturgia nacional contemporânea.

normalmente, falando de grupos com incentivo fiscal massivo (em comparação com grupos que funcionam com nada ou quase-nada de recursos), nos quais uma parcela de seus orçamentos poderia ser destinada a esse tipo de publicação.

Se isso é um boicote a grupos diferentes, má-fé ou ignorância, não cabe a discussão aqui, mas o concreto é que esse formato de recepção enquanto prática cultural influencia consideravelmente a forma como se faz teatro no Brasil. Nesse sentido, podemos estabelecer que o espectador/leitor de teatro tem duas maneiras de receber o texto dramático: a primeira enquanto livro escrito e a segunda quando já enunciado em cena, e, como já mencionamos, a segunda é muito mais comum do que a primeira no nosso contexto.

O fato da recepção via encenação do texto ser a forma mais comum de chegada de textos aqui não quer dizer que ela seja a mais eficiente, principalmente quando se trata de texto dramático, e não de qualquer outro texto teatralizado ou dramaturgia construída para a cena – afinal, há uma tendência geral dos textos serem traduzidos para a cena de forma bastante ampla, permitindo-se cortes e adaptações substanciais nas obras, pulando diretamente do texto-fonte para o texto cênico.

Julio Plaza, artista plástico espanhol radicado no Brasil, nos fala, em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2013, p. 1), desse conceito com que estamos às voltas até agora: da dispensabilidade, na tradução intersemiótica, do conceito de fidelidade da obra quando a mesma é baseada em uma obra predecessora:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Plaza se ancora na frase de Octavio Paz de que “o artista é o tradutor universal” (Plaza, 2013, p. 1). Com isso, podemos incorrer na ideia usada normalmente para desprezar algum objeto estético, de que, assim como tudo é arte, tudo também é tradução.

Para falarmos da tradução de teatro, nessa noção ampla, realmente temos que falar da tradução enquanto *catachresis*.

O conceito derridiano de *catachresis* chegou a mim por Spivak, leitora íntima e tradutora de Jacques Derrida para o inglês, quando ela comentava a concepção da palavra tradução na leitura de Melanie Klein, que vai dar a ideia de tradução ao mais

básico processo humano: o da cognição e 'aquisição' de conhecimento (2007, p. 263-264):

O infante humano agarra-se a alguma coisa e depois a coisas. Este agarrar (*begreifen*) de um exterior indistinguível do interior constitui em si um interior, indo e voltando e codificando tudo em um sistema de signos pela(s) coisa(s) tocada(s). Poderíamos chamar essa codificação crua de 'tradução'. Neste tecer inacabável, violência se traduz em consciência e vice-versa. Do nascimento à morte, esta máquina 'natural', programando a mente talvez como as instruções genéticas programam o corpo (onde o corpo termina e a mente começa?), é parcialmente metapsicológica e, portanto, fora do alcance da mente.<sup>82</sup>

Da mesma forma, Plaza nos diz (2013, p. 18):

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

O pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetado por meio da linguagem. Só assim pode ser socializado, 'pois não existe um único pensamento que não possa ser conhecido' (Pierce, p.74). Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento.

A respeito disso, Spivak complementa (2007, p. 264):

Neste entendimento de *tradução* em Melanie Klein, portanto, a palavra *tradução* perde seu sentido literal, se torna uma catachresis, um termo que uso não pela sua obscuridade, mas porque o acho indispensável. [Catachresis é o que acontece quando], em outras palavras, nenhuma outra palavra servirá, e ainda assim ela não te dá o significado literal na história da linguagem, sobre a qual um uso *correto* ao invés de um uso metafórico e catacrético se basearia.<sup>83</sup>

*Catachresis* seria, dessa forma, uma palavra que se desloca do seu sentido para cobrir o significado de outra palavra cujo significado 'oficial' não dá conta do

---

<sup>82</sup> "The human infant grabs on to some one thing and then things. This grabbing (*begreifen*) of an outside indistinguishable from an inside constitutes an inside, going back and forth and coding everything into a sign-system by the thing(s) grasped. One can call this crude coding a 'translation'. In this never-ending weaving, violence translates into conscience and vice-versa. From birth to death this 'natural' machine, programming the mind perhaps as genetics instructions program the body (where does the body stop and mind begin?) is partly metapsychological and therefore outside the grasp of the mind."

<sup>83</sup> "In this understanding of *translation* in Melanie Klein, therefore, the word *translation* itself loses its literal sense, it becomes a catachresis, a term I use not for obscurity, but because I find indispensable. [Catachresis é o que acontece quando] In other words, no other word will do, and yet does not really give you the literal meaning in the history of language, upon which a *correct* rather than a catachrestic metaphoric use would be based."



que está sendo dito, ou cujo significado foi imposto, no caso das teorias de Spivak, para denotar sujeitos que não se identificam completamente com aquele termo (por exemplo, termos usados para representar grupos: ‘mulheres’, ‘proletariado’, etc.). Ela completa: “A tradução, neste sentido generalizado, não está sob controle do sujeito que está traduzindo”<sup>84</sup> (2007, p. 264).

Nesse sentido, com a tradução estando fora do controle de quem a pratica, em quem reside o processo de significação da tradução? Ora, no teatro a resposta vem no elemento sem o qual, em uma perspectiva generalizada, não existe espetáculo: no espectador. Se a tradução enquanto objeto estético entregue a um terceiro está tão fora de controle de seu tradutor quanto uma obra está de seu criador, o responsável pela sua significação é o receptor.

E este conceito é outro conceito complexo na história do teatro, e, sobre ele, que é indispensável e crucial em nossa análise, o grande texto de Rancière, “O espectador emancipado”, é fundamental.

Rancière traça, em seu artigo, a noção histórica da posição passiva atribuída ao espectador e já propõe (2010, p. 10):

Necessitamos, pois, de um outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro de assentos vazios, mas um teatro em que a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, aquela que está implicada numa outra palavra, a palavra que designa o que se produz em cena: o *drama*.

Rancière nos mostra, pois, o quanto as afirmações generalizadas e generalizantes, tais como “olhar é o contrário de conhecer” (2010, p. 8) e “olhar é o contrário de agir” (2010, p. 9), que configuram o ‘ser espectador’ como um mal, precisam ser repensadas não apenas enquanto práticas cênicas como mudar os espectadores de lugar, deixá-los desconfortáveis ou em movimento, mas também como uma concepção do que chamaremos aqui de *alteridade tradutória*.

Assim como Viégas-Faria, Pavis e Sarrazac, Rancière – cujo conceito de partilha do sensível utilizamos no início deste capítulo e que também vem a iluminar o atual questionamento – também acredita no teatro enquanto prática coletiva e define comunidade, que é a seu ver a “forma exemplar teatral” (2010, p. 13), como uma “maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparelho das leis, conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-configura as leis e as instituições políticas” (idem), e, como na citação

---

<sup>84</sup>“Translation in this general sense is not under control of the subject who is translating.”

acima, o corpo em ato é o corpo dramático, uma vez que o drama é, etimologicamente, a ação do teatro.

No entanto, Rancière ressalta que a condição passiva de espectador não é uma condição que precisa ser transformada em atividade (como acontece nessas formas teatrais que sugerimos anteriormente), porque a situação de espectador é a nossa situação normal enquanto sujeitos (2010, p. 28), e que se opõe drasticamente à lógica do embrutecimento (e ao formato de tradução do sistema funcionalista):

O que o aluno deve *aprender* é o que o mestre lhe *ensina*. O que o espectador *deve ver* é o que o realizador lhe *dá a ver*. O que deve sentir é a energia que o realizador lhe comunica. A esta identidade de causa e efeito, que está no centro da lógica embrutecedora, a emancipação opõe a dissociação dos dois fatores. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe. Aprende algo como efeito de um ensino que o obriga a procurar e a verificar essa procura. Mas não aprende o saber do mestre (Rancière, 2008, p. 23).

É complexo distinguirmos aqui que papel ocupa, afinal, o tradutor nessa dialética do mestre-aluno, assim como é complexo observar que a pluralidade contida em um ‘texto-fonte’ permite que, ao traduzir, o tradutor ocupe os dois papéis, mostrando justamente a potência dilatadora de um texto frente as suas múltiplas literalidades. Observamos também que Rancière leva ao limite (com o que concordamos) a *catachresis* da tradução, rumo à concepção de Plaza de ‘tradução’ como o signo linguístico (palavra) que signifique todos os processos possíveis de transferências semióticas: “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores” (Rancière, 2010, p. 35).

Reunindo as concepções de Plaza, Rancière e Spivak, percebemos no receptor o lugar no qual a tradução que está fora do controle de seu tradutor recebe toda a sua significação, e, nessa perspectiva, no exato momento da dominação da tradução pelo receptor, ela já passa a estar sob controle do Outro novamente. A premissa inicial de uma alteridade tradutória está aí: compreender que as lacunas de um texto, sejam virtuais ou reais, dependem do Outro e que esse Outro define em conjunto com o tradutor a comunidade na qual se configura o texto – ou seja, que o texto apenas dá uma sensação de controle virtual, uma vez que ele é imprevisível.

De forma prática, o tradutor se encontra possivelmente habitando uma rede em que ele é, ao mesmo tempo e, provavelmente, pode se dar conta disso nessa ordem, leitor-tradutor/dramaturgo-criador-receptor.

Aqui as concepções do *traduzir* de Spivak e Meschonnic se cruzam com o

nosso trabalho: “refletir sobre a tradução requer um leitor pensativo. Leitor apressado, abster-se” (Meschonnic, 2010, p. XIX) e “A tradução é o ato mais íntimo de leitura”<sup>85</sup> (Spivak, 2007, p. 180). Ser tradutor é, em primeiro lugar, ser leitor – mas o que acontece se esse processo de leitura é feito de um jeito diferente?

Quando iniciamos este subcapítulo, nos referimos às duas formas de entrada do texto dramático no Brasil, sendo uma através das editoras e outra através das encenações. Na introdução deste trabalho, já apontamos a escassez de publicações de dramaturgia no Brasil como um todo, quiçá dramaturgia contemporânea estrangeira, quiçá a que estamos trabalhando, como *corpus*, nesta dissertação. Quando começamos a estabelecer que a leitura também é um processo de tradução e que a literalidade do texto é composta pela infinidade de leitores que ele possui, e sendo a leitura um ato hermenêutico que no contemporâneo significa também a criação/tradução intersemiótica, estamos pensando, o tempo todo, na leitura como parte do processo de encenação.

Mas a dramaturgia, que tem um estatuto linguístico, também é feita para ser lida, efetivamente, por leitores que não têm o menor interesse em montar espetáculos. E a essa característica se deve uma boa parte da ‘briga’ da supremacia do texto dramático sobre o espetáculo e vice-versa. Acontece que, querendo ou não, pretendendo ou não ser lido como tal, o texto dramático existe enquanto estatuto linguístico. Nesse caso, não é possível que não paremos para dedicar um tempo à pergunta de se a dramaturgia é teatro ou literatura.

Mas, de maneira bastante honesta, consideramos essa discussão algo antigo e ultrapassado, pertencente a uma época em que essas instituições artísticas precisavam ser mantidas, e cuja manutenção na atualidade reside mais para o seu questionamento que para a sua afirmação. Apenas para ilustrar a questão, trazemos o breve posicionamento de Fischer-Lichte: “o drama é uma obra tanto literária quanto teatral, um texto tanto monomídia – i.e. literal – quanto multimídia.” (Fischer-Lichte apud Viégas-Faria, 2003, p. 200). Por isso, não nos cabe mais discutir a legitimidade dos dois discursos formados sobre a dramaturgia, enquanto instituições de pensamento.

No entanto, precisamos necessariamente discutir isso sob o viés da recepção. Se um texto é escrito implicando um determinado leitor, e aqui pretendemos as

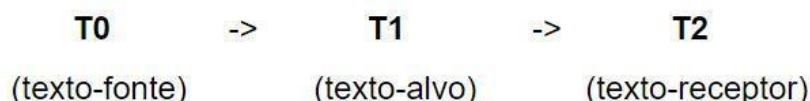
---

<sup>85</sup> “Translation is the most intimate act of reading.”

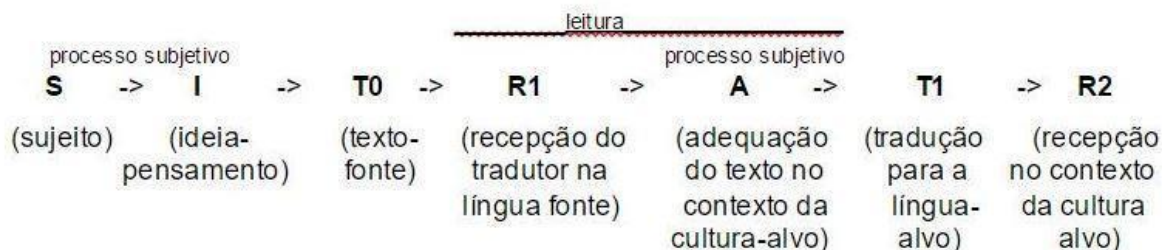
significações bem literais e estreitas desses conceitos, ele normalmente é traduzido de uma forma – é nisso, pelo menos, que se baseia a questão da especificidade da tradução teatral.

Assim como Pavis cria um esquema para explicar a tradução teatral como visto na página trinta e dois deste trabalho, propomos aqui uma esquematização do processo de leitura e tradução, em dois formatos ilustrativos:

1) O processo de leitura/tradução simples (como costumamos pensá-lo):



2) O processo de leitura/tradução complexo (como se sugere aqui, na concepção de tradução enquanto noção de *catachresis*):



As traduções em S -> I e de R1 -> T1 se configuram principalmente dentro do universo de Plaza e Melanie Klein, que propõem o pensamento e o reconhecimento de mundo já como tradução. O nomeamos subjetivo por ser algo exclusivamente do sujeito, algo que ainda não está posto no mundo, e que, no entanto, por ele é moldado. Como diz Meschonnic: “não se traduz mais a língua. Ou então desconhece-se o discurso e a escritura. É o discurso, e a escritura que é preciso traduzir. A banalidade mesmo” (2010, p. XXI). Mesmo que as traduções entre esses dois espaços imaginários que propomos não estejam efetivamente no mundo, ali já constam a escritura e o discurso, e, mais que isso, ali se formam antes de se tornarem enunciação.

A este último esquema, no caso de uma tradução de dramaturgia quando no processo de encenação teatral, acrescentam-se vários R3, R4, R5, R6, que,

dependendo da quantidade de profissionais envolvidos no trabalho, serão as inúmeras recepções e leituras, portanto, traduções, que um texto dramático sofrerá. A ordem da definição estética aí varia conforme o modo hierárquico do espetáculo em questão, se é uma equipe dirigida por um diretor, se é um conceito de encenação cooperativa, colaborativa, e a linguagem que se dará ao texto em cena depende dessas ordens extralinguísticas, as quais Pavis explicita muito bem com suas ideias de como abordar o texto para a cena.

A cada uma dessas novas recepções, esses processos são reiniciados, transferindo de Outro a Outro o pseudodomínio do texto. Por isso, como resume bem Viégas-Faria, "(...) em peças traduzidas e encenadas, o público é receptor de um texto duplamente mediado" (2003, p. 198).

Até agora, os nossos teóricos afirmaram a especificidade da tradução teatral, principalmente, em função de dois aspectos: na expectativa de encenação e nos diálogos. No entanto, já estabelecemos que: (1) o texto dramático é um texto tanto monomídia quanto multimídia, portanto, um texto que deve funcionar para leituras/leitores/tradutores variados; (2) o diálogo, desde a crise do drama, se constitui de vários monólogos fragmentados dialogizados por um sujeito-autor-rapsodo - diálogos que ora se concentram no *intraficcional*, ora no *extraficcional*; e (3) no contemporâneo, época em que os meios de comunicação instantâneos de massa (internet, telefone, televisão, rádio – sendo que podemos rastrear esse funcionamento bem antes dos anos 2000) têm disseminado uma série de conhecimentos além dos canônicos ocidentais e que têm proporcionado principalmente cada vez mais e mais apropriações linguísticas, acrescentamos ainda, aqui, a seguinte pergunta: como poderíamos definir, por exemplo, o que é adequado ou inadequado, *mistranslation*, domesticação ou estrangeirização, em uma tradução?

Ou, então, como, mediante as duas primeiras premissas estabelecidas, poderíamos falar de uma especificidade da tradução de teatro? Como traduzir um texto cuja especificidade é a transmissão imediata de informação? Como deixar o texto 'legível', se a dramaturgia não é composta mais só por diálogos cujos universos e personagens estão bem estabelecidos ou cuja origem do texto-fonte pode advir dos mais variados locais do globo, com expressões únicas e, na maioria das vezes, intraduzíveis ou inexplicáveis em uma tradução com a perspectiva

imediatista?

Se houvesse uma resposta única para essas perguntas, esta pesquisa não existiria, porque alguém, certamente, já teria criado uma palavra que desse conta de todos esses aspectos.

O problema é que não há metodologia possível que sirva a todos. Ou, como diz Bassnett, “qualquer noção de existir um modo ‘certo’ de traduzir torna-se uma ideia absurda, bem como toda a questão de definir ‘tradução’ como algo distinto de ‘versão’ ou ‘adaptação’” (Bassnett *apud* Viégas-Faria, 2003, p. 146). No Brasil, por exemplo, ainda usa-se ‘versão’ para se referir a um texto traduzido de Português para o Inglês, enquanto que ‘tradução’ serve para o processo inverso.

De qualquer forma, vamos rabiscar nessa impossibilidade algum traço.

A leitura é sempre um meio mediatizado, e, no teatro, assim como podemos chamar de mediação as múltiplas recepções que nele ocorrem, também podemos chamar de traduções. Traduções, inclusive, englobam mais partes do processo, como explicitamos anteriormente.

Chegamos aqui, portanto, para estabelecer que existem pelo menos duas leituras do texto dramático, uma mediatizada pelo papel e outra pelo espetáculo. Conforme Viégas-Faria, um texto cênico não pode ser denso; para Pavis, se o texto cênico, que é um comentário, for longo demais, ele não serve à comunicação direta que é o palco. O texto cênico, como explicamos, é o texto produzido para a encenação, e ele conta com cortes, adequações, adaptações e, eu incluiria aqui, as ‘mudanças em estruturas superficiais’, nas quais Viégas-Faria enquadra palavras típicas, provérbios, trocadilhos. Para Pavis, o texto cênico é o que importa. Para ambos, todas essas traduções a que nos referimos fazem parte de um trabalho coletivo.

Em uma das notas, em seu texto “Do texto para o palco: um parto difícil” (2008), Pavis nos traz um inquérito conduzido por Michel Vinaver com setenta e três autores franceses sobre ‘para que’ eles escrevem seus textos. A subdivisão entre eles foi a seguinte: “autonomistas (do texto: 13%), fusionistas (do texto e da representação: 22%), excepcionalistas (a peça raramente é autônoma: 11%) e a massa de coabitacionistas (a peça não é, em si mesma, objeto de leitura, mas pode-se de todo modo lê-la: 43%)” (Pavis, 2008, p. 37).

Que a dramaturgia seja feita para ser encenada é a premissa da

especificidade do texto, e não o fato de que o diálogo deva ser transmitido diretamente ou que o texto dramático só exista quando teatralizado, ou que, pior, seja um texto incompleto.

Ora, temos que assumir que no teatro prescindimos de dois ou mais tipos de tradução: um tipo para o leitor comum e outro para o leitor especializado e/ou para fins de montagem. Em um mundo ideal, as duas edições não podem ser as mesmas. No entanto, essa não é a realidade, especialmente do Brasil. Aqui, o texto dramático estrangeiro geralmente chega ao receptor pluralmente mediatizado – não é apenas a tradução linguística, nem a tradução para a cena, mas todas essas várias traduções que ocorrem em e com todos os colaboradores que participam do trabalho teatral.

Por isso, precisamos pensar que um texto dramático, uma dramaturgia, ao ser traduzido, precisa se responsabilizar seriamente com as palavras deste traduzir, não porque prevê uma necessidade de comunicação direta na cena ou porque um leitor de dramaturgia não teria paciência para notas explicativas – mas porque, como tradutores, somos os primeiros a incutir nossas literalidades em um texto, nossa(s) leitura(s). E, no caso de um mundo não ideal, como é o nosso, em que a dramaturgia já é pouco ou mal publicada e não podemos ter acesso a todas as suas versões para encenação, também precisamos dar aos leitores a possibilidade de uma leitura a mais íntima possível, como a que tivemos com o texto, na primeira vez em que o tocamos.

### 2.3.2 A potência na impossibilidade

Se até agora a tonalidade deste capítulo tem se voltado mais para uma perspectiva pragmática de itens que transformam a tradução de dramaturgia em uma técnica específica, no grande processo tradutório que é a encenação, aqui retomamos algo que deixamos pendente no início desta seção.

Como já vimos, após a nossa investigação das terminologias do drama, dos paradigmas e dos contextos da dramaturgia contemporânea, chegamos à conclusão de que, se ao drama não cabe mais o gênero em seu senso estrito, e aos diálogos não cabe mais criar ‘ação’ no conceito aristotélico-hegeliano, o que sobra ao drama é a palavra. E a que se refere a tradução de dramaturgia enquanto processo apenas interlinguístico senão à palavra?

O drama em que a palavra é a principal estrutura ao invés de sua

estilística é um deslocamento drástico, uma vez que costumamos pensar no texto como um todo, como a conexão de todos os signos em busca de um discurso estético-ideológico que o transforme em um universo poético autônomo.

Meschonnic explica o porquê de intitular um de seus livros como *Poética do Traduzir* (2010, p. XVIII):

Trata-se de fazer aparecer a necessidade de um pensamento da poética, de um pensamento da linguagem para os tradutores, como para todos aqueles que leem traduções. Fazer aparecer, por meio da observação do traduzir, o que é entendido por poética. A não confundir mais com a estilística. Como não se pode mais confundir a língua com o discurso. Como se há de reconhecer o contínuo na linguagem, disfarçado pelo descontínuo.

Já mencionei em uma nota de rodapé que meu conhecimento de Meschonnic não é tão extenso a ponto de poder argumentar sobre as suas propostas de tradução e ritmo, por exemplo, e que esse é um possível futuro trabalho. No entanto, como ele mesmo demonstra, não há uma prática de tradução sem uma reflexão sobre a mesma, assim como não deveria haver uma reflexão sobre 'tradução' sem o traduzir. Ele desenvolve, dessa forma, imbricada na teoria do ritmo, mas também dela não exclusiva, a ideia de uma ética do traduzir.

O seu conceito de poética do traduzir vem da ideia platônica de *poiesis*, que situa a criação dentro do sufixo *-sis*, a raiz grega que indica 'algo em processo'. A *poiesis* ou *poética* (há tradução, por exemplo, como *poiética*, para reforçar o conceito grego e não confundir com o adjetivo 'poético' e sua significação contemporânea), é então o processo da criação sobre o traduzir. E *traduzir*, sempre usado no infinitivo (na tradução brasileira: *traduzir*, no original: *traduire*, no inglês: *translating*), é um reforço a essa ideia de, mesmo que a tradução exista enquanto tal, ela não ser, nunca, um processo finalizado/morto.

Pier-Pascale Boulanger, tradutora de Meschonnic para o inglês, nas três primeiras páginas de sua introdução do livro *Ethics and Politics of Translating*, situa muito bem o contexto dessa situação (e escolha) que leva Meschonnic a definir a criação da poética do traduzir da maneira citada acima (2011, p. 11-13):

E quando a linguística gradualmente começou a estudar o significado sob a era da semântica, nos anos 1960, a tradução foi anexada e reduzida a uma mera técnica de transferência de unidades semânticas entre línguas. (...) No entanto, ao focar estritamente os aspectos formais, os linguistas estruturais reforçaram uma concepção fragmentada que mantinha forma e significado separados. Saussure nunca declarou que a divisão entre sentido (o significado) e forma (o significante) era a verdadeira natureza da linguagem. (...) Contra aquilo que ele denuncia como concepção restritiva da



linguagem, que é, não obstante, amplamente aceita e deixada sem questionamento, Meschonnic insiste em concebê-la de maneira diferente. **Deve ser exercida resistência sobre o que ele chama “discontinuum”, ou separação irreconciliável entre o formal, se não ornamental, significante e o cheio de sentido, significado. Meschonnic diagnostica essa crítica condição como “esquizofrenia”, além de efetivamente enfatizar essa conflituosa e intransponível divisão entre as faces de um signo que, em sua visão, deveria ser inteiro.** (...) A urgência política em sua crítica é impulsionada pelo controle que o modelo semiótico exerce sobre as humanidades. **O problema ético que Meschonnic ataca reside no fato de que essa representação da linguagem é dada como a verdade,** mesmo que seja apenas um ponto de vista, como ele insiste em repetir. (...) Seguindo o discurso linguístico de Émile Benveniste, Meschonnic argumenta que a linguagem é feita para viver, para interagir, para sinalizar a presença de alguém para o mundo. (...) **Colocando simploriamente, o ritmo presume que o que as palavras fazem têm o mesmo valor de o que elas dizem.**<sup>86</sup> (grifo meu)

É essa premissa que permeia os trabalhos do autor. Como ele mesmo pontua, no século XX os estudiosos da tradução (e tradutores) se deram conta do texto enquanto unidade – língua e discurso (*langage*) e não apenas significado/significante dentro de uma noção simplória de equivalência – e começaram a descobrir a oralidade da literatura – além do teatro! – coisa que, segundo ele, já era visivelmente instintiva aos grandes tradutores (2010, p. XXIV).

Já estabelecemos a complexa rede dialética que existe na figura do sujeito que traduz, que ao mesmo tempo é criador e receptor. O “barqueiro” de Meschonnic (2010, p. XXV) nos lembra essa figura do sujeito-tradutor. Como ele mesmo propõe, Caronte é um barqueiro, que “faz atravessar os mortos. Aqueles que perderam a memória” (idem), e situa o tradutor nessa figura.

Lembramos dessa imagem de Meschonnic porque reduzimos o drama à

---

<sup>86</sup> “And when linguistics did gradually begin to study meaning under the aegis of semantics in the 1960s, it annexed translation which it reduced to a mere technique for transferring semantic units across languages. (...) However, by focusing strictly on formal aspects, structural linguistics reinforced a fragmented conception which kept form and meaning apart. Saussure never asserted that the division between meaning (the signified) and form (the signifier) was the true nature of language. (...) Against what he denounces as a restrictive conception of language that is nonetheless widely taken for granted and left unquestioned, Meschonnic urges to conceive differently of language. **Resistance must be exerted against what he calls “the discontinuum”, or irreconcilable split between the formal, if not ornamental, signifier and the meaningful signified. Meschonnic diagnosis this critical condition as “schizophrenia”, thus effectively pointing out the unbridgeable and conflictual divide between the faces of the sign which in his view should be whole.** (...) The political urgency of his critique is impelled by the control the semiotic model exercises over the humanities. **The ethical problem Meschonnic tackles lies in the fact that this representation of language is given as the truth** although it is just a point of view, as he insists on repeating. (...) Following Émile Benveniste’s discourse linguistics, Meschonnic argued that language is used for living, for interacting, for signaling one’s presence to the world. (...) **Simply put, rhythm supposes that what words do has as much value as what they say.**”

palavra. Nesse *continuum* que ele propõe, a palavra não é apenas seu significante senso-comum, mas também tudo aquilo que ela evoca enquanto percepção sensual de sua pronúncia, seu ritmo, suas nuances. Dessa forma, Alexis Nouss, no prefácio do mesmo livro traduzido por Boulanger, nos dá um bom caminho para pensarmos esse sujeito que também é, por que não, o texto dramático. Ele vai delinear a ideia de ‘morte’ em Meschonnic, que, segundo Nouss, advogava permanentemente pela vida. Como ele sugere: “o resultado da morte de Henri Meschonnic é ainda mais provocador porque o pensamento dele estava profundamente ancorado em uma preocupação pela vida”<sup>87</sup> (2011, p. 1). Uma vez que Meschonnic encara o sujeito como um permanente e ativo significante, Nouss provoca: “(...) não é a morte o *discontinuum* supremo, a absoluta Alteridade? Ou, em outras palavras, não é a morte a última *translatio* (...)? A morte, que ignora fronteiras, desenha o extremo final”<sup>88</sup> (2011, p. 1). E, na sequência:

E se, de acordo com esse pensamento, um sujeito cria a si mesmo(a) como um significante permanentemente ativo interagindo com outros significantes, se um sujeito existe como sujeito do discurso, segue-se que, com a morte do sujeito, tudo o que resta aos significantes do sujeito é passar para o outro lado e repousar no cemitério-dicionário dos significados?<sup>89</sup> (2011, p. 2)

Nouss vai seguir explorando o conceito de morte em Meschonnic em seu prefácio, mas a frase subsequente a esse parágrafo que citamos parece ser o que nos importa nesse raciocínio: “Death is an invitation to translate” (2011, p. 2).

A morte é um convite à tradução.

Não a morte do texto dramático, como supõem alguns autores, nem a morte de seus elementos, nem a morte das teorias da encenação, nem a morte das teorias da semiótica teatral – já acordamos que esses elementos coexistem no contemporâneo –, mas a morte de algo muito mais mínimo e íntimo do que a morte de um conceito.

O título deste subcapítulo é uma referência direta à abertura do texto “Translation as Culture”, de Spivak, que o começa com a frase: “De todas as

---

<sup>87</sup> “The aftermath of Henri Meschonnic’s death is all the more mind-provoking because his thinking was deeply anchored in a concern for life”.

<sup>88</sup> “(...)is not death the supreme *discontinuum*, the absolute Otherness? Or, in other words, is not death the ultimate *translatio* (...)? Death, which ignores borders, draws the final frontier”

<sup>89</sup> “And if, according to this thought, a subject creates him/herself as a permanently active signifier interacting with other signifiers, if a subject is so as a subject of discourse, does it follow that with the death of the subject, all that remains for the subject’s signifiers is to cross over and lie in the cemetery-dictionary of signifieds?”

maneiras possíveis, a tradução é necessária, mas impossível”<sup>90</sup> (2007, p. 263). Spivak também nos emprestou a ideia da tradução não como um modelo de decodificação-recodificação, mas como um modelo retórico-lógico, que nos levou à ideia de uma possível *alteridade tradutória*.

Na concepção de Spivak, a língua<sup>91</sup> é apenas um dos muitos elementos que compõem o sujeito, que fazem dele ‘ele mesmo’. Assim como trouxemos a sua ideia do uso da palavra ‘tradução’ enquanto *catachresis* quando se refere a Melanie Klein, a concepção de corporeidade do processo de tradução kleiniano também arrebatou Spivak: “Aqui, o corpo é a própria inscrição – ou, talvez devêssemos dizer, um incessante instrumento de inscrever”<sup>92</sup> (2007, p. 265).

A língua é uma parte importante do que compõe o sujeito, senão, traduzir não seria um processo fatal, ético e de alteridade. Se nós assumirmos, como o temos feito até então, que o processo de leitura já é uma tradução, nessa primeira etapa algo já está morrendo – é o *continuum* de Meschonnic e o movimento de Aristóteles.

Spivak, nesse mesmo texto, conta a história de um grupo de aborígenes australianos de East Kimberly, que sofrem com a inserção forçada na ‘civilização’, e que, ao se referir a esse processo, diziam “nós perdemos nossa língua”<sup>93</sup> (2007, p. 266). Nessa sentença – que ela chama de filosofema – diz ter encontrado a lição de toda a violência da transcodificação enquanto tradução: ao se referir à perda da língua, os aborígenes não se referiam à perda efetiva da língua-mãe, mas à perda de toda aquela narrativa que foi construída pelo povo, de todo o seu sistema de mapeamento mnemônico do espaço em que eles habitavam, referiam-se à perda de toda a sua cultura.

Spivak entende a tradução, em função disso, como o ato mais íntimo de leitura, uma entrega (2000, p. 182): “a tradução é o ato mais íntimo de leitura. Eu me entrego quando traduzo. (...) O tradutor ganha permissão para transgredir a partir do traço do outro – antes memória – nos mais estreitos espaços do self”<sup>94</sup>. Assim como

---

<sup>90</sup> “In every possible way, translation is necessary but impossible”

<sup>91</sup> O original é o seguinte: “In my view, language may be one of many elements that allows us to make sense of things, or ourselves.” (2000, p.179). Traduzi *language* por língua, uma vez que ela faz a mesma diferenciação que Meschonnic, acordando-se às teorias semióticas e sua separação conceitual entre língua e linguagem - e que, no entanto, no inglês se tornam a mesma palavra.

<sup>92</sup> “Here, the body itself is a script – or perhaps one should say a ceaseless inscribing instrument”

<sup>93</sup> “we lost our language”

<sup>94</sup> “Translation is the most intimate act of reading. I surrender when I translate. (...) The translator earns permission to transgress from the trace of the other - before memory - in the closest spaces of the self”

Meschonnic, para Spivak, o tradutor é antes um leitor (o mencionamos repetidamente) e, como estabelecemos, a leitura em si já é um ato de tradução – e desse modo, já é um ato de morte.

A leitura é mais que um ato de decodificação de signos em significados no sentido clássico semiótico, mas é uma apreensão corporal de tudo que uma série de palavras contém em si, individualmente e coletivamente. A leitura, nessa perspectiva, é uma partilha do sensível: todas as partes dependem uma da outra, mantendo as suas especificidades (texto-palavra/linguagem[discurso]-língua) - não para construir uma diferença como a palavra ‘diferença’ se configura na nossa cultura – com uma tonalidade ‘segregadora’ – mas porque sem a diferença, em um sentido derridiano, não há jogo, e, sem o jogo, não há como se brincar de preencher as lacunas de um texto. Brincar, porque toda a leitura não passa de uma grande brincadeira, no sentido kleiniano da criança que pega os objetos e assimila, codifica, decodifica e transforma em linguagem (Plaza), e, assim, traduz o mundo a sua volta em um processo dialético entre externo-interno.

Por isso, também está contida, nessa corporeidade da tradução, a morte, que é como o traduzir: impossível, mas inevitável (“Translation is thus not only necessary but unavoidable” [Spivak, 2007, p. 274]). Mas no caso da tradução, a morte não vem como o *ultimate translatio* de Nouss, e sim como o infinito processo de literalidades, no sentido de Pavis, e de recepções.

Spivak diz ainda: “Entregar-se à tradução é mais erótico que ético. Nesta situação, a atitude de boa vontade ‘ela é exatamente como eu’ não ajuda muito”<sup>95</sup> (2000, p. 183). A tradução não é, assim, um processo de equivalência ou de identidade<sup>96</sup> – mas uma *poiesis* e, portanto, um processo de amar algo a ponto de querer que outras pessoas o possam amar também, além de entregar, na sua própria entrega ao ato poético do traduzir, a si mesmo e ao outro, toda variedade desses microssujeitos (palavras) contidos em um macrossujeito (texto).

A relação intrínseca que há entre língua-linguagem e corpo-sujeito parece ser,

---

<sup>95</sup> “To surrender in translation is more erotic than ethical. In that situation the good-willing attitude ‘she’s just like me’ is not very helpful”

<sup>96</sup> Quando Spivak trata dessa questão da alteridade em tradução, como sendo outra coisa que não a identificação (equivalência), ela o faz porque no texto “The Politics of Translation” ela fala especificamente da tradução de escritoras mulheres ‘terceiro-mundistas’ e de todas as relações de subalternidade que existem nesses processos. No terceiro capítulo nos aproximamos mais dessas ideias – por ora, basta pensarmos que a identidade neste sentido básico de ‘também sinto isso’, não funciona para a nossa proposta, nem para a de Spivak.

historicamente, uma dessas concepções que são diferenciadas não segundo a ideia de jogo, mas segundo a ideia de subalternidade. Com a dominação da pior vertente da semiótica na história da tradução, reduzindo-a a uma operação de decodificação-recodificação, perderam-se as instâncias dos corpos que Meschonnic recupera com o ritmo e Spivak com o senso de tradução como *catachresis*.

A sensação é de que, quando falamos em tradução de dramaturgia, o que surge nas teorias que usamos anteriormente não parece ser uma tentativa real de corporalização do texto que está sendo traduzido – em nenhuma instância do processo – parece mais uma busca por um método que possa servir para ensinar as pessoas como ler um texto<sup>97</sup>. E sim, isso é político e extremamente importante, principalmente no contexto brasileiro. No entanto, após atentarmos a essas estruturas, na prática e na verdade, o tradutor está completamente sem o controle do texto que ele traduz, porque cada nova leitura, cada palavra traduzida é uma nova morte e uma nova vida que começam, e não há como se render a esse processo pensando em adaptar trocadilhos para a cultura-alvo ou para deixar o texto ‘legível’ ou ‘encenável’.

Mesmo o processo teatral enquanto partilha do sensível e colaboração, incluindo essa primeira mediação que é a tradução do texto-fonte para um texto-alvo, existe somente enquanto ocorrem essas microtraduções e micromortes simultaneamente com os envolvidos.

Por isso, o corpo é a *própria escritura* e seu próprio instrumento de *inscrever*, não no sentido contemporâneo do uso da palavra dramaturgia como escritas da cena (no caso do teatro), mas porque o corpo não é algo descolado do sujeito, e, juntos, eles formam esse ser indivisível que cria e se entrega a essa criação – que, portanto, traduz e se entrega a essa *poiesis* do traduzir.

É aí que precisamos atentar para a dificuldade de traduzirmos para a cena esperando pela encenação (e aqui quero me referir especialmente àquela tradução de texto-fonte para texto-alvo). A expectativa é aqui o oposto da morte, porque a expectativa prevê leituras, enquanto que a morte é a permissão de entrega.

Nós estabelecemos que há diferenças em traduzir um texto dramático para a

---

<sup>97</sup> Pavis desenvolve a ideia de *corpo-verbo* (no livro *O teatro no cruzamento de culturas*, capítulo sete) para ocupar esse lugar da adaptação do texto pelos atores – no entanto, aqui queremos falar da corporalidade do ato do tradutor interlinguístico, que, apesar de que no sentido amplo de tradução que usamos o *corpo-verbo* pudesse ser deslocado para cá, em função do registro extremamente logocêntrico que em que sempre se encontraram os estudos da tradução e do texto dramático, parece que precisamos de uma diferenciação – mesmo que, a princípio, sejam processos análogos.

leitura e para a encenação, e a maior delas reside justamente na diferença dos leitores implicados e na forma de mediação do texto em questão. O texto dramático, enquanto literatura, é lido através do papel/tela, e o texto dramático, enquanto teatro, é recebido via encenação. Ambos são leituras, todos são traduções, sob a nossa perspectiva.

O tradutor, enquanto criador, não pode ter em mente essas próximas literalidades (no sentido de Pavis), mas o tradutor, enquanto sujeito ético-político, precisa (e essas duas máximas, a nosso ver, superam a questão do texto dramático). Isso é algo que Meschonnic e Spivak, mesmo que com palavras diferentes, concordam, e que a maioria dos tradutores que falam em cultura e pós-colonialismo também procuram.

O texto dramático é um texto no qual a palavra ressoa mais do que toda a sua estrutura (numa concepção contemporânea). A palavra precisa ser percebida em todas as suas nuances possíveis, pelo menos, pelo primeiro leitor.

Quando, no subcapítulo 2.3.1, sugerimos aquele esquema de ‘Processo complexo de traduções/leituras’, foi justamente para ilustrar o quanto essa dupla posição do tradutor, enquanto criador e sujeito ético-político (receptor/leitor-tradutor/criador) vai influenciar as próximas leituras, especialmente no caso de uma tradução teatral.

Spivak, ao falar do seu processo de traduzir, diz: “Entregar-se ao texto desta maneira significa, na maior parte do tempo, ser literal”<sup>98</sup> (2000, p. 190). Ser literal é a primeira atitude do tradutor frente ao texto, e é a minha atitude enquanto tradutora frente ao texto, não porque depois eu mesma não vá fazer ajustes e acordos, mas porque é a melhor forma que eu tenho de ser ética comigo mesma e com o próximo leitor. E a única maneira que eu tenho de me aproximar verdadeiramente do texto. Como diz Jean-Michel Déprats (apud Pavis, 2008, p. 133):

A tradução deve permanecer aberta, permitir o jogo, não porém ditar *um*, ser animada por um ritmo, porém não impor *um*. Traduzir para o palco não é torcer o texto com vistas àquilo que se deseja mostrar, de como se representará ou quem representará. Não é antecipar, prever ou propor uma encenação [NM: e aqui acrescento, uma leitura], é torná-la possível.

A posição ético-erótica do traduzir se resume em aceitar que a literalidade desse primeiro leitor, o tradutor, é a única literalidade que ele pode ter para com o

---

<sup>98</sup> “Surrendering to the text in this way means, most of the time, being literal”

texto, porque é onde ele está inserido enquanto sujeito. Na segunda leitura desse mesmo tradutor, quando acontecem os acordos dele mesmo com esse texto que ele ‘pariu’ na outra língua, é que o texto se torna possível. Mas é unicamente a partir da própria literalidade que é possível ver que o texto é potente e possível enquanto ser-aí.

“Portanto, quando A é possível, também B deve ser possível, desde que exista entre A e B uma relação tal que a existência de A comporte necessariamente a existência de B” (2002, p. 405)<sup>99</sup>, diz Aristóteles no livro nono da “Metafísica”. O texto traduzido só é possível enquanto mediado pelo tradutor, porque a possibilidade é produzida pela potência que existe no objeto antes do ato e que continuará a existir no objeto após o ato, sempre de forma diferente, porque alguém precisa estar *atuando* para criar potências e possíveis. E é nesse sentido que a tradução, enquanto *catachresis*, é necessária à tradução de dramaturgia, uma vez que “(...) o pensamento é ato. E do ato deriva a potência, e é por isso que os homens conhecem as coisas fazendo-as” (Aristóteles, 2002, p. 429).

Na tradução de dramaturgia o *continuum* entre potências, atos e possíveis é inesgotável. E ele está, principalmente no caso de tradução de dramaturgia contemporânea, primeiro na aceitação da literalidade do tradutor frente às unidades mínimas do texto e na sua entrega; e, segundo, na sua posição de sujeito ético-político nos acordos feitos com este mesmo texto em função de outras literalidades possíveis.

O texto lacunar a que nos referimos, no início e durante este capítulo, é o texto em que, aceitando os elementos vazios que também compõem a dramaturgia (vazios podem ser palavras e palavras podem ser vazios), aceitando essas estruturas que Viégas-Faria ensina a ler em sua tese (elipses, violações de implicaturas, etc.). Por fim, aceita-se que toda e qualquer tradução no sistema funcional é impossível; e é nessa impossibilidade, nessa lacunaridade, que o movimento já potente – porque um texto já está-aí pronto para ser o B de A e o A de B –, permite novos movimentos e impede que o edifício quebre; é nela que reside a potência – e a potência é sempre o Outro, o possível, aquele que pode vir. Como comentam Patricia Leonardelli e Renato Ferracini sobre a dramaturgia dos possíveis de Sarrazac: “o possível, como categoria que acolhe pelo dito o não dito,

---

<sup>99</sup> Aristóteles. *Metafísica*. Edição bilíngue com tradução do italiano de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002

imediatamente. A palavra não mais como unidade que encerra o sentido, mas como atualização que carrega em potência todo um campo de possíveis significações” (2013, p. 156).

É desse modo que concebemos a tradução de dramaturgia, e, por que não, de teatro, como um exercício de alteridade.



### 3 ESTUDO DE UM PROCESSO

#### 3.1 O teatro urbano indiano de Língua Inglesa escrito por mulheres

A questão do teatro retorna novamente à dualidade entre texto dramático e encenação quando, através de nossa pesquisa, nos damos conta da falta de textos dramáticos publicados em geral: situação pior ainda em países de ‘terceiro-mundo’, em dramaturgia de autoria feminina<sup>100</sup>, e, no nosso caso, na Índia. No entanto, como veremos adiante, o mesmo não é a realidade no caso de encenações: ausência e invisibilidade não são a mesma coisa, mesmo sendo comumente usadas para um mesmo fim. No caso do teatro indiano de Língua Inglesa contemporâneo, precisamos incursionar um pouco pelas duas ‘áreas’ – texto e espetáculo – para compreendermos o todo de sua constituição e onde se localizam essas invisibilidades, especialmente em se tratando do espaço das mulheres.

O que comumente nos chega sobre o teatro asiático em geral são as suas formas cênicas – além, é claro, de Rabindranath Tagore, que é vastamente estudado por acadêmicos do pós-colonialismo. Lembro, na graduação, de ouvir falar, principalmente, sobre o *nô* e o *kathakali*, e, ainda no caso da Índia, da famosa encenação de Peter Brook do poema épico *Mahabharata*.

Ainda, quando adentramos o cenário do teatro indiano, a primeira coisa a se fazer é consultar o antigo tratado poético de artes performáticas hindu, o *Natyasastra*, como transcrito por Bharata-Muni. O *Natyasastra* é normalmente comparado com a ‘Poética’ de Aristóteles, no entanto, possui muito mais elementos que a obra grega: ele é mais que um tratado filosófico-estético sobre o teatro produzido pelos hindus, é praticamente um guia que envolve desde a construção do local da performance até como funcionam as emoções (*rasa*) na recepção (Sudha, 2008, sem página).

Os dramas costumavam ser escritos em verso e em sânscrito. A palavra *Natya* é comumente traduzida como *drama* para o inglês (não há tradução do

---

<sup>100</sup> Não iremos aqui discutir questões terminológicas ocidentais sobre ‘mulheres’ e ‘feminino’. Apesar de compreendermos a importância dessa discussão, que é tão pertinente quanto a das terminologias que empreendemos no capítulo passado, discutir essas terminologias nos tomaria um espaço que aqui não temos. Nos futuros desdobramentos que pretendemos desta pesquisa esses pontos serão levantados com lugar de destaque. Por ora, tomamos ‘mulher’ na sua concepção bastante simplista de definição de sexo biológico e ‘feminino’ como o gênero com o qual, comumente, as mulheres se identificam.

*Natyasastra* para a Língua Portuguesa), no entanto, em uma edição de 1951, com tradução de Mhanomohan Ghosh, que conta com substanciosos prefácio e introdução, nos quais o tradutor contextualiza inúmeros conceitos e resume a obra, ele lembra que *Natya* era mais que o *drân* (a ação) grego: enquanto que a ‘Poética’ embasa a qualidade do teatro no drama e na fábula que o poeta cria, no *Natyasastra*, apesar de existirem os textos dramáticos e grandes poetas, a ênfase estava no espetáculo (1951, p. XLII). É nessa noção de espetáculo que serão definidas as formas dos dramas, especialmente segundo o efeito que se espera causar no público. Outro comentário que o Ghosh faz é sobre a importância do visual sobre o discurso: não que o texto não importasse, mas, desde os primórdios da concepção hindu de teatro, estava a imagem, como fica claro na seguinte passagem (1951, p. XLVI):

O povo Indiano, desde tempos muito remotos, considerava peças essencialmente como ‘espetáculos’ (*preksa*) ou ‘coisas’ para serem visualizadas; em decorrência disso, as pessoas frequentando a performance eram referidas como ‘espectadores’ ou ‘observadores’ (*preksaka*) e nunca como audiência (*srotr*), embora sempre houvesse nela o elemento do discurso, o qual era algo para ser ouvido (XVL-XVLII).<sup>101</sup>

O drama (espetáculo) deveria ser responsável por prover a satisfação em um lugar para pessoas cujos gostos pudessem variar enormemente (1951, p. XLVIII). Os dramas (texto escrito) eram chamados de *rupas* e divididos, na grande obra de Bharata, em dez tipos: *Nataka*, *Prakana*, *Samavakara*, *Ihamrga*, *Dima*, *Vyayoga*, *Utsrstikanka*, *Prahasana*, *Bhana* e *Vithi*, cada um com suas especificidades, que variam desde só poderem ser assistidos por mulheres até quantos ‘entreatos’ deveriam ter entre os ‘atos’, e de que ‘tipo’ eles eram.

Uma curiosidade que podemos acrescentar aqui é que a presença de personagens femininas nesses escritos (e nesse teatro!) normalmente estava associada ao ‘estilo gracioso’, quando a temática do drama era a prática do amor, visando despertar os sentimentos ‘Erótico’ e ‘Cômico’ (1951, p. XLVIII).

É dessa forma que o teatro de origem hindu se configura na Índia, por um longo período, que dura, a princípio, até a ocupação britânica. Com a ocupação dos ingleses, o drama indiano foi revogado, sendo proibido e substituído pelas formas

---

<sup>101</sup> “Indians from very early times considered plays to be essentially ‘spectacle’ (*preksa*) or ‘things’ to be visualized; hence persons attending the performance of a play were always referred to (XXVII.48-57) as ‘spectators’ or ‘observers’ (*preksaka*) and never as an audience (*srotr*), although there was always the speech element in it, which was a thing to be heard (XVL-XVLII).”

britânicas que visavam entreter os ingleses. Como nos contextualiza a pesquisadora D Sudha Rani (que dedicou seu doutorado ao estudo das peças do dramaturgo indiano de Língua Inglesa Mahesh Datani - considerado o 'mais famoso' dramaturgo indiano atualmente),

O Drama na Índia é revogado durante o governo britânico. Mesmo que o drama vernacular tenha se tornado popular, o drama em língua Inglesa também viu seu começo durante este tempo. Portanto, o teatro Inglês na Índia é essencialmente um fenômeno do século XVIII que começou com o objetivo de entreter os britânicos que vinham servir à administração britânica na Índia. Companhias itinerantes europeias performavam comédias, farsas e óperas em grandes espaços urbanos nos quais os britânicos costumavam viver. Indianos treinados no sistema de educação britânico se interessaram por esta forma de arte. Seus esforços resultaram na forma do drama Indiano de língua Inglesa, que cresceu como uma ramificação na disseminação do nacionalismo. Quando estes Indianos desejaram expressar a si mesmos através de encenações, seu modelo imediato eram as peças europeias apresentadas na Índia. Desde aqueles tempos, o drama Indiano de Língua Inglesa estava lutando para crescer como um gênero independente da Literatura Indiana de Língua Inglesa.<sup>102</sup> (2008, sem página)

O desenvolvimento dessa dramaturgia a que aqui nos dedicamos se dá, portanto, primeiro pela imposição do fim de uma forma e depois pela apropriação, por parte dos 'colonizados', dessa mesma forma. No entanto, como Sudha pergunta: se a tradição clássica hindu era tão completa e esteticamente 'funcional', por que essa aceitação/hibridização com o modelo inglês? (2008, sem página). Em sua opinião, essa aceitação se deve principalmente à urbanização que ocorreu no país sob a governança inglesa, e à disponibilidade apenas desse tipo de teatro. Segundo a autora, esses dois fatores foram os mais importantes nas questões de apropriação ocidental de cenário e palco (idem) e, posteriormente, todas as mudanças nos meios de comunicação, estilo de vida, etc., começaram a alterar a dramaturgia.

No entanto, o texto dramático em Língua Inglesa é algo que está sendo aceito mais recentemente, como M.K. Naik (apud Sudha, 2008, s/p) observa:

Um grande obstáculo que o dramaturgo de Língua Inglesa supostamente encontra é este da língua. É frequentemente dito que

---

<sup>102</sup> "Drama in India is revoked during the British rule. Though vernacular drama became popular, English drama also saw the beginning during this time. Thus English theatre in India is essentially an 18th century phenomenon that began with a purpose of entertaining the British who came to serve British administration in India. European touring companies performed comedies, farces and operas in major urban Indian spaces where the British used to live. Indians trained through British education system took interest in this art form. Their efforts resulted in the form of Indian English drama which grew as an off-shoot in the spread of nationalism. When these Indians wished to express themselves through the stage plays, their immediate role model was the European play presented in India. Ever since those times, Indian English drama was striving to grow as an independent genre of Indian English Literature."

nós temos tão poucas peças atuáveis em Inglês porque um diálogo em Inglês entre Indianos não soará convincente, exceto quando os personagens são desenhados a partir de um meio urbano, sofisticado, ou são verdadeiramente anglo-indianos, cuja língua materna é [supostamente] o Inglês.<sup>103</sup>

Dessa forma, o movimento que costuma(va)<sup>104</sup> ocorrer na Índia é o da tradução de textos dramáticos escritos em outras línguas co-oficiais (além do Inglês e do Hindi, na Índia há 22 línguas co-oficiais, definidas por estados, e mais de 400 línguas e dialetos não registrados na constituição), tais como Kannada, Bengali, Marathi, etc., para o Inglês. Essa prática pode ser confirmada com um simples ‘abrir’ de livros editados pela Seagull Books (aparentemente a maior editora de dramaturgia indiana) que sempre conta com uma lista das publicações mais recentes, seus autores e seus tradutores, que, curiosamente, costumam ser os dramaturgos de outros textos da coleção.

Como Sudha muito bem contextualiza, o drama moderno indiano costuma se localizar nesse espaço híbrido, entre uma forma ocidental e uma temática indiana urbana e pós-colonial (2008 s/p):

Nem o texto dramático nem o texto teatral seguiam as instruções do antigo drama sânscrito, mas, ainda assim, esse gênero pertence à Índia. Essa identidade híbrida única está sendo carregada por esse gênero da literatura de língua Inglesa Indiana. Este gênero gradualmente se desenvolveu segundo essas linhas de hibridez até a sua forma presente que assume a sua identidade com a identidade cultural da sociedade à qual pertence.<sup>105</sup>

E como ela mais adiante vai afirmar: “a peculiar cultura da Índia urbana não pode ser chamada de modernismo ocidental. Mas é tipicamente o modernismo indiano que deve conduzir em direção ao modernismo ocidental.”<sup>106</sup> (2008, s/p.).

É em consonância com essa última afirmação de Sudha que Frances Lieder e Arya Madhavan desenvolvem suas pesquisas sobre o teatro indiano: com o cuidado

---

<sup>103</sup> “One major hurdle which the playwright in English is supposed to encounter is that of language. It is often said that we have so few actable English plays, because a dialogue in English between Indians will not sound convincing, except when the characters are drawn from an urban, sophisticated milieu, or actually Anglo Indians whose mother tongue is [supposed to be] English.”

<sup>104</sup> Essa prática não está ‘finalizada’ (se é que alguma prática realmente se finaliza), bem pelo contrário, aos poucos estes textos de línguas locais têm sido exportados e vendidos internacionalmente. Na opinião de Spivak (2005, p.100) essa prática é inclusive a única maneira que determinadas línguas (universos) têm de sobreviver ao mundo atual e suas perspectivas.

<sup>105</sup> “Neither the dramatic text nor the theatrical text followed the instructions of ancient Sanskrit drama but still this genre belongs to India. This unique hybrid identity is being carried by this genre of Indian English Literature. This genre gradually developed on these lines of hybridity to this present form which takes its identity with the cultural identity of the society it belongs.”

<sup>106</sup> “The peculiar culture of urban India cannot be called as western modernism. But it is typically Indian modernism which may lead towards western modernism.”

de não importar conceitos ocidentais para preencher lacunas estético-ideológicas que lá se articulam.

Madhavan estuda os papéis da mulher no teatro asiático, não apenas na Índia, enquanto que Lieder pesquisa o conceito de 'não-feminismo', uma dialética negativa para novos tipos de autoria no teatro indiano. Ambas alertam sobre a marginalidade de suas pesquisas e da invisibilidade da mulher, como no seguinte trecho:

No entanto, investigar os papéis das mulheres nas performances asiáticas ainda permanece marginalizado. A falta de discurso construindo e gerando múltiplas narrativas femininas dentro das vertentes das performances asiáticas é, de fato, um problema-chave. As mulheres são frequentemente invisíveis em vários cenários.<sup>107</sup> (Madhavan, 2015, p. 346)

No entanto, enquanto na tradição ocidental a ausência da mulher no teatro foi a regra durante muito tempo, e, quando deixou de ser, ainda assim a mulher sempre ocupou um papel negativo - como na associação da profissão de atriz com a de prostituta -, no teatro asiático, a ausência não era uma realidade:

A longa presença de mulheres em muitas formas de performance também demanda uma completa reavaliação da efetividade do discurso corrente na teorização do papel das mulheres e suas contribuições nos contextos de performance asiáticos. A primeira linha de Case, em seu primeiro capítulo, no seminal *Feminism and Theater* (2008), diz: “De uma perspectiva feminista, observações iniciais sobre a história do teatro notaram a ausência das mulheres dentro da tradição.” (p.5). O problema aqui é a generalização das normas da história do teatro ocidental com respeito à universalidade da “ausência” feminina nas tradições teatrais como um conceito amplamente aplicável. Um estudo crítico de várias práticas performáticas irá diretamente problematizar tal afirmação, porque a “ausência” de mulheres frequentemente não é o caso dentro das tradições de performance asiáticas.<sup>108</sup> (Madhavan, 2015, p. 346-347)

No entanto, quando Madhavan alega que há uma presença das mulheres nas artes performativas asiáticas, ela não está, de forma alguma, ignorando o sistema fortemente patriarcal nessa região (e no mundo), e muito menos indicando que às

---

<sup>107</sup> “However, investigating women’s roles in Asian performances practices still remains marginalized. Lack of discourse constructing and generating multiple female narratives within the wider Asian performance strands is indeed a key issue. Women are often invisible in various scenarios.”

<sup>108</sup> “The long presence of women in many performances forms also demands a thorough reassessment of the effectiveness on the current gender discourse in theorizing women’s role and contributions in Asian performance contexts. Case’s first line of her first chapter in the seminal *Feminism and Theater* (2008) says: “From a feminist perspective, initial observations about the history of theatre noted the absence of women within tradition” (p.5). The problem here is the generalization of norms of Western theatre history with regard to the universality of the female “absence” in theatre traditions as a widely applicable concept. A critical study of several Asian performance practices will directly problematize such claim, because the “absence” of women is often not the case within Asian performance traditions.”

mulheres tudo era permitido. Ao mesmo tempo em que ela menciona formas nas quais as mulheres eram as protagonistas (e nesse caso, protagonistas no sentido de 'atuar', estar literalmente em cena, e não por trás de tudo, como Lieder colocará a seguir), ela também menciona outras nas quais as mulheres nem podiam entrar no espetáculo.

A grande questão do discurso de Madhavan é parecida com a que interpela Lieder, a questão da generalização do conceito de 'feminismo' para nomear qualquer manifestação de protagonismo feminino no mundo das artes asiáticas - especialmente no teatro. Lieder desenvolverá, a partir e em conjunto com os escritos da professora e pesquisadora Aparna Darwadkher, o conceito de 'auteur' que servirá para localizar os vários níveis de autoria que a mulher tem no teatro indiano.

Essa concepção abrangente de Lieder parte justamente da sua constatação quanto à ausência de mulheres enquanto dramaturgas na Índia (2015a, p. 599):

O discurso sobre a participação de mulheres no teatro Indiano contemporâneo gira em torno de dois eixos. O primeiro sugere que "ao invés de remoer a 'ausência' de mulheres dramaturgas, nós precisamos de uma mudança conceitual da categoria de 'autora' para aquela de 'auteur', 'performer' ou 'colaboradora' de maneira a dar o devido reconhecimento aos distintos e importantes 'textos' que artistas mulheres têm produzido para o teatro urbano Indiano por três décadas" (Dharwadker, 2007:14). O segundo argumenta que mulheres têm, de fato, sido autoras de muitas peças e que mesmo que essas peças sejam menos reconhecidas publicamente ou talvez nunca mesmo encenadas, essa falta de circulação não deprecia a "sua importância enquanto peças ou as ideias contidas nelas" (Bhatia 2011:xix).<sup>109</sup>

Com isso em mente, podemos afirmar que a questão realmente não é, como diz Madhavan, a ausência de mulheres no teatro, mas é, sim, sua invisibilidade ou sua não escuta - uma ideia que se reforça se pensarmos na peça que analisaremos e traduziremos a seguir, que trata justamente de todo esse contexto de invisibilidades e violências que habitam a situação de uma mulher vítima de um estupro coletivo que, mesmo com gritos, não consegue auxílio.

Lieder vai, através de relatos de várias mulheres envolvidas em processos

---

<sup>109</sup> "Discourse on the participation of women in modern Indian theatre revolves around two axes. The first suggests that "instead of regretting the 'absence' of women playwrights, we need a conceptual shift from the category of 'author' to that of 'auteur', 'performer' or 'collaborator' in order to give due recognition to the distinctive and important 'texts' women artists have been producing for urban Indian theatre for three decades" (Dharwadker 2007:14). The second argues that, women have, in fact, authored many plays and that though these plays are less publicly recognized and perhaps never even performed, this lack of circulation does not detract from "their importance as plays or the ideas contained within" (Bhatia 2011:xix)"

teatrais (relatos escritos e não coletados por ela<sup>110</sup>), tentar descaracterizar essa noção de autoria intrinsecamente ligada à publicação de textos dramáticos, chegando à ideia de que a narrativa feminina no teatro indiano é mais intimamente ligada ao corpo, e que essa forma fraturada de narrativa é o que torna o teatro dessas mulheres uma forma de autoria: “essa corporificação nega a primazia do texto, demandando que o corpo também seja reconhecido enquanto um contador de histórias.”<sup>111</sup> (2015a, p. 606).

Um dos casos levantados por ela é a do principal coletivo teatral da Índia em processo de independência, e que era fruto das frentes de esquerda, o IPTA - Indian People's Theater Association - “um grupo que investiu no teatro como uma ferramenta política explícita para se comunicar com as massas (...)”<sup>112</sup> (Lieder, 2015a, p. 604), no qual, ainda com a ideologia de um coletivismo político, as mulheres tinham limites lhes sendo impostos (idem):

(...) “membros... femininos que eram organizadoras, artistas, dramaturgas, diretoras e mesmo protagonistas de peças fizeram das questões das mulheres um aspecto importante... do programa” (Bhatia, 2004, p. 78). No entanto, ainda havia limites para os papéis que as mulheres podiam representar e efetivamente representavam dentro do IPTA. Mulheres de classe média eram indiscutivelmente ativas no grupo, mas elas demonstravam uma “certa aquiescência implícita com os papéis estereotipados de gênero”; estas mulheres frequentemente eram performers, não escritoras nem diretoras da performance (Bhattacharya, 2009, p. 300). Mesmo em toda a governança indiana do IPTA, apenas uma mulher tinha um papel de liderança, enquanto secretária...<sup>113</sup>

Dessa forma, podemos assumir que, mesmo por trás do discurso das coletividades, o local da mulher ainda está submetido às classificações de gênero,

---

<sup>110</sup> Lieder era uma pré-candidata a PhD quando escreveu esses artigos, portanto, acredito que em seu doutoramento ela tenha desenvolvido mais essa coleta de relatos. No entanto, sua tese ainda não está acessível. Ela mesma assinala a ironia do seu trabalho nesse aspecto, que trabalha com relatos, justamente pela falta de dramaturgia, no entanto, os relatos precisam estar escritos: “My project, then, examines a rather institutionalized form of women's theater practises as it is described in print - an irony, when part of what these women and this article argue is that women are more likely to have authorial roles in non-print-based.” (2015, p.601)

<sup>111</sup> “This embodiment negates the primacy of the text, demanding that the body, too, be recognized as a storyteller.”

<sup>112</sup> “a group who invested in theatre as an explicit political tool for communicating with the masses (...)”

<sup>113</sup> “(...) “female... members who were organizers, artists, playwrights, directors, and even protagonists of plays made women's issues an important aspect of.... the program” (Bhatia 2004:78). However, there were still limits to the roles women could and did play within IPTA. Middle-class women were unquestionably active in the group, but they displayed a “certain implicit acquiescence with stereotyped gender roles”; these women were most frequently performers, not the writers or directors of performance (Bhattacharya 2009:300). Even in the all-India governance of IPTA, only one woman held a leadership role, as secretary.”

raça e classe, tal como Spivak assume em “Can the subaltern speak?”<sup>114</sup>. Como Lieder reafirma o que dissemos acima, as mulheres frequentemente eram performers, e não autoras ou diretoras - o que é algo assustadoramente correlato ao Brasil, por exemplo, sob uma constatação bastante empírica.

Mas não podemos assumir que essa dualidade no papel da mulher, oculta por trás da coletividade proposta pelo IPTA, não existia antes no teatro indiano. Apesar de Madhavan dizer que a mulher era presente nas artes performáticas asiáticas, Lieder contrasta esse caráter de presença com o seu contexto, ao apresentar o relato de uma antiga atriz do grupo Kalakshetra Manipur<sup>115</sup>, um grupo renomado de teatro Manipuri, Sabitri Devi (2015a, p. 604):

Ser uma mulher participando do teatro me trouxe muitos olhares de desaprovação. Hoje em dia, uma vez que as pessoas são mais educadas, elas não sentem que há alguma coisa de errado, mas no princípio, elas olhariam para uma atriz de cima, como alguém repugnante. (Devi 1997:60).<sup>116</sup>

E Lieder complementa: “Mesmo quando a conversa começou a mudar em favor da participação das mulheres no teatro, a ênfase estava na pureza dessas mulheres”<sup>117</sup> (2015a, p. 604). Essa questão da pureza é algo que várias autoras colocam como parte inerente do imaginário coletivo da mulher indiana.

No prefácio a uma edição de três textos dramáticos escritos por mulheres (dois traduzidos para o inglês, de Dina Mehta e Poile Sengupta, e o outro a peça *Lights Out*), chamada “Body blows: women, violence and survival”, C.S. Lakshmi (também conhecida como Ambai), escritora, pesquisadora e ativista indiana, situa muito bem esse imaginário (2000, p. VII):

É incrível como, enquanto criança, a gente podia simplesmente adentrar em um sono pacífico depois de ouvir histórias de demônias e demônios assassinados, mulheres sequestradas, mulheres amaldiçoadas transformadas em pedra, mulheres pulando em poços, e mulheres abandonadas por seus maridos. Talvez porque aquelas histórias também falassem de superação, de libertação, de glória. Os *raakshas*, cuja vida estava escondida em uma abelha além das sete

---

<sup>114</sup> Spivak, Gayatri. *Can the subaltern speak?* In C. Nelson e L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillian Education, 1988, pp.271-313.

<sup>115</sup> Kalakshetra Manipur é um grupo de teatro estabelecido em 1969, no estado de Manipur (extremo leste indiano, na divisa com Myanmar). Foi fundado por Heinsman Kanhailal, seu diretor (não encontramos informações se ele *ainda* é diretor do grupo). A proposta é de um teatro-laboratório baseado na cultura do estado de Manipur.

<sup>116</sup> “Being a woman taking part in theatre has brought me a lot of disapproving looks. These days, since the people are more educated, they do not feel anything is wrong, but in the earlier years, they would look down upon an actress as someone disgusting (Devi 1997:60)”

<sup>117</sup> “Even as conversation began to shift in favor of women’s participation in theatre, the emphasis was on the purity of these women.”



montanhas e dos sete mares, irão certamente morrer e as mulheres sequestradas serão trazidas de volta depois da batalha. **Mas talvez tal sono fosse possível porque tínhamos assimilado a violência como parte de ser uma mulher.** Draupadi é humilhada na corte da Kaurava, Sita entra na fogueira para provar sua castidade e Ahalya se endurece até ser pedra, esperando sua libertação com o toque do pé de Rama. A criança escuta, pensando que isso é o que é ser uma mulher; **os ataques no corpo dela parecem ser um aspecto inevitável de ser fêmea.**<sup>118</sup> (grifo meu)

A essa conformação do corpo feminino como local no qual qualquer violência é possível e passível, se aliam as ideias patriarcais - que ainda imperam não só na Índia, mas no mundo - de que essa violência é em prol da castidade do corpo da mulher. A isso, é inevitável relacionar o ritual *Sati* da forma como é descrito por Spivak, novamente, em “Can the subaltern speak?": relato no qual ela destaca e problematiza uma multiplicidade de opressões, desde a lógica cultural hindu de que após a morte do marido a viúva deve se matar em uma pira de fogo, até a lógica colonial dos britânicos de proibirem tal prática e, com isso, se tornarem ‘os salvadores’ dessas mulheres. De qualquer forma, como Spivak afirma, sobre as mulheres que cometiam o *Sati*: “o subalterno enquanto fêmea não pode ser ouvido nem lido.”<sup>119</sup> (1988, p. 104).

É nesse contexto que a dramaturgia de Língua Inglesa Indiana escrita por mulheres se encontra imbricada: numa hibridez entre uma forma ocidental e uma temática local, e numa invisibilidade de suas (possíveis) autoras. Lieder contextualiza essa invisibilidade muito bem, tanto no caso de dramaturgas quanto no caso de diretoras (os papéis que já mencionamos serem comumente não destinados às mulheres no fazer teatral indiano):

[sobre as dramaturgas] Uma breve pesquisa de peças indianas modernas prontamente disponíveis em Inglês indica o severo desequilíbrio de gênero presente, ao menos, no que é publicado e no que mais frequentemente circula no panorama teatral indiano urbano.<sup>120</sup> (2015a, p. 600)

---

<sup>118</sup> “It is amazing how, as a child, one could drift off to peaceful sleep after listening to stories of slain demonesses and demons, abducted women, women cursed and turned to stone, women jumping into wells, and women abandoned by their husbands. Maybe because those stories also spoke of overcoming, of deliverance, of glory. The *raakshas* whose life was hidden in a bee beyond the seven mountains and the seven seas will certainly die and the abducted women be brought back after a battle. **But perhaps such a sleep was possible because one had assimilated violence as a part of being a woman.** Draupadi is humiliated in the Kaurava court, Sita enters the fire to prove her chastity and Ahalya hardens into stone, awaiting her deliverance at the touch of the foot of Rama. The child listens, thinking that this is what it is to be a woman; **the attacks on her body seem an inevitable aspect of being female.**”

<sup>119</sup> “The subaltern as female cannot be heard or read.”

<sup>120</sup> “A brief survey of modern Indian plays readily available in English indicates the severe gender imbalance present, at least in what is published and most frequently circulated in India’s urban

[sobre as diretoras] Enquanto que há mais mulheres trabalhando como diretoras no teatro indiano moderno do que como dramaturgas publicadas, a lista ainda é um tanto limitada.<sup>121</sup> (2015a, p. 607)

Dessa forma, podemos perceber que o teatro indiano aceita as mulheres na medida em que se aceita que há uma diferente forma de autoria e uma conformação com outras classificações de subalternidade, conforme os artigos tanto de Madhavan quanto de Lieder, e também das próprias falas de Padmanabhan (que seguem no próximo subcapítulo), as mulheres que ‘falam’ no teatro ainda são mulheres de classe média.

Enquanto Lieder afirma que há uma articulação estético-ideológica nas narrativas propostas por mulheres no teatro indiano, Hilda David localiza outro problema na questão específica da dramaturgia (2014, p. 167):

Dentro deste espaço, o debate sobre equilíbrio de gênero e a questão da estética feminina permanece um não-problema. Uma das grandes razões disso é a ausência de um movimento. É verdade que há inúmeras dramaturgas indianas de Língua Inglesa trabalhando e experimentado com vários temas diferentes, mas seu trabalho é disperso e não consegue se reter em um conjunto.<sup>122</sup>

Essa falta de um ‘agrupamento’ e estudo das obras também é algo que instiga Madhavan (2015, p. 350),

Adicionalmente, um grande conjunto de trabalhos dramáticos de mulheres está acontecendo longe das correntes principais em vários países asiáticos, mas sua documentação e reconhecimento em fóruns públicos estão faltando, tornando estes esforços invisíveis para o mundo mais amplo.<sup>123</sup>

Perante o mundo, a dramaturgia indiana escrita por mulheres é algo que beira a irrelevância. Perante seus financiadores, como revela David (2014, p. 169), investir em um projeto de teatro feito por mulheres é um risco que a maioria opta por não correr. E perante as próprias mulheres artistas, o teatro feito por elas mesmas opera no ‘não-feminismo’ uma vez que, como aponta Lieder, além do desejo de evitar o extremismo que essa palavra gera na sociedade indiana e tentar trabalhar dentro

---

theatrical landscape.”

<sup>121</sup> “While there are more women working as directors in modern India theatre than as published playwrights, the list is still somewhat limited.”

<sup>122</sup> “Within this space, the debate on the gender balance and the question of female aesthetics remains a non-issue. One of the big reasons for this is the absence of a movement. True there are innumerable Indian Women English Dramatists working in experimenting with different themes, but their work is dispersed and cannot contain a body of work.”

<sup>123</sup> “Additionally, a large body of dramatic work by women is taking place away from the mainstream in various Asian countries, but documentation and acknowledgment in organized public forums is lacking, making these efforts largely invisible to the wider world.”

das próprias estruturas sociais para mudar as concepções de gênero, há um desgosto geral por qualquer termo político considerado ocidental, branco e burguês. Esse é, provavelmente, um resquício das ideologias que fomentaram os movimentos pré e pós independência que, em uma tentativa de aplicação nacionalista, ainda assim mantiveram as mulheres na esfera do doméstico-privado-puro.

Como já apontado, a negação do feminismo para nomear o teatro de autoria de mulheres indianas não significa a não representatividade de valores pró-mulheres, mas, sim, que a forma com que eles são empregados é diferente (ou nomeada diferente!) da ocidental - e aqui cabe perguntar-nos: mas que forma ocidental, sendo que, tomando o Brasil como realidade, estamos mais próximas da Índia em termos de espaço legitimado de autoria que em relação ao eixo Estados Unidos-Europa, aos quais normalmente são as referências que se pretendem quando chamamos algo 'Ocidente'.

De qualquer maneira, todas as autoras aqui consultadas são contundentes: há resistência e ela está rendendo frutos.

### 3.2 *Manjula Padmanabhan*

É nesse espírito de resistência que pretendemos introduzir, mesmo que brevemente, a autora cuja obra é aqui nosso sujeito de estudo.

Resistência, pois, como se confirmará, Padmanabhan é uma escritora que, mesmo pertencendo à classe média indiana, sempre insurgiu contra aspectos importantes do cotidiano do país, mesmo nas coisas ordinárias, e, em segundo lugar, porque, quando Hilda David diz que “Manjula foi a primeira dramaturga indiana de Língua Inglesa a receber reconhecimento internacional”<sup>124</sup> (2014, p. 169), ao receber o prêmio ‘Onassis’, na Grécia, por sua peça “Harvest”, nós não nos reconhecemos nesse internacional. Aqui, o ‘internacional’ é novamente uma referência ao Ocidente enquanto eixo Europa-Estados Unidos - esquecendo-se que, dentro deste Ocidente, há países cuja trajetória de subalternidade talvez seja bem mais próxima à Indiana do que a do eixo-berço de suas articulações estético-ideológicas.

Porém, independentemente dessa proximidade ou não, cuja aproximação possivelmente resultaria na escrita de mais uma dissertação ou tese, é necessário

---

<sup>124</sup> “Manjula was the first Indian English playwright to earn International recognition”

reconhecer que é bastante difícil conseguir acesso à vida de autores que estejam completamente fora desse sistema. Portanto, nossa pesquisa breve sobre a vida de Manjula se baseia principalmente em entrevistas e no site/blog que ela mantém.

Manjula nasceu em 1953, em Nova Délhi (hoje vive nos Estados Unidos, mas viaja com frequência à Índia), e é uma escritora de ficção, artista e dramaturga. No seu currículo, encontramos uma grande variedade de linguagens: romances, peças de teatro, tirinhas cômicas (*comic strips*), contos e livros infantis - aparentemente, ela só não se aventurou no terreno da poesia. Seus trabalhos sempre mesclam obscuridade e humor - e seu romance mais recente, *The Island of lost girls* (2015), é uma sequência de outro romance publicado em 2008, *Escape*, que é, como resume a jornalista Amrita Dummta, em uma entrevista ao jornal *The Indian Express* (2015, s/p), uma ficção distópica e rompedora de limites de gênero:

*Escape* (2008) é a história de um país que poderia ser a Índia, onde as mulheres haviam sido condenadas como vermes e exterminadas. Apenas Meiji, uma jovem garota, sobrevive. Ela é criada em segredo por seus tios, que só podem protegê-la até determinado ponto. (...) *The Island of the Lost Girls* (...) segue Meiji e seu tio Youngest para fora do País Proibido 20 anos depois. Exceto que a antiga ordem está desarticulada. Eco-anarquistas detonaram dispositivos nucleares e agora o Mar Vermelho é o Mar Envenenado. As geleiras derreteram. É um mundo ricamente imaginado, abundante em drones, animais sencientes e maravilhas tecnológicas, e construído em volta das hélices gêmeas da violência e identidade sexual. Aqui, também, as mulheres sofrem mutilações e violações indizíveis. Apenas a Ilha, comandada por um grupo de mulheres poderosas, é um lugar de refúgio - fora de alcance para todos, exceto mulheres e transexuais.<sup>125</sup>

Mesmo que nos últimos anos a dedicação de Manjula tenha se voltado para os romances, no início de sua carreira suas principais criações eram dramaturgia, contos e *comic strips*, que lhe renderam o título de primeira mulher cartunista indiana.

A autora é filha de um diplomata, e, por isso, não viveu na Índia até os seus dezesseis anos, tendo crescido na Europa, entre a Suíça e a Suécia. A esse encontro, a esse retorno para a sua terra-natal, é que ela atribui essa característica

---

<sup>125</sup> “*Escape* (2008), is the story of a country which could be India, where women have been condemned as vermin and exterminated. Only Meiji, a young girl survives. She is brought up in secret by her uncles, who can only protect her so far. (...) *The Island of Lost Girls* (...) follows Meiji and her uncle Youngest out of the Forbidden Country 20 years later. Except, the old order is out of joint. Eco-anarchists have detonated nuclear devices and now the Red Sea is Poisoned Sea. Ice caps have melted. It is a richly imagined world, profuse with drones, sentient animals and technological marvels, and built around the twin helix of violence and sexual identity. Here, too, women suffer unspeakable mutilation and violation. Only the Island, run by a group of powerful women, is a place of refuge — off-limits for everyone except women and transexuals.”

peculiar da sua escrita, de humor e obscuridade, de deslocamentos e rupturas, de desconstrução e questionamento sobre gênero, de não-pertencimento e entendimento de que seu lugar, enquanto artista, era justamente falar desse ‘entre’:

“Fui criada com pouquíssimas restrições. (Uma vez que) Eu não tinha consciência de que poderia haver restrições à minha liberdade, eu nem pensava nisso como libertador. Eu não fazia ideia de que as mulheres ocupavam uma espécie de domínio específico, ou que o que se apresenta à sua frente – para 99% das mulheres do mundo – são o casamento e a maternidade,” ela diz. Então seu pai se aposentou e a família se mudou para a Índia. “Com isso, veio a sensação de estar cercada por uma sociedade muito tradicional. Minha mãe e eu estávamos, de repente, discutindo sobre o comprimento do meu cabelo. Havia códigos de vestimenta para se conformar. Em retrospectiva, talvez, quando minha mãe me viu no contexto da Índia, ela se preocupou comigo. Ela sabia que eu sofreria.”<sup>126</sup> (*The Indian Express*, 2015)

Acrescentada a essa questão de ter vivido a maior parte da sua vida fora da Índia até então, Manjula indica a dificuldade de se adaptar a um país cuja língua-mãe e símbolos/signos linguísticos que até então desconhecia. Ao contrário de todos ao seu redor, ela não lia Hindi nem as outras línguas locais, por isso, sempre se sentia diferente dos outros (2013, *Live Mint E-Paper*):

Há uma ironia aqui: eu só me senti realmente dessa forma quando meu pai, diplomata, se aposentou e nós estávamos vivendo na Índia em tempo integral. Foi a descoberta de que eu não me sentia em casa no meu “país natal” que levou a um interesse na “alteridade”. Em ser diferente: eu não falava Hindi, eu não queria seguir os padrões de vida tradicionais, eu não me conformava com o código de vestimenta para jovens mulheres respeitáveis, e eu também não era deslumbrantemente bonita. Era um passo muito fácil, este da minha realidade verdadeira para os mundos imaginários em que ser estranho era a norma.<sup>127</sup>

E foi nesse espírito de estranhamento que ela acabou indo cursar Bacharelado em Economia, seguido de um mestrado em História, na Universidade de Bombay. Ela comenta, em uma entrevista, que é muito comum, nas famílias de

---

<sup>126</sup> ““I was brought up with very few restrictions. (Since) I had no awareness that there might be restrictions on my freedom, I didn’t even think of it as liberating. I had no idea that women occupied a sort of specialised domain, or that what lay ahead of you — for 99 per cent of the world’s women — are marriage and motherhood,” she says. Then her father retired and the family moved to India. “With it, came a sense of being surrounded by a very traditional society. My mother and I were suddenly arguing about the length of my hair. There were dress codes to conform to. In hindsight, perhaps, when my mother saw me in the context of India, she worried for me. She knew I was going to have a hard time.””

<sup>127</sup> “There’s an irony here: I really only felt this way once my diplomat father had retired and we were living in India full-time. It was the discovery that I didn’t feel at home in my “home-country” that led to an interest in “otherness”. In being different: I didn’t speak Hindi, I didn’t want to follow traditional life patterns, I didn’t conform to dress codes for respectable young women, nor was I dazzling beautiful. It was a very easy step, to go from my actual reality to imagining worlds in which being alien is the norm.”

classe média indianas, as crianças aprenderem a desenhar, escrever, cantar e dançar - no entanto, poucas realmente seguem fazendo isso (2013, *Live Mint E-paper*).

Durante a faculdade, ela decidiu que queria ser independente financeiramente de seus pais, e, com isso, começou a trabalhar na revista 'Parsiana', uma revista da comunidade Parsi, em Mumbai:

“Quando eu tinha 21, parei de aceitar qualquer dinheiro dos meus pais. Em troca, eu seria livre para viver como gostasse. Eu acho que eles não ficaram felizes com aquilo, mas me deixaram ir,” ela diz. O período na revista aperfeiçoou suas habilidades como ilustradora e cartunista. Ela estava sozinha na cidade, vivendo uma vida precária como sublocatária, com um namorado, mas determinadamente contra o casamento, enquanto suas contemporâneas estavam se preparando para a vida doméstica. Isso enfatizava sua irrevogável estranheza em relação àqueles a sua volta. “Foi um tempo muito turbulento para mim. Eu era muito imatura e não fazia ideia de como sobreviver... eu também percebi que não havia um 'lar' no qual eu me sentiria normal, e isso foi mais difícil de aceitar,” ela diz.<sup>128</sup> (2015, *The Indian Express*)

Nessa turbulência de uma jovem mulher vivendo sozinha na maior metrópole em ascensão da Índia, é que ela criou a *Suki*, sua personagem que passou a integrar a sessão dominical do recém-criado jornal *Sunday Observer* (2015, *The Indian Express*):

Ela tinha 28 anos quando deu o tom para o editor Vinod Mehta, que estava para começar um jornal dominical, na forma de uma carta: uma autopromoção da *Suki* pedindo a ele se havia espaço em seu jornal para ela. Este foi o começo de uma tirinha estrelando uma menina de 20 anos, de cabelos crespos, que normalmente é encontrada enterrada em um jornal ou falando com seu sapo, quando os leitores esperavam que ela estivesse timidamente se apaixonando. “Quando eu comecei como ilustradora, havia pouquíssimas mulheres cartunistas. Eu lembro de ficar espantada com quão pouco questionamento outros cartunistas desenhavam mulheres com seios grandes e longos cílios, como se todas as mulheres fossem daquele jeito,” ela diz. A *Suki* apareceu no *Sunday Observer*, entre 1982 e 1986, apesar de uivos de protesto de leitores que não estavam impressionados com essa jovem que podia abordar questões existenciais com uma solenidade cômica, que deixa um homem atrapalhado por dizer “eu te amo com o meu sistema endócrino”. “Ela era a única do seu tempo. Os leitores simplesmente não estavam acostumados com a ideia de uma tirinha que não era política ou não se referia às notícias do dia. Eles estavam bem com

---

<sup>128</sup> ““When I was 21, I stopped accepting any money from my parents. In return, I would be free to live as I liked. I think they weren't happy about that but they let me go,” she says. The stint at the magazine sharpened her skills as an illustrator and a cartoonist. She was single in the city, living a precarious life as a paying guest, with a boyfriend but determinedly against marriage, while her contemporaries were preparing for a domestic life. It drove home her irrevocable alien-ness from those around her. “It was a very turbulent time for me. I was very immature and I had no idea how to survive...I also realised that there was no 'home' where I would be normal and that was more difficult to accept,” she says.”

Charlie Brown, como está bem rir de outra cultura, mas bem diferente de rir da nossa própria. Se ela estava à frente do seu tempo? Talvez, eu não achava,” ela diz.<sup>129</sup>

Suki depois passou a aparecer também no jornal *Pioneer*, de Nova Délhi. Hoje em dia, Suki aparece sob o nome *SukiYaki*, aos sábados, no Business Line, o suplemento de finanças do jornal *The Hindu*. Na revista desse mesmo jornal, chamada *BLink*, ela escreve uma coluna semanal intitulada ‘Here, there and elsewhere’.

Mas se Suki foi a personagem que surgiu do tumulto interno e pessoal de Manjula, sua noção de responsabilidade como escritora se manifestou com *Lights Out* (1984), que foi, afinal, seu primeiro trabalho de ficção fora do jornalismo - e foi quando, como ela mesma considera, entrou em uma jornada filosófica de preenchimento espiritual. “O que aconteceu entre os 17 e os 30 é que eu tinha começado a apreciar a mim mesma. E era muito poderosamente satisfatório alcançar a idade e dizer, não, eu gosto disso, eu gosto de ser eu.”<sup>130</sup> (2015, *The Indian Express*), ela diz para Dutta. Ela já tinha em si, desde que havia chegado na Índia, a noção das dificuldades do que é ser mulher: “Eu estava muito consciente de que isso era sufocante para uma mulher. Nesse sentido, não é de todo surpreendente que meu foco (na escrita) retorna ao gênero o tempo todo”<sup>131</sup> (idem) e, ao reunir esse ‘conhecimento de causa’ com a recém-descoberta capacidade de ficar só e escrever - ao contrário do que ela diz acontecer no jornalismo, onde a escrita está cercada por inúmeras pessoas, “era um pouco diferente de saber que você pode escrever. Como autora, eu estava trabalhando sozinha, diferente do trabalho como jornalista e como membro de um time em uma revista. Eu tinha uma

---

<sup>129</sup> “She was 28 when she sent off a pitch to editor Vinod Mehta, who was about to start a Sunday newspaper, in the form of a letter: a self-promotion by Suki asking him if there was space in his newspaper for her. That was the beginning of a comic strip featuring a frizzy-haired, 20-year-old, who is often found buried in a newspaper or talking to her frog when readers expected her to be coyly falling in love. “When I started out as an illustrator, there were very few women cartoonists. I remember being amazed with how little questioning other cartoonists drew women with big breasts and long eyelashes, as if all women were like that,” she says. Suki ran in the Sunday Observer between 1982 and 1986, despite howls of protests from readers who were unimpressed by this young woman who could grapple with existential questions with comic solemnity, and who leaves a man floundering with “I love you with my endocrine system”. “She was the only one of the time. Readers were just not used to the idea of an Indian comic strip that was not political or did not refer to the day’s news. They were fine with Charlie Brown as it is fine to laugh at another culture, but very different to laugh at our own. Was it ahead of its time? Maybe, I didn’t think so,” she says.”

<sup>130</sup> “What happened between 17 and 30 is that I had begun to appreciate myself. And it was very powerfully satisfying to reach the age and say, no, I like this, I like being me,”

<sup>131</sup> “I was very conscious that it was stifling for a woman. In that sense, it is not at all surprising that my focus (in writing) returns to gender all the time”

sensação de destino solitário”<sup>132</sup> (idem) – ela iniciou sua carreira na ficção.

Apesar de seus múltiplos trabalhos com romances e contos, nesta nossa aproximação focaremos em seus quatro trabalhos de dramaturgia.

*Lights Out*, portanto, foi escrita em 1984, contudo, ela só foi publicada em 2000, pela Seagull Books, em uma antologia de três peças chamada “Body Blows: Women, Violence and Survival” e depois reimpressa em 2004, também pela Seagull Books, em uma antologia chamada “City Plays”. A peça foi encenada em 1986, e infelizmente não temos disso um registro maior que a ficha técnica - que nos conta, por exemplo, que a peça foi dirigida por uma mulher, Gulan Kripalani, que lançou, no mesmo ano, em conjunto com a filha do diretor Bimal Roy, Rinki Roy Bhattacharya, o documentário ‘Char Diwari’, que mostra a relação de violência doméstica na qual Rinki sobreviveu durante vinte anos no casamento com Basu Bhattacharya, um associado de seu pai na indústria cinematográfica. *Lights Out* foi escrita na esteira do assassinato de Indira Gandhi, primeira e única mulher primeira-ministra da Índia, e baseada em fatos reais, que constam no final da peça em uma declaração, de uma série de estupros coletivos ocorridos em Bombay (Mumbai) em 1982.

Conforme Hilda David, “Os críticos têm dito que as suas peças [Padmanabhan] são inteligentes mas não adequadas para o palco”<sup>133</sup> (2014, p. 170). Apesar disso, o próximo lançamento da autora também seria um texto dramático, em um *gap* de um pouco mais de dez anos, o drama de ficção-científica *Harvest*.

*Harvest* é a peça pela qual, também conforme David, Manjula ficou internacionalmente reconhecida. A peça recebeu o primeiro lugar na primeira edição do *Onassis Cultural Competition for Theatre*, em 1997, e estreou na Grécia, no Teatro Texnis, em Atenas, dirigida por Mimis Kougioumtzis. Ela foi transmitida pela BBC e inspirou o filme *BODY*, de Govind Nihalani.

Conforme a autora, a peça surgiu da seguinte forma:

A inspiração para *Harvest* foi o florescente tráfico ilegal de órgãos humanos na Índia. Os compradores eram tanto Indianos quanto não-indianos, enquanto os doadores eram pobres camponeses para os quais as 20 mil rúpias (aproximadamente 444 dólares americanos), que eles normalmente recebiam por um rim, representam uma fortuna inimaginável.

O germe de uma ideia envolvendo essa troca começou a brotar quando eu li sobre a competição do Onassis Theatre, no fim de 1995. O tema da competição era “os desafios que a humanidade enfrentará

---

<sup>132</sup> “It was a bit different from knowing you can write. As an author, I was working alone, unlike a journalist and a member of a team working on a magazine. I had a sense of solitary destiny”

<sup>133</sup> “Critics have said that her plays [Padmanabhan] are intelligent but not suitable for the stage”



no próximo século”. Pareceu-me que o tráfico de órgãos fornecia uma plataforma apropriada para discutir alguns desses possíveis desafios, particularmente no contexto de corporações multinacionais. A escala da peça, no entanto, é íntima, restrita quase que inteiramente aos quatro membros de uma pequena família urbana.<sup>134</sup> (Padmanabhan, 2015, p. 4)

Apesar de, na contracapa desta edição de *Harvest*, existir uma chamada que alega que esta é a quinta peça de Padmanabhan, em nenhum lugar conseguimos corroborar essa informação.

Depois disso, ela escreveu alguns livros infantis, algumas autoficções, e sua próxima peça é uma série de monólogos chamados *Hidden Fires and other monologues*, de 2003, também publicado pela Seagull Books. Composto por cinco monólogos independentes, as peças são inspiradas nas revoltas de Gujarat, que aconteceram em 2002, no estado de Gujarat, e envolveram ataques de hindus contra muçulmanos, especialmente crianças e mulheres. É estimado que cerca de 250 meninas tenham sido estupradas e queimadas<sup>135</sup>. Segundo Renu Khana, que escreve sobre os relatos das/dos sobreviventes: “a violência sexual consistia em nudez forçada, estupros em massa, estupros coletivos, mutilação, inserção de objetos em seus corpos, corte dos seios, incisões no estômago e órgãos reprodutores, e gravação de símbolos religiosos hindus nas partes íntimas das mulheres.”<sup>136,137</sup>. A expectativa é que tenha havido cerca de dois mil mortos e dois mil e quinhentos feridos. Padmanabhan escreve, em uma breve introdução aos monólogos, quando publicados na revista havaiana “Manoa” (2010, p. 74):

Os monólogos a seguir foram escritos durante o período das revoltas de Gujarat, em 2002. Comecei com a intenção de fazer um registro do que estava acontecendo em Gujarat, mas no momento em que terminei *Invocations*, o último de cinco fragmentos [quatro dos quais estão impressos aqui], percebi que não tinha sentido vinculá-los a

---

<sup>134</sup> “The inspiration for *Harvest* was the flourishing illegal trade in human organs in India. The buyers are Indians as well as non-Indians while the donors are poor villagers from whom the Rs 20,000 (approximately 444 US dollars) they are typically paid for a kidney represents an unimaginable fortune. The germ of an idea involving this trade just began to sprout when I read about the Onassis Theatre competition, in late 1995. The theme for the competition was “the challenges facing humanity in the next century”. It seemed to me that the organ trade provided an appropriate platform for discussing some of the possible challenges, particularly in the context of multi-national corporations. The scale of the play, however, is intimate, restricted almost entirely to the four members of a small urban family.”

<sup>135</sup> Conforme Kabir, Ananya Jahanara (2011). Sorcha Gunne; Zoe Brigley Brigley Thompson, eds. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation* (Reprint ed.). Routledge. p. 146.

<sup>136</sup> Khanna, Renu (2008). “Communal Violence in Gujarat, India: Impact of Sexual Violence and Responsibilities of the Health Care System”. *Reproductive Health Matters*. p.14.

<sup>137</sup> “sexual violence consisted of forced nudity, mass rapes, gang-rapes, mutilation, insertion of objects into bodies, cutting of breasts, slitting the stomach and reproductive organs, and carving of Hindu religious symbols on women's body parts.”

datas, personalidades ou governos específicos. O desespero que senti em 2002 não era diferente daquele que eu tinha sentido durante as revoltas anti-Sikh em 1984, ou enquanto li sobre os programas contra judeus na Alemanha de Hitler. Há uma uniformidade nas turbas violentas que transcende nações, comunidades, religiões, políticas. Vamos para a guerra em função de diferenças imaginadas entre nós e nossos inimigos, mas nós somos muito mais os mesmos do que diferentes. Foi em nome dessa igualdade que eu escrevi estes fragmentos.<sup>138</sup>

Quanto aos monólogos, não conseguimos encontrar registros de suas encenações, apesar de que, no *YouTube*, podem ser encontrados trechos inespecíficos.

O quarto e último texto dramático que conhecemos de Manjula é *Astro-nuts: an intergalactic comedy*, uma comédia infanto-juvenil, publicada primeiramente sob o nome de *General Assembly*, em uma edição da editora Scholastic India, chamada “Plays for Schools”, em 2007, e, posteriormente, pela Hachette India Children’s Books, em 2015. A peça se passa em um futuro no qual o contato com culturas alienígenas é real, e tem desenhos literais de como devem ser construídos os personagens (cujos rostos acompanham as suas falas, como *emojicons* acompanham mensagens de texto), e, como normalmente em suas peças, *Astro-nuts* também possui uma nota prévia ao texto:

Esta peça se passa no futuro, em um tempo em que o contato com culturas alienígenas já aconteceu. Os personagens na peça vestem figurinos estilizados similares aos dos dançarinos folclóricos atuais, usando máscaras e ‘vestidos tradicionais’. Mesmo as cores de suas peles são exageradas de forma a criar uma explosão cheia de cores em uma importante Conferência Intergaláctica. É importante notar que os figurinos são deliberadamente imprecisos. Por exemplo, os indianos não usam penas de pavão em seus turbantes, assim como os nativos americanos não se pintam de vermelho! Similarmente, não há (até onde eu sei) habitantes de Ilhas do Pacífico que usem discos de nariz, aborígenes australianos com dreads ou africanos com topetes de penas de galinha. Meu objetivo é sugerir que NINGUÉM é a ‘norma’. TODOS os representantes precisam parecer igualmente bizarros. Os personagens discutem uns com os outros usando um número de termos rude-jocosos que são comumente ouvidos em parquinhos de escolas. Eles devem ser engraçados, mas também pretendem enfatizar um dos muitos temas da peça: as tendências irracionais que muitos de nós mantemos, baseadas na cor da pele,

---

<sup>138</sup> “The following monologues were written during the time of the Gujarat riots in 2002. I began with the intention of making a record of what was happening in Gujarat, but by the time I finished *Invocations*, the last of five pieces [four of which are printed here], I realized it was pointless to tie them down to specific dates or personalities or governments. The despair I felt in 2002 was no different from what I had felt during the anti-Sikh riots of 1984 or while reading about the programs against the Jews in Hitler’s Germany. There is a sameness about violent mobs that transcends nations, communities, religions, politics. We go to war because of imagined differences between ourselves and our enemies, but we are all much more the same than we are different. It was in the name of the sameness that I wrote these pieces.”

etnicidade, aparência física e antiquíssimas noções de beleza. Embora a peça se passe no futuro, as sombras em cena pertencem firmemente ao presente, assim como ao passado.<sup>139</sup> (2015, posição 47-55)

Os personagens são divididos entres representantes dos humanos e dos não humanos, sendo assim determinados conforme espécie e localização geográfica.

É, portanto, característica de Manjula Padmanabhan, em seus textos dramáticos, a inspiração direta na vida real e em eventos traumáticos ou complexos que envolvam essa noção de violência e desencontro com o Outro.

Apesar dessa tendência à desconstrução de paradigmas de gênero, Manjula não se considera feminista (em consonância com a concepção de Lieder que usamos no subcapítulo anterior). Para ela, o rótulo de feminista é apenas mais um dos rótulos com os quais ela não se sente confortável (2013, *Live Mint E-paper*) e complementa:

Eu acredito na dualidade da identidade sexual humana e eu verdadeiramente acredito na complementaridade da vida em gêneros, a ideia de que nós não somos completos enquanto unidades singulares e que a composição de opostos nos torna um todo.<sup>140</sup> (2015, *The Indian Express*)

Ela não se sente feliz, de fato, com nenhum rótulo, sendo uma resposta similar a essa sobre o feminismo que ela dá, quando questionada sobre as dissonâncias que acaba relatando em sua ficção, entre Ocidente/Oriente (2013, *Live Mint E-paper*):

[Repórter] Uma preocupação permanente da sua escrita é a dissonância entre o Leste e o Oeste. Por que isso a fascina tanto?  
[MP] Porque eu cresci vivendo **em outro lugar**. No momento em que eu tinha idade para perceber que não havia nenhum país no qual eu poderia efetivamente me sentir “em casa”, eu já tinha me acostumado a pensar no espaço entre esses mundos, Leste/Oeste,

---

<sup>139</sup> “This play is set in the future, in a time when contact with alien cultures has taken place. The characters in the play wear stylized costumes similar to today’s folk-dancers wearing masks and ‘traditional dress’. Even their skin colours are exaggerated in order to create a colourful splash at an important Intergalactic Conference. It’s important to understand that the costumes are deliberately inaccurate. For instance, Indians do not wear peacock feathers in their turbans nor do Native Americans paint themselves red! Similarly, there are (to my knowledge) no Pacific Islanders who use nose-discs, Australian Aborigines with dreadlocks or African with chicken-feather topknots. My aim is to suggest that NO-ONE is the ‘norm’; ALL the delegates need to look equally bizarre. The characters argue with one another using a number of jokey-rude terms that are very commonly heard on school playgrounds. These are meant to be funny, but they are also intended to emphasize one of the themes of the play: the unthinking biases many of us maintain, based on skin colour, ethnicity, physical appearance and age-old notions of beauty. Though the play is set in the future, the shadows onstage belong firmly to the present as well as to the past.”

<sup>140</sup> “I believe in the duality of human sexual identity and I truly believe in the complementarity of the gendered life, the idea that we are not complete as single entities and that a combination of opposites makes us whole.”

Norte/Sul, como o espaço natural para mim. Hoje em dia, quando as pessoas me perguntam onde eu vivo, eu digo “No aeroporto”.<sup>141</sup> (grifo meu)

E sobre a atual e futura posição da mulher, e esse clima de ‘inimigos’ que tem começado a se tornar cada vez mais real entre homens e mulheres, ela responde (2016, *The Hindu*):

A violência de gênero que nós estamos experienciando mundo afora está começando a parecer como um horrível campo de batalha. As mulheres costumavam ser tratadas com cuidado especial, porque a gestação era uma tarefa sagrada. Hoje, no entanto, a superpopulação em algumas partes do mundo tem criado enormes problemas. Nesse sentido, as funções com as quais as mulheres normalmente eram associadas - gestação e amamentação - não são mais cruciais para a sobrevivência. Elas podem até ser algo a se temer. Eu tenho frequentemente imaginado se não é essa a raiz de toda a violência que vemos contra as mulheres: um desejo inconsciente de destruir nossa fonte de vidas excedentes.<sup>142</sup>

O humor como uma forma de grito deslocado, que ela localiza em sua trajetória e em sua escrita, introduz-nos ao próximo subcapítulo:

O humor é essencialmente uma forma de violência. A risada é uma espécie de grito. E rir é o que você faz quando preferia estar gritando. Eu imagino que a maioria dos humoristas e cartunistas esteja falando com o lado obscuro. Há uma contínua expressão disso no que eu escrevo. Eu fiz as pazes com a escuridão que cerca a todos nós, eu acredito que eu posso enfrentá-la sem medo.<sup>143</sup> (2015, *The Indian Express*).

---

<sup>141</sup> “[Reporter] An abiding concern of your writing is the dissonance between the East and the West. Why does it fascinate you so?”

[MP] Because I grew up living **elsewhere**. By the time I was old enough to realize that there was no country in which I could actually feel “at home” I had grown accustomed to thinking about the space between these worlds, East/West, North/South as the natural space for me to be in. Nowadays, when people ask me where I live, I say “The airport”.

<sup>142</sup> “(...) the gender-violence that we’re experiencing all over the world is beginning to look like a type of horrific battlefield. It used to be that women were treated with special care, because child-bearing was considered a sacred task. Today however, overpopulation in some parts of the world has created enormous problems. In that sense, the functions that women were traditionally associated with — child-bearing and rearing — are no longer crucial for survival. They may even be something to be feared. I have often wondered whether this is at the root of all the violence we see against women: an unconscious desire to destroy the source of surplus lives.”

<sup>143</sup> “Humour is essentially a form of violence. Laughter is a kind of scream. And laughing is what you’d do when you’d rather be screaming. I would imagine most humourists and cartoonists are always talking to the dark side. There is a continuous expression of that in what I write. I have come to terms with the darkness that surrounds all of us, I believe I can face it without fear.”

### 3.3 *Lights Out*

Está tão profundamente arraigado que certas formas de violência, como espancamento, são consideradas parte natural da vida de uma mulher. A imposição de controle sobre o corpo feminino através de formas variadas, incluindo aí a violência, é uma noção tão aceita que se torna parte da vida cotidiana. Mesmo que ela se conforme às normas e seja uma 'boa' mulher.<sup>144</sup> (C.S.Lakshmi *in* Padmanabhan, 2000, p. VIII).

Através destas lentes, os menores atos de violência da peça se tornam outros exemplos dos mecanismos em funcionamento encorajando a violência de gênero.<sup>145</sup> (Lieder, 2015b, p. 534).

*Lights Out* é uma peça com três cenas, seis personagens - três homens e três mulheres - que relata os acontecimentos que se passam durante uma noite dentro de um apartamento de uma família de classe média alta em Bombay<sup>146</sup>. A estrutura da peça é bastante tradicional nesse sentido, com nenhuma inovação em termos formais: diálogos, rubricas e, ao final, o único momento declaradamente épico do texto, em que Padmanabhan revela para o público que os acontecimentos ficcionais são baseados em acontecimentos reais.

Há na peça dois casais, Leela e Bhasker, os donos da casa, Naina e Surinder, que aparecem de surpresa; e dois personagens, a princípio, solteiros: Mohan, um amigo de Bhasker vindo de Nova Délhi, e Frieda, a empregada. Depois da minha primeira leitura do texto, ainda sem pesquisar sobre outras leituras de mais pesquisadores, escrevi em minhas anotações: "*Lights Out* não é um texto bonito. É um texto que se apega à realidade e faz dela arte - a realidade feia, dura e violenta. *Lights Out* é um texto de violência ímpar - e nua".

Na primeira vez em que li *Lights Out* - que tem algumas descrições bastante gráficas de eventos violentos, além de uma tensão psicológica crescente que, infelizmente, é possível reconhecer na realidade com clareza, principalmente (e mais uma vez infelizmente) nos dias atuais -, lembro de ter ficado realmente enojada. Fisicamente mal. O enjoo se repetiu ao traduzir e se repete a cada nova leitura que preciso fazer do texto, por isso, escrever sobre ele é doloroso. Porque ele é um texto

---

<sup>144</sup> "It is so deeply ingrained that certain forms of violence, such as beating, are considered a natural part of a woman's life. Imposition of control over the female body through various forms, including violence, is such an accepted notion that it becomes a part of everyday life. Even if one conforms to all norms and is a 'good' woman."

<sup>145</sup> "Through this lens, the smaller acts of violence in the play become other examples of the mechanisms at work in encouraging gendered violence."

<sup>146</sup> Mantemos a escrita que Padmanabhan usa, uma vez que a peça foi escrita antes da mudança de nome de Bombay para Mumbai.

que dói às mulheres. Antes de passarmos às questões da tradução do texto, faremos um resumo detalhado e crítico da peça<sup>147</sup>.

Antes do anúncio da primeira cena, há uma nota sobre a personagem de Frieda, a empregada doméstica de Bhasker e Leela (o casal dono do apartamento) (2000, p. 2)<sup>148</sup>:

Uma nota para a personagem de FRIEDA: ela permanece constantemente à vista, fazendo seus deveres de uma maneira muda e sem exigências. Os outros personagens não prestam atenção nela exceto para lhe dar ordens. Quando não está fazendo nenhuma tarefa específica, ela pode ser vista se movendo pela cozinha. Ao público, deve ser permitido imaginar o que ela pensa.<sup>149</sup>

A partir dessa nota da autora, já podemos constatar que Frieda está em cena desde o primeiro momento da peça - e que ela é invisível, mas não ausente, em um paradoxo que teima em se repetir na narrativa deste trabalho. Há a entrada de Bhasker no apartamento, ele e Frieda estão em cena, quando Leela entra na sala de jantar-estar atordoada, esperando pelo marido para tomar providências acerca dos acontecimentos - os quais não sabemos quais são. Há algo que vem se repetindo noite após noite no prédio vizinho em construção (pronto, apenas sem moradores) e que envolve sons angustiantes, e que, segundo Leela, deveriam ser averiguados pela polícia, que Bhasker insiste em não chamar. Ele acha que Leela deve se acalmar em relação a tudo isso, que nem é tão importante ou tão incômodo assim - ele inclusive assume ter olhado, uma ou duas vezes, pela janela, para descobrir o que acontece, e diz ser terrível: no entanto, o que, efetivamente acontece, não é dito. Leela reclama que eles não podem mais receber visitas, que as crianças não podem mais sair - problemas típicos de uma família de classe média incomodada com algo estranho na rua. Com essa exclamação sobre eles não poderem mais convidar ninguém para jantar, Bhasker avisa que Mohan, um amigo de Delhi, virá para naquela noite.

Nessa primeira cena, que serve principalmente para situar o leitor, Bhasker já

---

<sup>147</sup> Fazemos aqui esse resumo, de forma que futuros leitores não sejam tão prejudicados pela falta de acesso ao texto (caso ele não seja publicado de forma alternativa), uma vez que o texto integral não pode ser disponibilizado como anexo desta dissertação (vide nota de rodapé da introdução).

<sup>148</sup> Todas as referências ao texto de Manjula Padmanabhan são/serão retiradas desta edição da Seagull Books do ano 2000, na antologia *Body blows: women, violence and survival*, por isso não repetirei as referências, especialmente quando entrarmos na tradução dos diálogos para não ficar enchendo as páginas com esse item, no momento, supérfluo.

<sup>149</sup> "Note on FRIEDA's role: she remains constantly on sight, performing her duties on a mute, undemanding way. The other characters pay no attention to her except to give her orders. When she has no specific task at hand, she can be seen moving about in the kitchen. The audience should be allowed to wonder what she thinks."

começa a se delinear como principal articulador de uma certa 'inação' que se configura como elemento tensionador crucial da peça. Apesar de ter algo lá fora, que claramente perturba Leela, a forma com que ele trata o assunto, com que ele a trata, com uma tonalidade infantilóide e irônica, vai começando a mostrar não apenas o seu desinteresse - que poderia ser medo, mas que não o é - como uma espécie de fetiche com o que acontece. Essa sensação começa a se construir, a nosso ver, principalmente neste trecho:

LEELA ( <i>changing tack</i> ): You know what Sushila said?	LEELA ( <i>mudando de rumo</i> ): Você sabe o que a Sushila disse?
BHASKER: No idea ( <i>pointedly losing interest. Looks around for his paper</i> )	BHASKER: Nem ideia ( <i>claramente perdendo o interesse. Procura ao redor pelo jornal.</i> )
LEELA: That we're part of... of what happens outside. That by watching it, we're making ourselves responsible -	LEELA: Que nós somos parte do... do que acontece lá fora. Que por assistir, nós estamos nos tornando responsáveis-
BHASKER ( <i>finds his paper</i> ): Rubbish!	BHASKER ( <i>encontra o jornal</i> ): Bobagem!
LEELA: That's what I said at first! But then...	LEELA: Foi isso que eu disse de início! Mas então...
BHASKER ( <i>starts reading</i> ): Sushila is a fool.	BHASKER ( <i>começa a ler</i> ): Sushila é uma tola.
LEELA: We don't even watch it, do we? I mean, I <i>don't</i> . Pause. But... You do! You watch it!	LEELA: Nós nem mesmo realmente assistimos, assistimos? Eu quero dizer, <i>eu não</i> . Pausa. Mas... <i> você assiste! Você assiste!</i>
BHASKER ( <i>absently, not looking at her</i> ) Yes. I mean. I have. Once or twice.	BHASKER ( <i>distraído, não olhando para ela</i> ): Sim. Eu quero dizer, eu assisti. Uma ou duas vezes.

Para Bhasker, ligar para a polícia é algo impensável. Ele não compreende porque outro vizinho não poderia ter feito isso. Ele não se sente responsável por assistir e não fazer nada a respeito. Até então, o leitor só sabe que há algo que faz barulho lá fora e que, provavelmente, é algo criminoso. Um comentário de Bhasker serve para ilustrar o quanto pequenos atos demonstram a violência de gênero, quando ele diz que as 'mulheres estão apenas importunando seus maridos por causa *disso*'. Desde o início da peça, está estabelecido que as mulheres não podem fazer nada, não podem atuar perante uma situação como a que ali existe,

estabelecida, por exemplo, quando Leela diz a seguinte frase sobre chamar a polícia: 'Eu desejava que eu pudesse!'. Leela não pode chamar a polícia, tanto quanto Frieda não pode falar.

Aos poucos, esse 'isso' que acontece lá fora começa a se configurar, e já sabemos que envolve mais de uma pessoa (Leela: Mas eu posso ouvi-los...). Em uma bela imagem, Leela fala dessa potência que é o som:

LEELA ( <i>struggling in his half-embrace</i> ): But their sounds come inside, inside my nice clean house, and I can't push them out! ( <i>Stops struggling.</i> ) If only they didn't make such a racket, I wouldn't mind so much! ( <i>Pause. During which Bhasker rocks her gently.</i> ) Why do they have to do it here? Why can't they go somewhere else?	LEELA ( <i>debatendo-se dentro do seu meio-abraço</i> ): Mas os sons deles vêm pra dentro, pra dentro da minha agradável e limpa casa, e eu não posso empurrá-los para fora! ( <i>para de se debater.</i> ) Se ao menos eles não fizessem tanta algazarra, eu não me importaria tanto! ( <i>Pausa. Durante a qual Bhasker a embala gentilmente</i> ) Por que eles têm que fazer isso aqui? Por que eles não podem ir para qualquer outro lugar?
--	---

Nós, leitores/espectadores, ainda não sabemos em que consiste essa algazarra - apenas que ela é perturbadora, para Leela. Bhasker passa para Leela a responsabilidade de resolver esse sentimento com ela mesma, afinal, ele ouve, mas não se sente perturbado. Para Bhasker, a polícia não se importa com esses pequenos 'delitos'. Ele diz para Leela procurar seu *guruji*, que ela não está praticando a meditação com vontade suficiente. Leela, no ápice de seu medo, se pergunta: "Eu estou ficando louca?" - e sem nos dizer exatamente o que está acontecendo, enquanto Bhasker e Leela discutem o que servir de jantar para Mohan, cuja presença Bhasker anuncia que lhes fará companhia naquela noite, a luz da primeira cena diminui.

Antes de prosseguirmos para a segunda cena, é importante notar que, seja o que for, o que acontece lá fora é suficiente para perturbar não só Leela enquanto indivíduo, mas também no seu papel de 'mulher', nessa sua relação com Bhasker. Ao chegar em casa, ele pergunta se ela não havia trocado de cafetã desde de manhã - sua aparência parece estar péssima - e ela indica que faz pelo menos duas semanas que os dois não recebem visitas e as crianças não saem de casa, e, por mais que Bhasker argumente que isso ocorreu em função de uma viagem que ele fez, Leela e o leitor/espectador sabem que não é isso, tem algo no ruidoso e rude acontecimento que se passa ali fora da janela que perturba toda a ordem social



daquela casa; e expõe, dessa maneira, as microrrelações de violência que vão se estabelecer durante toda a peça e que funcionam, junto com a inação, como catalisadoras da tensão do texto.

A cena dois inicia com Leela extremamente ansiosa e Bhasker tentando disfarçar esse nervosismo dela. Mohan chega e, depois de um pouco de conversa fiada e um brinde, ele pergunta: “MOHAN (*limpando a garganta*): Bem! Então - quando começa?”. Leela fica sem palavras enquanto Bhasker responde com uma calma inesperada para o tanto de tensão que a situação parece trazer a ela, visto que o ‘evento’ começará em breve. Ela pergunta a Mohan: “Mas então - por que ele veio! (*virando-se para Mohan*) Por que você veio, sabendo que algo horrível aconteceria?”, e ele responde que *queria ver*, afinal, quantas vezes se pode ver um crime acontecer a uma distância segura e com hora marcada.

Neste ponto do texto, em que começa a ficar visível o desejo desses dois homens de visualizarem o que quer que seja o evento cruel que se passa lá fora, começa a se estabelecer uma atmosfera de absurdo e *nonsense* - mesmo que pareça absurdamente real.

Mohan e Bashker se tornam aliados e funcionam quase como detetives instigados a descobrir o que está havendo - mas sem nunca admitir que eles talvez devessem tomar alguma providência a respeito da situação, e sem nunca admitir o que eles já efetivamente sabem que acontece. Leela alterna entre momentos de histeria e de uma falsa esperança de que os dois estejam certos, de que não é necessário recorrer ao auxílio de ninguém, mas sempre expressa a sua imensa consternação com a vítima - e com o incômodo que isso *lhe* causa, algo que Padmanabhan inclusive pontua graficamente no texto - mesmo assim, não o suficiente para tomar alguma atitude - afinal, ela ainda é uma mulher, apenas uma mulher na Índia dos ‘maridos’.

O diálogo que se desenvolve nessa cena tem um tom extremamente inquietante e o ponto principal é o relato descritivo do que até hoje havia sido visto por Baskher e ouvido por Leela - e que o leitor só tem noção de ser perturbador e criminoso, nada além disso. Inicia-se, então, uma descrição aproximada do ato: desde como são os gritos das vítimas (com voz estridente por vezes e noutras com vozes rasgadas e roucas); seus ‘participantes’ e suas caracterizações: praticado por quatro agressores e uma vítima, os quatro agressores identificados como homens,

vestidos com roupas de classe baixa, e as vítimas, com os sexos, até então, não identificados, com trapos que são rasgados pelos homens todas as noites, de forma que todos acabem ficando nus; até a questão de se as vítimas são diferentes ou sempre as mesmas. O ato é realizado em local visível aos moradores do condomínio e bem iluminado: como um espetáculo - o que contribui para a questão levantada pelo grupo de personagens de dever-se ou não olhar e, caso se olhe, se se deve ou não ajudar a vítima-participante.

A discussão adquire um caráter que é bem definido pela seguinte frase de Said: “O ar abstrato conferia frieza e crueldade à situação” (2011, p. 449), uma vez que tudo que temos, enquanto leitores, é o relato, é a história mediada pelos personagens e a espera de que algo virá a acontecer. Todo o acesso do espectador/leitor é mediado, o que gera essa sensação de absurdo, e, nisso, de uma certa abstração.

Nesse sentido, o diálogo dos personagens viaja da ética de se poder olhar até a constatação de que, de fato, todo esse ‘circo’ pode tratar-se na verdade de um ritual religioso - e que, como a Índia é uma nação secular (pelo menos na sua constituição), não cabe a nenhum deles ir ao auxílio de ninguém - e, como extrapola Bhasker quase no fim da cena,

BHASKER: I'm not sure you can even call them victims anymore! At most they are in <i>pain</i> . That's not the same thing as being a victim.	BHASKER: Eu não tenho mais nem certeza se ainda as podemos chamar de vítimas! No máximo elas sentem <i>dor</i> . Isso não é o mesmo que ser uma vítima.
--	---

Há dois momentos bastante importantes nesta cena, a meu ver, que merecem maior destaque: o primeiro quando eles caçoam de uma vizinha, Sushila, que acha que isso deveria ser levado para a polícia, como segue:

<p>LEELA (<i>dismayed</i>): You shouldn't watch either, you know! You really shouldn't!</p> <p>MOHAN: But - why not? What harm is there in watching?</p> <p>BHASKER (<i>with an ironical smile</i>): Someone told Leela that to watch a crime and do nothing is to be - what? Involved in it yourself?</p> <p>MOHAN: Huh! Ridiculous!</p> <p>BHASKER: Just what I said. They are there and you are here. What's the connection!</p> <p>LEELA: Sushila said - if you can stop a crime, you must - or else you're helping it to happen. . .</p> <p>MOHAN (<i>snorts derisively</i>): This Sushila sounds like an intellectual!</p> <p>BHASKER: And she is!</p> <p>LEELA: No, she's not! She's my friend...</p> <p>BHASKER: She's done her M.A. in political science.</p> <p>MOHAN: That proves it!</p> <p>LEELA: Not at all, she's very nice. . .</p> <p><b>MOHAN: These intellectuals always react like that, always confuse simple issues. After all, what's the harm in simply watching something? Even when there's an accident in the street, don't we all turn our heads to look?</b></p> <p>LEELA: I never look!</p> <p>BHASKER: But, Leela, supposing <i>you</i> had an accident on the road and nobody looked, then? What would happen to you? How would you get help?</p> <p>MOHAN: Yes - you see? It's unnatural not to look. It's unnatural not to get involved -</p>	<p>LEELA (<i>consternada</i>): Vocês não deveriam assistir também, vocês sabem! Vocês realmente não deveriam!</p> <p>MOHAN: Mas - por que não? Qual é o mal que há em assistir?</p> <p>BHASKER (<i>com um sorriso irônico</i>): Alguém disse a Leela que assistir a um crime e não fazer nada é estar - o quê? Envolvido nele você mesmo?</p> <p>MOHAN: Huh! Ridículo!</p> <p>BHASKER: Exatamente o que eu disse. Eles estão lá e você está aqui. Qual é a conexão?</p> <p>LEELA: Sushila disse - se você pode parar um crime, você deve - caso contrário você está ajudando ele a acontecer...</p> <p>MOHAN (<i>bufa ironicamente</i>): Essa Sushila soa como uma intelectual!</p> <p>BHASKER: E ela é!</p> <p>LEELA: Não, ela não é! Ela é minha amiga...</p> <p>BHASKER: Ela fez seu mestrado em ciências políticas.</p> <p>MOHAN: Isso o prova!</p> <p>LEELA: De forma alguma, ela é muito gentil...</p> <p><b>MOHAN: Esses intelectuais sempre reagem desse jeito, sempre confundem problemas simples. Afinal, qual é o mal em simplesmente assistir alguma coisa? Mesmo quando há um acidente na rua, todos nós não viramos nossas cabeças para olhar?</b></p> <p>LEELA: Eu <i>nunca</i> olho!</p> <p>BHASKER: Mas Leela, supondo que <i>you</i> sofreu um acidente na estrada e ninguém olhou, então? O que aconteceria a você? Como você conseguiria ajuda?</p> <p>MOHAN: Sim - você vê? É antinatural não olhar. É antinatural não se envolver -</p>
---	---

LEELA ( <i>gesturing towards the window</i> ): But I'd be too frightened to go to their help!	LEELA ( <i>gesticulando em direção à janela</i> ): Mas eu ficaria com medo demais para ir em auxílio deles!
MOHAN: Who said anything about help? I'm talking about looking, that's all-	MOHAN: Quem disse algo sobre ajudar? Eu estou falando de olhar, isso é tudo -

Para Mohan e Bhasker, quem complica a questão do 'olhar e não fazer nada' na sociedade são os intelectuais. Sobre isso, em um excelente artigo sobre a peça, chamado *Lights Out and an Ethics of Spectatorship, or Can the subaltern scream?*, Frances Lieder estende essa questão do olhar enquanto engajamento ético para além do universo ficcional da peça até a nossa recepção como espectadores/leitores. Afinal, como já dissemos anteriormente, a peça é toda estruturada para que o espectador não veja nada, mas que ouça tudo: "Primeiro vem a visão, então a descrição, e na descrição vem o entendimento da coisa sendo descrita"<sup>150</sup> (Lieder, 2015b, p. 530). A forma com que Padmanabhan constrói o texto deixa o espectador refém de relatos que, em si mesmos, já carregam toda uma articulação estético-ideológica. Neste contexto, do preconceito de Bhasker e Mohan, Lieder poderia ser a personificação de Sushila - afinal, ela questiona esse engajamento do olhar, e pessoas comuns apenas precisam/desejam *ver*.

O segundo momento é quando Bhasker e Leela contam a Mohan que alguém atirou pedras na casa do vizinho por eles ficarem com as luzes acesas durante o acontecimento:

MOHAN: D'you suppose they know you can see?	MOHAN: Vocês supõem que eles saibam que vocês podem ver?
LEELA: Why-of course!	LEELA: Por que - é claro!
MOHAN: How can you be so sure?	MOHAN: Como você pode ter tanta certeza?
BHASKER: They've asked us to turn off our lights, after all-	BHASKER: Eles nos pediram para desligarmos as luzes, afinal -
LEELA: They wouldn't have done that unless <b>they wanted us to watch!</b>	LEELA: Eles não teriam feito isso a não ser que <b>quisessem que assistíssemos!</b>

<sup>150</sup> "First comes sight, then description, and in the description comes understanding of the thing being described"

<p>MOHAN: Asked you to turn off your lights? Is someone in contact with their spokesman, then?</p> <p>LEELA (<i>grimacing</i>): No, no! Who would speak with those creatures?</p> <p>BHASKER: Well, not asked, exactly, but–</p> <p><b>LEELA: Everyone with their lights on has had their windows smashed.</b></p> <p>MOHAN: Smashed! But that's terrible! They can be prosecuted for that!</p> <p>BHASKER: Well... at least one person had his windows smashed –</p> <p>MOHAN: Only one? But still! You people must complain about this thing! It's an outrage! You must call the police!</p> <p>LEELA: The police? Why – I've been bagging Bhasker for <i>days</i>...</p> <p>BHASKER: Well, I just heard the story. Who knows if it's true?</p> <p>LEELA: And that man's car was covered with filth!</p> <p>BHASKER: They say that his wife and children were threatened...</p> <p>MOHAN: But how do you know all of this?</p> <p>LEELA: We hear it, in the building.</p> <p>BHASKER: You know how it is in these colonies – can't keep secrets from anyone-</p> <p>MOHAN: Well, well! That changes things, doesn't it!</p> <p>LEELA (<i>hopefully</i>): Why?</p> <p>MOHAN: I mean, if they're going to be aggressive, then where's the question of going to their help?</p>	<p>MOHAN: Pediram que desligassem as luzes? Tem alguém em contato com o porta-voz deles então?</p> <p>LEELA (<i>fazendo uma careta</i>): Não, não! Quem falaria com essas criaturas?</p> <p>BHASKER: Bem, não pediram, exatamente, mas -</p> <p><b>LEELA: Qualquer um com as luzes acesas tem tido suas janelas quebradas.</b></p> <p>MOHAN: Quebradas! Mas isso é terrível! Eles podem ser processados por isso!</p> <p>BHASKER: Bem... ao menos uma pessoa teve sua janela quebrada -</p> <p>MOHAN: Apenas uma? Mas mesmo assim! Vocês devem reclamar sobre isso! É um ultraje! Vocês devem chamar a polícia!</p> <p>LEELA: A polícia? Bem - eu tenho implorado a Bhasker por <i>dias</i>...</p> <p>BHASKER: Bem, eu acabei de ouvir a história. Quem sabe se é verdade?</p> <p>LEELA: E o carro daquele homem estava coberto de sujeira!</p> <p>BHASKER: Dizem que a sua esposa e seus filhos foram ameaçados...</p> <p>MOHAN: Mas como vocês sabem de tudo isso?</p> <p>LEELA: Nós ouvimos, no prédio.</p> <p>BHASKER: Você sabe como é nesses bairros - não dá pra manter segredo de ninguém -</p> <p>MOHAN: Bem, bem! Isso muda as coisas, não muda!</p> <p>LEELA (<i>esperançosa</i>): Por quê?</p> <p>MOHAN: Eu digo, se eles vão ser agressivos, então onde fica a questão de ir em seu auxílio?</p>
--	---

BHASKER: But Mohan – it’s not the victims who break the windows-	BHASKER: Mas Mohan - não são as vítimas que quebram as janelas -
MOHAN: And how do you know that?	MOHAN: E como você sabe disso?
BHASKER: Come on! Why should the victims want us to watch?	BHASKER: Convenhamos! Por que as vítimas iriam querer que assistíssemos?
MOHAN: They may think they’ll get help quicker that way.	MOHAN: Elas podem pensar que vão conseguir ajuda mais rápido desse jeito.
BHASKER: Hmmm. I hadn’t thought of that. However – it’s unlikely.	BHASKER: Hmmm. Eu não tinha pensado nisso. De qualquer forma - é improvável.
MOHAN: Why?	MOHAN: Por quê?
BHASKER: The victims are generally being held down.	BHASKER: As vítimas estão geralmente sendo seguradas.

Aos poucos (discurso que se acentuará na terceira cena) começa a ficar explícito o quanto eles transformam a narrativa de um ataque de gangue sobre uma vítima em um ataque a eles e suas casas. Se desde o início do texto Leela já manifesta sua insatisfação não com o fato em si, mas com o fato de isso acontecer *com ela*, perto de *sua casa*, gradativamente essa característica vai se tornar o elemento principal da peça.

No fim da cena dois, inicia-se, fracamente, os gritos: “Enquanto Bhasker fala, um som fraco é ouvido do lado de fora. Deve ser indistinto o suficiente para que o público não reconheça de imediato o som de uma mulher gritando.”: esta é a primeira vez no texto em que há a indicação dos gritos serem de uma mulher. O casal e o amigo se retiram para a mesa de jantar já arrumada por Frieda, que continua em silêncio, trabalhando. É a primeira vez que o público receberá alguma informação direta do acontecimento - através dos sons, que, ao contrário das imagens, são impossíveis de se escapar ou de serem mediados pelos personagens.

A cena três começa com os gritos e por eles é acompanhada na sua maior parte. Padmanabhan, em sua rubrica, atenta para o fato de que os gritos e os diálogos devem ser simultâneos, no entanto, não sobrepostos: “A conversa responde aos gritos e não o contrário”.

Leela, Baskher e Mohan estão terminando o jantar. Leela basicamente não tocou na comida, ela está desolada. Mohan está entusiasmado para assistir.

Bhasker inclusive se refere ao acontecimento como espetáculo. A campainha toca, e é Naina, uma amiga de colégio de Leela, que os visita inesperadamente. Mohan e Bhasker assistem ao ato antes de Naina se dar conta dos gritos. Quando Naina se dá conta, ela se impõe e vai até a janela para ver o que está acontecendo. Naina fica espantada. Nesse momento, é a primeira vez, entre os personagens, que se fala a palavra mulher para se referir à vítima:

<p><i>But she pushes him aside and goes to the window. She opens the curtains. There is a breathless silence in the room, the screaming from outside being the only sound. Naina peers out of the window, shielding her eyes against the glare of the lights. Her attention is caught. She gasps, her hand to her mouth. Then a strangled sound comes out of her, midway between a retch and a cry. Both Mohan and Bhasker have got their feet. They go to her assistance.</i></p>	<p><i>Mas ela o empurra para o lado e vai para a janela. Ela abre as cortinas. Há um silêncio sem respiração na sala, os gritos do lado de fora sendo o único som. Naina se aproxima da janela, protegendo os olhos do brilho das luzes. Sua atenção é captada. Ela arfa, a mão na boca. Então um som estrangulado sai dela, no meio do caminho entre um vomitar-em-seco e um grito. Mohan e Bhasker já tinham levantado. Eles vão em sua ajuda.</i></p>
<p>NAINA: Auugh! <i>(she pushes herself away from the window. Bhasker catches her by the shoulders, steers her away)</i>... Auugh!</p>	<p>NAINA: Auugh! <i>(ela se afasta para longe da janela. Bhasker a pega pelos ombros, a conduz para longe)</i>... Auugh!</p>
<p><i>Mohan remains at the window, now looking out himself.</i></p>	<p><i>Mohan permanece na janela, agora olhando ele mesmo para fora.</i></p>
<p>BHASKER: There, there - I told you it was better not to see -</p>	<p>BHASKER: Calma, calma - eu te disse que era melhor não ver -</p>
<p>NAINA: Someone's being. . . <i>(she fights for her voice)</i> They're - they're <i>(she dry-retchés)</i>.</p>	<p>NAINA: Tem alguém sendo... <i>(ela luta pela sua voz)</i> Eles estão - eles estão <i>(ela vomita-em-seco)</i>.</p>
<p>BHASKER: Don't say anything out loud - Leela will get upset!</p>	<p>BHASKER: Não diga nada em voz alta - Leela vai ficar chateada!</p>
<p><i>Mohan remains at the window, mesmerized.</i></p>	<p><i>Mohan permanece na janela, mesmerizado.</i></p>
<p>NAINA: Someone's being <i>(she still cannot complete her statement. She dry-retchés again)</i> There's a woman being -</p>	<p>NAINA: Tem alguém sendo <i>(ela ainda não consegue completar a afirmação. Ela vomita-em-seco novamente)</i> Tem uma mulher sendo -</p>
<p>MOHAN <i>(over his shoulder)</i>: dragged around by the foot.</p>	<p>MOHAN <i>(por sobre seus ombros)</i>: arrastada pelo pé.</p>

Mohan e Bhasker tentam desconversar o que realmente está acontecendo para que Leela não saiba - uma vez que fica claro que ela realmente não assistiu em

nenhum momento - e Naina finalmente fala o que é a situação com todas as palavras: há uma mulher sendo brutalmente, coletivamente e repetidamente estuprada nos fundos do prédio. Mohan ainda tenta nomear o ato de 'exorcismo' relatando graficamente o que está sendo realizado/performado:

<p>MOHAN: In fact - not just <i>any</i> religious ritual but - you know what it reminds me of?</p> <p>BHASKER: No, what?</p> <p><i>Leela returns, subdued.</i></p> <p>MOHAN: An exorcism!</p> <p>BHASKER: Well! I never thought of that!</p> <p>MOHAN: That would explain the beating, wouldn't it?</p> <p>BHASKER: Yes, especially the <i>kind</i> of beating -</p> <p>MOHAN: Earlier I saw them actually sort of pounding and kicking - in rhythm, almost-</p> <p>BHASKER: See, they're kicking her -</p> <p>MOHAN: Yes, around the stomach and the - uh - chest and face.</p> <p>BHASKER: And there now - they're hitting her with their fists, aren't they?</p> <p>MOHAN: Yes, that too.</p> <p>BHASKER: And now. . . they're holding her legs apart -</p> <p>MOHAN: One man each leg, spread wide apart. . .</p> <p><i>They both watch in silence, for a few moments, as a fresh bout of screaming starts.</i></p> <p>BHASKER: Hmmm. Well, you know, illiterate people believe that when a demon possesses a</p>	<p>MOHAN: Na verdade - não apenas <i>qualquer</i> ritual religioso, mas - você sabe o que isso me lembra?</p> <p>BHASKER: Não, o quê?</p> <p><i>Leela retorna, subjugada.</i></p> <p>MOHAN: Um exorcismo!</p> <p>BHASKER: Bem! Eu nunca tinha pensado nisso!</p> <p>MOHAN: Isso explicaria o espancamento, não?</p> <p>BHASKER: Sim, especialmente o <i>tipo</i> de espancamento -</p> <p>MOHAN: Mais cedo eu vi eles na verdade meio que socando e chutando - em ritmo, quase -</p> <p>BHASKER: Vê, eles estão chutando ela-</p> <p>MOHAN: Sim, pelo estômago e no - uh - peito e no rosto.</p> <p>BHASKER: E agora - eles a estão acertando com seus punhos, não?</p> <p>MOHAN: Sim, isso também.</p> <p>BHASKER: E agora... eles estão segurando suas pernas separadas -</p> <p>MOHAN: Um homem cada perna, amplamente abertas...</p> <p><i>Ambos assistem em silêncio, por alguns momentos, enquanto um novo ataque de gritos começa.</i></p> <p>BHASKER: Hmmm. Bem, você sabe, pessoas iletradas acreditam que quando um demônio</p>
---	---



woman, it is always via the - uh - <i>lower orifice</i> -	possui uma mulher, é sempre via o - uh - <i>orifício inferior</i> -
MOHAN: Yes, of course, and that's why, earlier, they were dragging her around in that ungainly position, as if to coax the demon to come out -	MOHAN: Sim, certamente, e é por isso que, mais cedo, eles a estavam arrastando naquela desagradável posição, como que para persuadir o demônio a sair -
BHASKER: Often, in an exorcism, the possessed person is already in great agony, has convulsions and screams loudly and recklessly, sometimes in a hoarse, unnatural voice. . .	BHASKER: Frequentemente, em um exorcismo, a pessoa possuída já está em grande agonia, tem convulsões e grita alto e imprudentemente, às vezes em uma voz rouca, não natural...
MOHAN: There we go! That explains the ugly sound of the voice!	MOHAN: Lá vamos nós! Isso explica o som feio da voz!
BHASKER: Look at her struggle!	BHASKER: Veja como ela luta!
MOHAN: Like the very Devil!	MOHAN: Como o próprio Diabo!
BHASKER: And there's so much blood!	BHASKER: E há tanto sangue!
MOHAN: Oh yes! From being dragged about on that concrete, I suppose. Blood around the mouth as well - which explains the gurgling sound of the screaming.	MOHAN: Oh sim! De ser arrastada no concreto, eu suponho. Sangue em volta da boca também - o que explica o som gorgolejante dos gritos.
BHASKER: Isn't it astounding that someone in such a condition has the energy left to scream?	BHASKER: Não é espantoso que alguém em tal condição tenha energia sobrando para gritar?
MOHAN: They say that people under a demon's power, even women, have the strength of three big men. . .	MOHAN: Dizem que as pessoas sob o poder de um demônio, mesmo uma mulher, têm a força de três homens grandes...
BHASKER: Funny, how it is most often women who become possessed. . .	BHASKER: Engraçado, como é mais frequente que mulheres sejam possuídas...
<i>Pause while screams intensify.</i>	<i>Pausa enquanto os gritos se intensificam.</i>
MOHAN: They are more susceptible. . .	MOHAN: Elas são mais suscetíveis...
BHASKER: The weaker sex, after all. . .	BHASKER: O sexo mais fraco, afinal...
<i>Naina returns to the room.</i>	<i>Naina retorna à sala.</i>
<b>LEELA (with finality): It's a rape, isn't it?</b>	<b>LEELA (definitiva): É um estupro então, não é?</b>
<i>Both men spin around, guiltily.</i>	<i>Os dois homens se viram, de forma culpada.</i>
MOHAN (as if affronted by the word): <b>No!</b>	MOHAN (como que afrontado pela palavra): <b>Não!</b>

<p>BHASKER: <b>Of course not!</b></p> <p>MOHAN: <b>Not at all!</b></p> <p>BHASKER: What proof do we have?</p> <p>NAINA: What proof do you need? Just look outside the window, and you'll see them at it!</p> <p><b>LEELA: So. We are listening to the sounds of a woman being raped. Outside our window, under the lights.</b></p> <p><b>BHASKER: Don't over-react, Leela, it's almost definitely an exorcism.</b></p> <p>MOHAN: Don't you see, that's the only situation which explains why this is being repeated night after night - I read somewhere that there's a pattern to demonic possessions, that the fits come on at regular times, every day -</p> <p>BHASKER: Though - you know - as it's a different woman every night it's rather unlikely that they'd each be possessed by the same, very punctual, demon!</p> <p>NAINA: You're. . . you're mad! Both of you - you're talking nonsense! Just one look outside the window and you'll know it's rape!</p> <p>MOHAN: My! You must've seen a lot of rape, Naina, to recognize it at one glance!</p> <p><b>NAINA: Three men, holding down one woman, with her legs pulled apart, while the fourth thrusts his - organ - into her! What would <i>you</i> call that - a poetry reading?</b></p> <p>BHASKER: But the beating, then? The brutality? If all that they wanted was a little sex, why would they go to the trouble of so much violence?</p> <p>NAINA: Most forms of rape, especially gang rape, <i>are</i> accompanied by extreme physical violence!</p>	<p>BHASKER: <b>É claro que não!</b></p> <p>MOHAN: <b>De forma alguma!</b></p> <p>BHASKER: Que prova nós temos?</p> <p>NAINA: De que prova vocês precisam? Só olhem pela janela e vocês os verão sobre ela!</p> <p><b>LEELA: Então. Nós estamos ouvindo os sons de uma mulher sendo estuprada. Do lado de fora da nossa janela, sob as luzes.</b></p> <p><b>BHASKER: Não exagere, Leela, é quase definitivamente um exorcismo.</b></p> <p>MOHAN: Você não vê, essa é a única situação que explica o porquê disso estar sendo repetido noite após noite - eu li em algum lugar que há um padrão em possessões demoníacas, que as crises vêm em horários regulares, todo dia -</p> <p>BHASKER: Apesar de que - você sabe - como é uma mulher diferente toda noite é bastante improvável que cada uma delas tenha sido possuída pelo mesmo, pontualíssimo, demônio!</p> <p>NAINA: Vocês estão... vocês estão loucos! Vocês dois - vocês estão falando absurdos! Apenas um olhar para fora da janela e você sabe que é estupro!</p> <p>MOHAN: Minha nossa! Você deve ter visto muitos estupros, Naina, para reconhecê-los com um olhar!</p> <p><b>NAINA: Três homens, segurando à força uma mulher, com as pernas dela separadas, enquanto o quarto enfia seu - órgão - dentro dela! Como <i>you</i> chamaria isso - uma leitura de poesia?</b></p> <p>BHASKER: Mas e o espancamento, então? A brutalidade? Se tudo que eles queriam era um pouco de sexo, por que eles se dariam o trabalho de tanta violência?</p> <p>NAINA: A maior parte dos estupros, especialmente estupros coletivos, são acompanhados de violência física extrema!</p>
--	---

MOHAN: But are all the rapists normally naked, like these people out there?	MOHAN: Mas todos os estupradores estão normalmente nus, como essas pessoas lá fora?
BHASKER: And do they usually perform under the lights, in front of an audience of decent, respectable people?	BHASKER: E eles normalmente o fazem sob as luzes, na frente de um público de pessoas decentes e respeitáveis?
MOHAN: And do they repeat the act, night after night, at the same location?	MOHAN: E eles repetem o ato, noite após noite, no mesmo local?
<i>Naina is silent, as she tries to find a response to this.</i>	<i>Naina está em silêncio, enquanto tenta encontrar uma resposta para isso.</i>

Os homens continuam fazendo de conta que chamar aquilo de estupro é exagero. Eles tentam desconstruir absolutamente todo o discurso de Naina que parece ser a única pessoa razoável em relação a tudo isso, a única pessoa realmente empática. Até que Bhasker sugere que a mulher pode ser uma ‘puta’. E então entram em discussão todos os preconceitos em relação a prostituição que possam existir: a falta de dignidade, que elas são pagas por isso, que se ela é uma puta pobre sendo estuprada por homens pobres não há problema. Como comenta Lieder, nós precisamos pensar o *corpo em dor*, o *outro*, como um corpo especificamente “(...) com gênero (feminino), com classe (classe baixa), e com raça (não-branca) (...)”<sup>151</sup> (2015b, p. 521) se quisermos estabelecer um engajamento ético com ele.

Inevitável e inescapável era chegar em algo similar à citação de Lakshmi no início deste subcapítulo: a mulher ‘boa’, ou, como usa Padmanabhan, ‘decente’ - como o são Naina e Leela, uma vez que elas se habituaram às violências ‘menores’ praticadas pelos maridos - não merece ser estuprada, enquanto que aquela mulher lá embaixo, com quatro homens, não pode ser decente - ela está com quatro homens e é pobre<sup>152</sup>. Aqui está um dos trechos dos diálogos (destacado em negrito)

<sup>151</sup> “(...) gendered (female), classed (lowerclass), and raced (nonwhite) (...)”

<sup>152</sup> A questão das castas na Índia eleva esse problema de ‘ser pobre’ a um nível ainda maior. As castas inferiores (na religião hindu, conhecidas como *Dalits*) compõem uma grande parcela da população, mas, infelizmente, não encontramos dados que corroborassem essa informação. Conforme as fontes do governo, foram criados termos legais para definir esses grupos, supostamente para que leis que servissem à sua proteção pudessem ser elaboradas. A violência entre as SCST’s (explicação abaixo) é muito maior que em relação ao resto da população indiana - e, mesmo com as leis, continua sendo uma realidade massiva - e normalmente as pessoas dentro desses grupos são as pessoas exploradas economicamente e que fazem os trabalhos de ‘menor’ importância (em *Lights Out*, acredito que as vítimas e Frieda pertençam a esses grupos). No artigo “Who claims Alterity”, dentro do livro *An aesthetics education in the era of globalization*, Spivak ao comentar a trajetória da personagem Mary Oraon, protagonista do livro *The Hunt* de Mahasweta Devi, comenta sobre a

que considero mais excepcionais no texto e que mostram o humor de Manjula que, no caso de *Lights Out*, fica um pouco obscurecido pelo peso do tema:

<p>NAINA: Leela's right. It must be terrible to be a whore.</p> <p>MOHAN: Terrible, yes.</p> <p>BHASKER: They live at the outer limits of human society -</p> <p>MOHAN: In a jungle of shame and disgrace -</p> <p>LEELA: Let's call the police. Please. Please.</p> <p><b>NAINA: By losing their vulnerability to rape, whores lose their right to be women? Is that what you mean?</b></p> <p><b>MOHAN: Right. After all, finally, the difference between men and women is that women are vulnerable to rape. . .</b></p> <p><b>BHASKER: And men are not.</b></p> <p>LEELA: Call-the-police. Call-the-police.</p> <p><b>NAINA (<i>getting into the litany</i>): And women believe they are vulnerable to rape -</b></p> <p><b>MOHAN: And men not.</b></p> <p><b>NAINA: And women are decent enough to be raped. . .</b></p> <p><b>MOHAN: And men are not.</b></p> <p>LEELA: The police. Please call the police!</p>	<p>NAINA: Leela está certa. Deve ser terrível ser uma puta.</p> <p>MOHAN: Terrível, sim.</p> <p>BHASKER: Elas vivem nos limites externos da sociedade humana -</p> <p>MOHAN: Em uma selva de vergonha e desgraça -</p> <p>LEELA: Vamos chamar a polícia. Por favor. Por favor.</p> <p><b>NAINA: Ao perder a vulnerabilidade delas para o estupro, putas perdem seu direito de ser mulheres? É isso que você quer dizer?</b></p> <p><b>MOHAN: Isso. Acima de tudo, afinal, a diferença entre homens e mulheres é que mulheres são vulneráveis ao estupro...</b></p> <p><b>BHASKER: E homens não são.</b></p> <p>LEELA: Chamem-a-polícia. Chamem-a-polícia.</p> <p><b>NAINA (<i>entrando na ladainha</i>): E mulheres acreditam que são vulneráveis ao estupro-</b></p> <p><b>MOHAN: E homens não.</b></p> <p><b>NAINA: E mulheres são decentes o suficiente para serem estupradas...</b></p> <p><b>MOHAN: E homens não são.</b></p> <p>LEELA: A polícia. Por favor chamem a polícia!</p>
---	---

legislação das castas e como ela serve apenas para mascarar um preconceito sob um nome 'legalmente' menos discriminatório: "In Hindi, the national language, the tribes are called *adivasis* (original inhabitants; [...]). In English, they are referred to collectively as the 'scheduled' tribes, because of the special sanctions (honored altogether in the breach) written for them in the Indian constitution. With the 'scheduled' castes, the lowest Hindu castes (the outcastes), these original inhabitants are the official subalterns of the Republic of India. In the language of the government as well as of political activists are the SCSTs (Scheduled Castes/Scheduled Tribes, where 'scheduled' stands for 'quota'). They are outside of the seven religions listed in the Indian national anthem: Hinduism, Buddhism, Sikhism, Jainism, Zoroastrianism, Islam, and Christianity." (2012, p.67)

<p><b>BHASKER:</b> After all. . . what is a woman but someone decent enough to be raped?</p> <p><b>MOHAN:</b> And what is a man but someone too indecent to be raped?</p> <p><b>NAINA:</b> But if men are to indecent to be raped does it mean that men are whores?</p>	<p><b>BHASKER:</b> Afinal de contas... o que é uma mulher senão alguém decente o suficiente para ser estuprada?</p> <p><b>MOHAN:</b> E o que é um homem senão alguém indecente demais para ser estuprado?</p> <p><b>NAINA:</b> Mas se homens são indecentes demais para serem estuprados isso significa que homens são putas?</p>
---	---

É aí que Leela finalmente irrompe em uma crise histérica e eles decidem chamar a polícia. Nesse momento, Surinder, o marido de Naina que estava colocando gasolina no carro, toca a campainha. Ele chega e se inteira da situação, vai à janela, vê o que está acontecendo e, com uma raiva súbita, decide que eles mesmos devem ir lá matá-los, porque isso é um ato de violência *contra* o condomínio, *contra eles*.

<p><b>SURINDER:</b> Listen. Listen. What do you think those turds are doing? Just screwing one woman, is it? And they have nowhere else to go so they come and do it here, is it? After putting on the spotlights, so that all you nice people can watch? (<i>He pauses dramatically.</i>) They're screwing this whole bloody colony, dammit! They know that we're all standing here! Shitting in our pants, too scared to do anything but watch! They're making jackasses of us! (<i>Appealing to Bhasker.</i>) You! Don't you see that?!</p>	<p><b>SURINDER:</b> Escutem. Escutem. O que vocês acham que esses merdas estão fazendo? Só fodendo uma mulher, é isso? E eles não têm nenhum outro lugar pra ir então eles vêm e fazem isso aqui, é isso? Depois de colocar refletores, pra que então todos vocês, pessoas boas possam assistir? (<i>ele pausa dramaticamente.</i>) Eles estão fodendo todo esse maldito bairro, droga! Eles sabem que nós todos estamos aqui parados! Cagando nas nossas calças, com medo demais pra fazer qualquer coisa a não ser assistir! Eles estão nos fazendo de idiotas! (<i>apelando para Bhasker</i>) Você! Você não vê isso?</p>
--	--

A mulher sendo estuprada é esquecida, e as vítimas passam a ser os espectadores que devem sair da passividade do assistir para o ato de matar. Surinder convence Baskher e Mohan de que a violência é a única forma de lidar com os agressores (é só isso que eles entendem) e Leela e Frieda vão trazendo os itens que os homens solicitam enquanto decidem *como* os matar. Naina tenta levar alguma razão a tudo isso, parar o *nonsense* e apenas chamar a polícia, mas ela é reprimida e ameaçada fisicamente pelo marido que está em um estado de transe

raivoso:

NAINA: Surinder, don't get excited, now -	NAINA: Surinder, não fique entusiasmado, agora -
SURINDER: You shut up! This is no time for women's nonsense!	SURINDER: Você cale a boca! Não é o momento para o <i>nonsense</i> de mulheres!
(...)	(...)
NAINA: Surinder, <i>please!</i> Now stop all this nonsense!	NAINA: Surinder, <i>por favor!</i> Agora pare com todo esse absurdo!
SURINDER ( <i>turns on her suddenly and says with quiet malevolence</i> ): Shut up - or I'll kick your teeth in! ( <i>Turning back.</i> ) We'll take these -	SURINDER ( <i>vira para ela de repente e diz com uma silenciosa malevolência</i> ): Cale a boca - ou eu vou te acertar os dentes! ( <i>virando de volta</i> ) Nós vamos levar essas -

Naina fica de lado. Eles continuam a debater a melhor forma de matar os agressores, até que decidem fotografá-los antes, afinal, uma imagem de um estupro coletivo deve valer muito em jornais - e com certeza, deverá haver algum jornal internacional interessado! Nenhum deles percebe que os gritos já pararam há um tempo, até que Naina vai até a janela e vê que não tem mais ninguém lá. Todos foram embora. A última fala de Leela indica todo o espetáculo que eles vivenciaram: "LEELA (*desapontada*): Oh! Então deve ter acabado por hoje!". E com isso vem a proposta final do texto, em que Manjula faz uma declaração mais explícita ainda que a que ela faz em alguns trechos dos diálogos (especialmente através da personagem de Naina):

<i>The lights cut out quickly. The cast moves aside to afford an unimpeded view of the curtain over the window. On the curtain the following brief messages are projected:</i>	<i>As luzes são cortadas rapidamente. O elenco se move para o lado para proporcionar uma visão sem impedimentos da cortina sobre a janela. Na cortina a seguinte mensagem é brevemente projetada:</i>
'This play is based on an eye-witness account. The incident took place in Santa Cruz, Bombay, 1982.	'Esta peça é baseada no relato de uma testemunha. O incidente aconteceu em Santa Cruz, Bombay, 1982.
'The characters are fictional. The incident a fact.	'Os personagens são ficcionais. O incidente um fato.

<p>'In real life, as in the play, a group of ordinary middle-class people chose to stand and watch while a woman was being brutalized in a neighbouring compound.</p> <p>'In real life, as in the play, the incident took place over a period of weeks.</p> <p>'And in real life, as in the play, no-one went to the aid of the victims.'</p> <p><i>Each slide stays on for about five seconds. By the time the fifth one has appeared, the cast has exited. There is silence. The last slide is held on the curtain. Slowly it fills over with red, till the lettering is quite obliterated.</i></p> <p><i>The theatre lights come on abruptly. There is no curtain call.</i></p>	<p>'Na vida real, como na peça, um grupo de pessoas comuns de classe média escolheram parar e assistir enquanto uma mulher estava sendo brutalizada em um complexo vizinho.</p> <p>'Na vida real, como na peça, o incidente aconteceu durante um período de semanas.</p> <p>'E na vida real, como na peça, ninguém foi em auxílio das vítimas.'</p> <p><i>Cada slide aparece por aproximadamente cinco segundos. No momento em que o quinto aparece, o elenco já saiu. Há silêncio. O último slide é mantido na cortina. Lentamente ele se enche de vermelho, até que as letras estejam bastante obliteradas.</i></p> <p><i>A luz do teatro acende abruptamente. Não há fechamento de cortina.</i></p>
--	--

Em caso de falta de acesso a um projetor, ela oferece um final alternativo, sugerindo uma mudança na forma de encenar esse trecho do espetáculo.

### 3.4 Traduzir Lights Out

No resumo que oferecemos acima, podemos ver que a subalternidade é parte, em algum nível, de todas as personagens mulheres da peça. É possível ver, mesmo que nestes esparsos trechos, todas as articulações das ideologias das quais vimos falando, especialmente neste capítulo, quando se trata de teatro indiano escrito por mulheres.

Nós temos, em um mesmo texto, explícitas, tantas camadas de formação ideológica da violência que é ser mulher dentro desse contexto, que *Lights Out* renderia ainda muitas páginas de análise. No entanto, nosso intuito nesta dissertação é, além de introduzir o trabalho da autora, discutir questões acerca da tradução de dramaturgia contemporânea de Língua Inglesa. Por isso, pedimos licença para não adentrar mais a fundo em determinadas questões, como as que são bela e lucidamente trabalhadas no artigo de Frances Lieder<sup>153</sup> sobre o texto, o qual recomendamos com insistência.

<sup>153</sup> Lieder, K. Frances. Lights Out and an ethics of the spectatorship, or can the subaltern scream? *Peace&Change*, v. 40, n. 4, Outubro de 2015.

Neste caso, a escolha de um texto indiano em Língua Inglesa foi crucial e instigante, porque os desafios de um inglês conhecidamente híbrido me fizeram ter que me dedicar enormemente à leitura e às escolhas dos termos que usei - seguindo aquela ideia de Jill MacDougal (2007, p. 137) que já mencionamos anteriormente, da tradução como uma arte *teeter-totter* (gangorra) entre o conhecido e o estranho.

Dessa forma, os dois maiores desafios desta tradução foram: 1) entender e localizar esses híbridos, esses encontros de línguas e culturas; e 2) manter a concordância interna das frases para que não se desse a entender que a vítima era uma mulher até que isso fosse efetivamente dito no diálogo.

Além disso, como *Lights Out* é um texto com poucos momentos poéticos (no sentido contemporâneo da palavra e não no sentido 'poético'), tentei aproveitar imagens quando elas surgiam, o que comumente acontecia nas rubricas.

A tradução da peça levou aproximadamente quinze dias, de trabalho direto no texto - excluindo, obviamente, todos esses estudos preparatórios. Eu fiz, até agora, três leituras completas do texto, além da revisão e além de leituras de casos isolados - muitos dos quais ainda não considero resolvidos (se é que algum dia algum tradutor/escritor realmente se sente satisfeito de todo com as suas resoluções).

O caso mais significativa de imagem poética, a meu ver, acontece na primeira rubrica da cena um, na frase "During the first scene, the sky wanes from dusk into night." Apesar de ser uma frase que define um movimento - até simplório - de transformação temporal, achei a construção dela bastante incomum para uma rubrica e diferente da constituição do resto da peça. Acho ela poética porque, na concepção visual que Padmanabhan propõe, o ponto focal da sala (e do palco) é (deve ser) uma grande janela que dá para os fundos, pela qual se vê o acontecimento do estupro (a iluminação da cena três, por exemplo, advém toda da luz que entra através dessa janela e a partir de alguns pontos isolados com velas). A peça depende muito do jogo de luz e da boa colocação dos diálogos com o som dos gritos (caso o diretor opte por seguir as orientações do texto). Por isso, fiquei imaginando como deixar essa imagem tão potente, como ela o é no Inglês.

A potência da frase vem do fato de que, em inglês, tanto *wane* quando *dusk* são termos relativamente específicos e sem correspondências comuns no Português.



*Wane* é um verbo utilizado para descrever as mudanças da lua e o sentimento de diminuição de força ou abrangência (o que reforça a ideia das mudanças lunares), mas ‘diminuir’ e ‘enfraquecer’ não são precisos (nem bonitos) como *wane* - e também são dois verbos em português que não funcionariam para se transformar *into night*, como a frase continua. Conforme o dicionário Webster’s, uma opção é o verbo *minguar*, que se assemelha em termos poéticos e semânticos, na Língua Portuguesa, e que acabou sendo a escolha feita.

Já *dusk* é o estágio mais escuro do crepúsculo, mas não é exatamente o *ocaso*, ou seja, o momento em que o sol efetivamente se põe, e sim o momento em que o sol já se pôs e a escuridão é apenas iluminada pelas suas reminiscências. *Dusk* pode ser etimologicamente rastreado a várias origens, desde o Latim *fuscus* até uma relação com o Sânscrito *dhusara*, ‘de cor-de-areia’, ou no Hindi, *dhūsar*, ‘cor cinza’. A questão aqui é que a palavra serve para designar uma passagem visual da semi-escuridão (outra tradução conhecida para *dusk*) para a total escuridão da noite. Nenhuma palavra em português efetivamente traduz *dusk*, nem em significado, nem em forma-ritmo. O próprio uso de *dusk* na Língua Inglesa parece acabar sendo mais poético que funcional. Uma boa opção, aparentemente, é a expressão *lusco-fusco*, que joga com os termos latinos de iluminar-ofuscar, claro-escuro, branco-preto: o que retoma a ideia de transitoriedade, de desvanecer (de *wane*), e mantém um pouco a poética de *dusk*. Outro termo, conforme o Webster’s, seria ‘penumbra’. Mas acredito que *lusco-fusco* possa ser mais interessante em termos de pesquisa de imagem.

Se em inglês o *dusk wanes into night*, em português temos o *minguar* enquanto verbo transitivo indireto, que ocasiona uma sensação de mudança, semelhante à que *into* traz para a frase. Desse modo, nossa solução para a frase “the sky wanes from dusk into night” fica “o céu míngua do lusco-fusco em noite”.

#### 3.4.1 Os híbridos

Uma vez que o inglês indiano ganha até apelido pelos outros países falantes da língua, o *Indish*<sup>154</sup>, pela sua configuração híbrida (que apropria e reescreve

---

<sup>154</sup> Neste breve artigo (que na verdade é uma menção a um artigo que não está mais online) podemos encontrar, inclusive nos comentários, várias palavras, expressões e construções frasais que surgem da mescla entre o inglês o hindi: <https://schott.blogs.nytimes.com/2008/11/25/indish/>. No entanto, não encontrei nenhum artigo mais aprofundado e não sei se o *Indish* é usado de forma

palavras do Hindi, do Urdu, e do Bengali, principalmente), não é possível esperarmos menos que uma certa quantidade de palavras ou expressões mescladas entre línguas, estruturas frasais ou usos deslocados temporalmente, por exemplo, de expressões.

No entanto, também devemos levar em consideração o fato de que a autora sentia-se deslocada na Índia, portanto, ainda que seu texto contenha híbridos, eles parecem estar em menor escala do que em outros textos de outros autores. Não empreendemos a contagem dessas ocorrências (nos outros textos), mas, por exemplo, na edição de “Body Blows: women, violence and survival”, no fim do livro há um ‘glossário’ para auxiliar na leitura e nenhuma palavra deste glossário é encontrada em *Lights Out* (nem mesmo as que trataremos, como *goondas* e *chowkidor*). Aqui, chamaremos de híbridos quaisquer termos que forem uma adição de outra língua ou que, dentro do Inglês, tenham um significado muito diferente ou diacrônico do Inglês contemporâneo dos Estados Unidos-Inglaterra, que é o ensinado no Brasil.

A primeira ocorrência está na primeira frase da primeira cena de *Lights Out* e é a expressão *drawing-room*. *Drawing-room* é uma espécie de sala, que é de origem britânica e destinada a entreter convidados. Conforme um site de arquitetura e decoração<sup>155</sup>, que delinea as diferenças entre uma *drawing-room* e uma *living-room*, a *drawing-room* costuma ser um local mais formal, no qual os convidados aguardam o jantar, enquanto que a *living-room* é um espaço voltado à convivência familiar. O termo, conforme relatos online<sup>156</sup>, é ainda cotidianamente usado na Índia e no Paquistão.

Nossa escolha acabou ficando por integrar essas duas facetas de estar e jantar, até porque a descrição de Manjula é a de um *flat*, um espaço aberto, traduzindo-se *drawing-room* não como sala, mas como ‘área de estar-jantar’.

O próximo termo que causou controvérsia, menos pela sua hibridez e mais pela dificuldade de ‘correspondê-lo’ foi *compound*. Leela diz: “That there’s a building

---

depreciativa ou não para se referir ao Inglês Indiano. De qualquer maneira, há uma hibridez na forma indiana de se usar a língua, e tratamos brevemente disso aqui, através de exemplos do texto de Manjula.

<sup>155</sup> <<http://www.homedit.com/difference-between-living-room-and-drawing-room/>>, acessado em 10/01/2017.

<sup>156</sup> Por mais que eu tenha mantido o registro, na maioria dos casos, de onde vem essas informações, em algumas situações, eles não são mais rastreáveis. Ao final da dissertação, na bibliografia, constam todos os livros e dicionários usados para a tradução, assim como os principais sites de consulta.

under construction next door and that every night, in the compound...”. No Brasil, costumamos chamar isso ao que ela se refere de ‘pátio da construção’ ou ‘terreno de obras’. No entanto, essa parece uma opção que alongaria muito a frase e que não respeita nem um pouco a palavra original. Por isso, pesquisamos o que é *compound* na Língua Inglesa (Oxford Dictionary): a palavra enquanto substantivo se refere a uma grande área aberta cercada por uma cerca, normalmente em volta de uma grande casa ou fábrica, ou em uma prisão. Na África do Sul, costuma ser chamada assim uma área contendo alojamentos de sexo-único para trabalhadores migrantes, especialmente mineiros. A palavra, curiosamente, pode ser de origem portuguesa, *campon*, holandesa *kampoeng*, ou malásia, *kampong*, que significa *enclosure*, *hamlet*. Em Português, acabamos optando por ‘complexo’, que no Brasil é normalmente associada a complexos habitacionais e prisionais, o que, à primeira vista, parece fugir do que *compound* significa, no entanto, passa a ideia do que se trata e se encaixa bem, ritmicamente, na fala.

Quando Bhasker diz “And they’d say, ‘Madam, your colony has had telephones since 1968!’ And anyway - what about the neighbours?”, somos introduzidos a um uso de *colony* que, pelo menos eu, nunca havia visto antes. Acontece que no Inglês indiano ele tem um significado próximo de bairro, vizinhança, redondezas<sup>157</sup> - no entanto, essa não é uma tradução exata. Apesar da minha preferência por manter as palavras no seu significado mais próximo, respeitando a sua forma, *colony* em sua tradução *colônia* parece pretender uma significância que é bem maior que a proposta aqui por Manjula. Mesmo que em Português usemos ‘colônia’ para uma ‘colônia de férias’, por exemplo, uma ‘colônia’ sozinha, solta nessa frase, pareceria algo que não é o que efetivamente está dito no contexto. Por isso o uso de ‘bairro’. Essa é uma das situações em que a aculturação do termo é indispensável porque sem ela a estrutura do texto-alvo fica prejudicada por uma tonalidade que não é a pretendida pelo texto-fonte.

A seguir, temos o primeiro caso de um híbrido linguístico com a palavra *chowkidar*.

BHASKER: You never know with the police these days. They may say it's none of our	BHASKER: Você nunca sabe com a polícia nos dias de hoje. Eles podem dizer que não têm
---	---

<sup>157</sup> Como pode ser visto nesta breve explicação de um site que agrega expressões do Inglês Indiano principalmente para uso de *business men*: <<http://www.amritt.com/india-english-dictionary/?term=colony>>

business, what goes on in the next door compound. After all, there's the chowkidar. ..	nada a ver conosco, o que acontece no complexo vizinho. Afinal, tem o vigia...
--	--

*Chowkidar* é uma expressão genuinamente indiana, e significa zelador, vigia. É uma expressão que une duas palavras do Urdu: *-caukī* (toll house) e *-dār* (keeper), e na grafia Urdu: چوکیدار. O Urdu não é uma língua oficial nem co-oficial no distrito de Maharashtra, local onde é para se passar a peça (Bombay), mas é uma das línguas co-oficiais de Délhi, local em que Padmanabhan viveu quando voltou à Índia. O Urdu também é a língua nacional e franca do Paquistão, ainda sendo muito usada no Norte da Índia - local para onde foram realocados os falantes de persa e árabe (muçulmanos) ainda no período de dominação britânica. A língua é uma mistura de Hindi, Persa, Árabe, ainda com origens no Sânscrito e no Prakrit (que é uma espécie de sânscrito vernacular). Como *chowkidar* é um termo de tão comum uso que aparece mesmo no Dicionário Oxford de Língua Inglesa, optamos por sua tradução (que está acima), diferente do que vai acontecer com as próximas expressões.

Os últimos híbridos são aqueles que optamos por não traduzir: *guruji*, *dal*, *parathas*, *abhishekam* e *goondas*.

*Guruji* é a palavra-noção que o Ocidente tem de *guru* - guia espiritual. Obviamente, há mais e mais camadas de significado na Índia que não têm como serem transpostas e que, no momento em que usamos *guru*, mesmo que em sua forma *guruji*, já estamos acrescentando ao termo todo esse imaginário ocidental sobre o Oriente. Não há escapatória. Por isso e pelo conhecimento prévio que podemos esperar do leitor, *guruji* segue sendo *guruji*.

As próximas duas expressões são *dal* e *parathas*.

LEELA: I. . . I suppose you're right. I'll just have to try harder ( <i>changing tack</i> ). Your friend Mohan, will he stay for dinner?	LEELA: Eu... Eu suponho que você esteja certo. Eu só terei que tentar mais arduamente ( <i>mudando de rumo</i> ). Seu amigo, Mohan, ele ficará para o jantar?
BHASKER: Oh - just make something simple -	BHASKER: Ah - só faça algo simples -
LEELA: There's this afternoon's left-overs - rice, dal -	LEELA: Tem as sobras desta tarde - arroz, dal -
BHASKER: Whatever - I mean, he's not fussy	BHASKER: O que for - eu quero dizer, ele não é fresco ( <i>alonga-se, bocejando</i> ). Mmh! O que

(stretches, yawning.) Mmhh! How about... parathas?	você acha de ... parathas?
LEELA (getting up): I'll see what Frieda says -	LEELA (levantando-se): Eu vou ver o que a Frieda acha -
Lights dim.	A luz diminui.

*Dal* e *parathas* são pratos típicos e cotidianos na Índia, sendo que *dal* é uma forma de se preparar lentilhas e *parathas* são uma espécie de pão achatado (sem fermentação), que se assemelha a panquecas, só que, no caso de se usar recheio em uma *paratha*, o recheio fica dentro da massa e não com a massa ao redor. Não há como traduzir esses dois termos sem perder a contextualização que Padmanabhan dá à cena. Afinal, é uma família de classe média indiana - se as traduções cênicas optarem por adaptar o contexto cultural, a mudança simplesmente deve ser feita, conforme a equipe achar melhor. No entanto, no texto, *dal* e *parathas*, assim como o cafetã (que é uma peça de roupa com a qual Leela está vestida na primeira cena e que conseguimos traduzir porque ele já foi incorporado à cultura ocidental em função do mundo da moda), servem muito para a construção do universo do texto.

Os últimos dois casos são mais complexos.

*Abhishekam* é usado no momento em que Mohan e Bhasker estão discutindo o fato do estupro coletivo ser um ritual religioso.

BHASKER: Supposing I described the Holy Mass of Catholics as 'eating wafers' or an Abhishekam as 'pouring liquids over a piece of stone'?... wouldn't people get insulted?	BHASKER: Supondo que eu descreva a Santa Missa dos Católicos como 'comer hóstias' ou um Abhishekam como 'jogar líquidos sobre um pedaço de pedra'?... As pessoas não se sentiriam insultadas?
--	---

Nessa discussão, Bhasker traz os diferentes cultos para justificar o fato de que, como a Índia é um país secular, a religião não deve ser contestada, como acontece com o *Abhishekam* e a Missa Católica, aquele ato nos fundos de seu apartamento também pode ser um ritual - portanto, incontestável. *Abhishekam* (Ou *Abhisheka*) não é relativo a um ritual específico, mas sim a um rito de passagem, uma atividade de devoção, sendo assim chamados (tecnicamente) rituais como o *puja*, o *vagya* e o *arati*, e outros ritos praticados no Hinduísmo, Budismo e Jainismo. Os pormenores dos rituais demandam um estudo de cultura das religiões que é

complexo. No entanto, para o texto e sua tradução, a manutenção desse termo é essencial, uma vez que aqui Bhasker demonstra, claramente, que para ele, indiano de classe média, as religiões estão todas embasadas em ritualísticas similares e pouco importa, na verdade, esses pormenores - desde que atrás deles possa estar o secularismo, e que atrás desse secularismo ele possa esconder sua inação<sup>158</sup>.

O caso dos *goondas* é parecido com o de *Abhishekam*: a maior parte dos termos híbridos estão na primeira cena e esses dois estão na terceira e na segunda, respectivamente. A primeira cena, em função do seu caráter introdutório, não coloca sobre essas palavras os pesos de preconceitos e ironias que na segunda e terceira cenas ficam mais evidentes - como já delineamos no caso de *Abhishekam*. *Goondas* aparece nestes dois trechos do diálogo:

<p>LEELA: Tell them we're being tortured by some goondas!</p>	<p>LEELA: Diga a eles que estamos sendo torturados por uns <i>goondas</i>!</p>
<p>BHASKER: That's hardly true, now, Leela, is it? I mean, who would believe such a complaint?</p>	<p>BHASKER: Ora, Leela, isso dificilmente é verdade, não é? Quero dizer, quem acreditaria em tal reclamação?</p>
<p>LEELA: I don't care what they believe. The sounds torture me. Tell the police I can't sleep at nights. . . tell the police the goondas must go away and take their dirty whores somewhere else! (<i>She is losing control again.</i>) I don't care what they do, or who they are, or what they are - I just want them far away, out of my hearing. . . out of my life. . .</p>	<p>LEELA: Eu não me importo no que eles acreditarem. Os sons me torturam. Diga a polícia que eu não consigo dormir de noite... diga à polícia que os <i>goondas</i> devem ir embora e levarem suas putas sujas pra algum outro lugar! (<i>ela está novamente perdendo o controle.</i>) Eu não me importo com o que eles fazem, ou com quem eles são, ou o que eles são - eu só os quero bem longe, fora da minha escuta... fora da minha vida...</p>

Essa declaração ocorre pouco antes da chegada de Surinder e, quando ele chega, a situação lhe é descrita como um ataque de *goondas*. Conforme o dicionário Oxford, *goonda* é simploriamente definido como *hired thug* ou *bully* (ladrão contratado ou assediador). No entanto, em uma busca rápida no google já podemos perceber que se trata de mais do que isso. Na própria *Wikipédia*, já podemos

<sup>158</sup> Novamente, em *An aesthetic education in the era of globalization*, Gayatri Spivak, no capítulo "Who claims Alterity?", mostra justamente os perigos dessas noções que povoaram a Índia 'em processo de descolonização' e independente: "The masterwords implicated in Indian decolonization offered four great legitimizing codes consolidated by the national bourgeoisie by way of the culture of imperialism: nationalism, internationalism, secularism, culturalism. If the privileged subject operated by these codes masquerades as the subject of an alternative history, we must mediate upon how they [we] are written, rather than simply read their masque as historical exposition." (2012, p.57)

encontrar um esboço do quanto o problema dos *goondas* é importante nos países do Sul da Ásia. Em um artigo para o *The Hindu* (2005)<sup>159</sup>, D. Murali explica brevemente o que é *goonda*:

*Goonda* significa uma pessoa que, por conta própria ou como membro ou líder de uma gangue, habitualmente comete ou tenta cometer ou incita ao cometimento de crimes puníveis sob os capítulos XVI ou XVII ou XXIII do Código Penal Indiano (IPC), 1860.<sup>160</sup>

*Goonda* pode ser, então, uma espécie de gangue, e os problemas das ações de *goondas* são tão intensos que levaram o país a criar o “Goondas Act” que trata de coibir as ações praticadas por *goondas*. Como Murali (2015, *The Hindu*) explica:

(...) a legislação tem um nome longo: “O Ato de Prevenção de Tamil Nadu contra atividades perigosas de contrabandistas, criminosos das drogas, criminosos contra florestas, *goondas*, criminosos imorais de trânsito, escavadores ilegais e piratas de vídeo, 1982.” No entanto, é comum usar a abreviação *Ato dos Goondas* em boletins de notícias, para não ofender os interesses dos ouvintes. O *Ato dos Goondas*, como listado nos capítulos do código penal, inclui ‘crimes contra o corpo humano’, tais como assassinato, ‘crimes contra a propriedade’, como roubo, e ‘intimidação, insultos e distúrbios criminosos’.<sup>161</sup>

Cada estado na Índia tem sua autonomia sobre a aplicação do “Goondas Act”, que foram efetivando-se pouco a pouco pelo país: nos estados de Karnataka e Uttar Pradesh, em 1985; em Rajasthan, 1975; em Tamil Nadu, 1982; em Kerala, 2007; em Punjab, 1959 e Madhya Pradesh, 1946. Os “Goondas Act”, pela Índia, têm diferentes nuances, mas em geral pretendem coibir ataques de grupos e de agressores reincidentes, e ainda estão sob essa mesma legislação os crimes cibernéticos, como pirataria.

Quando Bhasker diz que dificilmente alguém acreditaria que o acontecimento fora da janela de sua casa era um ato praticado por *goondas*, é porque, além do estupro coletivo ser algo efetivamente comum na Índia, esse tipo de ataque não estava incluído, em geral, nos “Goondas Act” pelo país. Apenas recentemente que

---

<sup>159</sup> Disponível em <<http://www.thehindubusinessline.com/todays-paper/tp-others/tp-variety/article2167207.ece>>, acessado em 10/01/2017.

<sup>160</sup> “*Goonda* means a person, who either by himself or as a member of or leader of a gang, habitually commits or attempts to commit or abets the commission of offences, punishable under Chapter XVI or Chapter XVII or Chapter XXII of the Indian Penal Code (IPC), 1860.”

<sup>161</sup> “(...) the legislation has a long name: “The Tamil Nadu Prevention of Dangerous Activities of Bootleggers, Drug-offenders, Forest-offenders, *Goondas*, Immoral Traffic Offenders, Slum-grabbers and Video Pirates Act, 1982.” However, it’s common to use the shorthand ‘*Goondas Act*’ in news bulletins, so as not to offend listeners’ interest. *Goonda Acts*, as listed in the IPC’s chapters, include ‘offences against the human body’ such as murder, ‘offences against property’ such as dacoity, and ‘criminal intimidation, insult and annoyance.’”

cláusulas a esse respeito foram acrescentadas, que envolvem desde o ataque com ácido (prática inclusive sugerida pelos personagens homens de *Lights Out*) até a detenção por suspeita de que isso possa ocorrer. Aparentemente, o tema ainda é difuso e causa controvérsia entre legisladores e advogados, no entanto, o ato tem sido invocado em casos recentes de estupros coletivos<sup>162</sup>.

De qualquer modo, essas informações servem para explicar o porquê da não tradução de *goondas*: um termo que é tão controverso e cheio de nuances no contexto cultural Indiano não pode ser substituído por *gangue*, simplesmente, o qual seria sua possível equivalência no contexto brasileiro e latino-americano. Porque a palavra ‘gangue’ em si mesma já carrega uma noção contextual no Brasil de violência que, apesar de ser violência aqui e na Índia, não é tratada da mesma forma que os *goondas*. *Goondas* é uma palavra que carrega uma história significativa e privar o leitor do contato com ela seria privar o leitor do contato com a cultura na qual o texto de Padmanabhan está inserido - e esse sentimento se dissemina e serve para todas as palavras das quais tratamos neste subcapítulo.

### 3.4.2 A vítima sem gênero

Este é realmente um breve comentário. Como citamos no resumo de *Lights Out*, a definição da mulher enquanto vítima do que está acontecendo ocorre bem tarde no texto, apenas quando Naina decide olhar para fora da janela. Isso nos leva a ter que tomar um extremo cuidado, porque, na Língua Inglesa, é mais fácil deixar as frases sem gênero do que na Língua Portuguesa. Não são poucos os casos na literatura em que isso acontece. Um deles, por exemplo, é o texto curto de Beckett

---

<sup>162</sup> Algumas referências podem ser encontradas nestes links:

1) Notícias de invocações do “Goondas Act” em estupros coletivos: <http://www.thehindu.com/news/cities/Mangalore/goonda-act-invoked-against-accused-in-medical-student-rape-case/article7963743.ece> (notícia de 09/12/2015 - acessado em 04/03/2017)

[http://zeenews.india.com/news/karnataka/goondas-act-to-be-invoked-in-law-student-gang-rape-case\\_821450.html](http://zeenews.india.com/news/karnataka/goondas-act-to-be-invoked-in-law-student-gang-rape-case_821450.html) (notícia de 07/01/2013 - acessado em 04/03/2017)

<http://www.tamilnaducentral.com/2017/02/03/dalit-girl-nandini-gangrape-and-murder-hindu-munnani-secy-manikandan-to-be-booked-under-goondas-act/> (notícia de 03/02/2017 - acessado em 04/03/2017)

<http://indianexpress.com/article/india/india-others/theft-to-3rd-rape-cabbie-had-8-firs-uber-ignored-warning-from-passenger/> (notícia de 10/12/2014 - acessado em 04/03/2017)

2) Um artigo que questiona (e que me pareceu de uma tonalidade um pouco extremista, no entanto, pode ser útil) as nuances e limites dos “Goondas Acts” com as novas cláusulas: <http://www.deccanchronicle.com/140805/nation-crime/article/goonda-act-when-prevention-not-better-cure> (artigo de 05/08/2014 - acessado em 04/03/2017)



*Enough* (*Assez*) no qual há dois personagens, um homem e o narrador(a), e o narrador(a) nunca é identificado efetivamente no texto como mulher, mesmo que a sua construção penda para o que conhecemos como arquétipo e estereótipo feminino.

Outra questão que é importante é que a não explicitação do sexo da vítima é de suma importância para o crescimento da tensão na cena. Viégas-Faria mostra um exemplo parecido que Blum-Kulka traz para a sua argumentação sobre a importância das estruturas inferenciais nos diálogos teatrais e o problema da sua explicitação. A explicação parte do diálogo de abertura de 'Old Times', de Harold Pinter (2003, p. 229-230):

Kate: *Dark* (pause)

Deeley: *Fat or thin?*

Kate: *Fuller than me, I think* (pause)

Deeley: *She was then?* [apud Blum-Kulka 2000:302]

Neste exemplo, a primeira fala poderia a princípio ser traduzida para o português como "Morena", para ser coerente com a continuidade do diálogo - que se apresenta sem o seu início (marcando um recurso literário). Acontece que, no texto-fonte, o termo que significa "morena" é bem mais amplo semanticamente e, fora de contexto (como nesse contexto de abertura de peça teatral) recebe interpretações default provisórias que não necessariamente incluem a acepção "moreno/a". No texto-fonte, é só na quarta fala que o leitor-platéia fica sabendo que o casal está falando sobre alguém do sexo feminino. É na segunda fala que se esclarece estarem falando sobre pessoa ou animal (e não, por exemplo, sobre ser dia ou noite, sobre ser algum ambiente escuro, sobre ser algum objeto de cor escura, etc). Em Língua Portuguesa, assim como em hebraico [língua de pesquisa de Blum-Kulka], conforme o exemplo de Blum-Kulka, não há como preservar esse efeito dramático de deixar o leitor/platéia em suspenso (deixando obscuro o significado da fala): sabe-se desde a primeira fala em língua portuguesa que o casal está falando de pessoa do sexo feminino.

Viégas-Faria sugere que, em casos como esse de Harold Pinter, a estratégia tradutória seria procurar uma oportunidade de construir uma estrutura similar a essa, na Língua Portuguesa, em algum outro trecho do resto do texto.

A princípio, nesta tradução de *Lights Out*, a estratégia que adotamos foi a de sempre adequar os predicados aos sujeitos, uma vez que nem sempre os personagens se referem à mulher sendo agredida como vítima: eles usam participante, eles, situação, entre outros termos. No mais, acabamos tendo que confiar na inatenção seletiva<sup>163</sup> do leitor.

---

<sup>163</sup> Inatenção Seletiva é uma tradução de uma ideia de Shechner em "Performance Studies": "Spectators can be trained to enjoy being selectively inattentive. (...) but if a spectator is selectively inattentive, narratives, social commentaries, 'pure' or simply beautiful movements and spectacles can emerge and merge with her own reveries."(2005, p.233). Em suma, na *inatenção* seletiva, captamos o

### 3.4.3 Outros casos

Alguns outros casos ainda merecem menção aqui, principalmente por estarem incluídos no paradigma que tratamos no capítulo dois, e talvez porque para eles possam servir de exemplo.

A questão de adequar o texto à norma coloquial (fala) ou à norma culta (literatura), por exemplo, se torna uma questão de escolha bastante pessoal do tradutor e ela está mais ligada às estruturas banais da língua que às escolhas que temos que fazer de aculturações.

Acontece que em todo texto de teatro haverá dúvidas sobre usar a norma culta, “Conte-me”, para iniciar uma frase, ou a coloquial, “Me conte”. Independente da escolha feita no texto escrito, a não ser que o diretor de um espetáculo solicite, os atores irão, invariavelmente, ‘coloquializar’ a norma. Isso não é ruim e nem mal - é apenas assim que funcionam as traduções.

No entanto, a questão da norma culta se transforma em algo mais complexo quando tratamos de textos muito deslocados temporalmente - como traduzir Shakespeare, Racine, Sófocles - e o uso correto da língua passa a ser uma forma estilística para ‘datar’ o texto e deixá-lo difícil como ele o é na língua-fonte. São estratégias.

No caso de *Lights Out*, optamos pelas duas formas, variando entre elas. Como a partir da cena dois os diálogos são o cerne do texto, também é importante para manter a atenção do leitor um pouco dessa variação, e, como ela não atinge a estrutura e temática da peça, consideramos essa uma boa estratégia. Afinal, apesar de alguns termos deslocados temporalmente (no contexto do Inglês que

---

que há de mais poético conforme as nossas próprias leituras da obra, permitindo-nos nossos próprios devaneios. Uma ideia parecida é trazida pela tradutora de Meschonnic, Pier-Pascale Boulange, em sua introdução a *Ethics and Politics of Translating*, quando ela se pergunta: “How can one strike a balance between keeping Meschonnic’s poetics and keeping the reader’s attention?” (2011, p.28). Mesmo assumindo um leitor atento e especializado, ela complementa que, de qualquer modo, “As regards to the physical activity of reading, eye-movement research has demonstrated that the eye focuses on approximately 70% of the words, often skipping function words and fixating instead on content words (Goodman 2008a:23)” (idem). A essa noção de fixação, ela acrescenta: “Fixation is when the eye stops moving to focus on a word or between words. The eye being physiologically limited, it can only distinguish word within the foveal region (3 to 6 letters spaces around the point of fixation in the center of the visual field) and cannot deliver usable data to the brain during saccades (Paulson and Goodman, 2008:27,44)”. Por isso, por mais que atentemos (e atentamos bastante) ao controle total do texto e da estrutura que criamos (controle que já sabemos de antemão estar fadado ao fracasso, como largamente argumentamos no capítulo dois desta dissertação), se algo nos escapa, é porque também escapa a qualquer leitor - e isso também pode ser uma leitura poética, uma inatenção que permite ao leitor seus próprios devaneios.

conhecemos) como *drawing-room* (resquício da colonização britânica), *Lights Out* é um texto contemporâneo e as suas personagens falam inglês normalmente, no meio urbano.

Uma outra questão que acho curiosa é a das rubricas. Além das longas rubricas que abrem as cenas (no caso de *Lights Out*), nos diálogos as rubricas são os indicadores de ação (movimentações/sentimentos/expressões) do texto. Viégas-Faria menospreza um pouco a tradução das rubricas (2003, p. 156):

As rubricas a princípio não apresentariam maiores problemas tradutórios e fazem parte de um texto no mais das vezes puramente técnico, paralelo aos diálogos, embora haja exceções - rubricas redigidas em prosa poética.

A questão da liberdade poética que Padmanabhan toma nas rubricas mais extensas (aberturas de cenas) já foi aqui comentada com o caso de *wanes from dusk into night*. Quanto ao resto, preciso discordar de Viégas-Faria.

As rubricas são de suma importância para o leitor quando ele lê o texto pela primeira vez, porque é através das rubricas (quando elas existem) que ele consegue localizar a personagem em relação às outras e mapear suas intenções e movimentações. Já estabelecemos no capítulo dois a necessidade de traduções potentes e que, em suas segundas e terceiras leituras, pensem no receptor. Portanto, quando há rubricas no texto dramático, elas merecem a mesma atenção que os diálogos, afinal, elas são o texto juntamente com eles, e não apenas palavras colocadas ali como enfeites poéticos ou 'technicalidades'. E mesmo que fossem colocadas assim: um texto é aquele texto porque ele o é inteiro e não em partes - a não ser que essa seja a sua proposta.

Na tradução de rubricas do Inglês para o Português, teremos, muitas vezes, que transformar advérbios em adjetivos e acrescentar pronomes a verbos, uma vez que, na dramaturgia em Inglês, geralmente eles combinam o conteúdo da rubrica com o nome do personagem que vem antes da fala em si, e, na tradução para o Português, a associação do conteúdo da rubrica com o enunciado ou com o nome do personagem varia. No caso de uma tradução apenas por equivalência, as palavras ficariam soltas enquanto estruturas, sem complementações. Um trecho de *Lights Out* no qual podemos visualizar uma variedade dessas ocorrências é o que se segue (abaixo do trecho, pontuaremos cada caso conforme a notação numérica em negrito ao lado das ocorrências):

<p>LEELA (<i>pushing a bowl of peanuts towards Mohan</i>): Please! Help yourself -</p> <p>MOHAN: Sure! (<i>Helps himself</i>). How about you?</p> <p>LEELA: We have our own -</p> <p>BHASKER: Ahh - Nice to see you here, Mohan. . . So? Cheers!</p> <p>LEELA <b>(1)</b> (<i>uncertainly</i>): Cheers. . .</p> <p>MOHAN: Cheers!</p> <p><i>They sip their drinks. Leela sits back tensely, looks at her watch. Mohan sees her. There is a silence after which they each open their mouths to say something, causing embarrassed titters to break out. Leela changes her to a cough. Bhasker looks across to Mohan, Leela glances again at her watch.</i></p> <p>MOHAN <b>(2)</b> (<i>clears his throat</i>): Well! So - when does it begin!</p> <p>LEELA <b>(3)</b> (<i>shrinks</i>) Wh - what?</p> <p>BHASKER <b>(4)</b> (<i>expressionless</i>): Around dinner time.</p> <p>LEELA <b>(5)</b> (<i>eyes starting from her head</i>): You - you <i>told</i> him?</p> <p>BHASKER (<i>smoothly</i>): Darling, I had to - after all, he's bound to notice, when it starts -</p>	<p>LEELA (<i>empurrando uma tigela de amendoins para Mohan</i>): Por favor! Sirva-se -</p> <p>MOHAN: Claro! (<i>serve-se</i>). E como vocês estão?</p> <p>LEELA: Nós temos nossos próprios -</p> <p>BHASKER: Ahh - é tão agradável te ver aqui, Mohan... Então? Saúde!</p> <p>LEELA <b>(1)</b> (<i>incerta</i>): Saúde...</p> <p>MOHAN: Saúde!</p> <p><i>Eles tomam um gole dos seus drinks. Leela senta de volta, tensa, olha para o relógio. Mohan a vê. Há um silêncio após o qual cada um deles abre a boca para dizer algo, causando a irrupção de envergonhados risos abafados. Leela transforma o dela em um tossido. Bhasker olha para Mohan no lado oposto, Leela olha de relance novamente o relógio.</i></p> <p>MOHAN <b>(2)</b> (<i>limpa a garganta</i>): Bem! Então - quando começa?</p> <p>LEELA <b>(3)</b> (<i>encolhe-se</i>): O qu-O quê?</p> <p>BHASKER <b>(4)</b> (<i>sem expressão</i>): Por volta da hora do jantar.</p> <p>LEELA <b>(5)</b> (<i>com os olhos saltando do rosto</i>): Você - você <i>contou</i> pra ele?</p> <p>BHASKER (<i>suavemente</i>): Querida, eu tive que - afinal, ele está fadado a perceber, quando começar -</p>
---	--

Em **(1)**, Leela é para, supostamente, demonstrar incerteza. Nas rubricas na Língua Inglesa é comum o uso de advérbios sem verbo, indicando a ação (sentimento) que está linkada ao enunciado/fala. Na Língua Portuguesa, o uso mais comum, em rubricas, nesse caso, é o adjetivo, que se conecta ao personagem, e não diretamente ao enunciado. Isso acontece especialmente em casos em que são demonstrados sentimentos ou sensações que não estão em transição. O mesmo raciocínio é usado para o item **(4)** *expressionless*, que fica 'sem expressão' ao invés

de um possível 'inexpressivamente' ou 'de maneira inexpressiva'. 'Sem expressão' é uma indicação física e sentimental da personagem.

Precisamos sempre pensar que as rubricas complementam o texto com as nuances e tonalidades a serem dadas aos personagens - não é à toa, por exemplo, que o modelo de análise de texto para atuação de Stanislavski (trazido e desenvolvido no Brasil, principalmente por Nair D'Agostini<sup>164</sup>) leva em consideração o que é dito sobre o personagem nas rubricas, o que o personagem diz sobre si mesmo, e o que é dito pelos outros personagens sobre ele.

Nos exemplos **(2)** e **(3)**, há dois casos de verbos de/em ação, 'clear his throat' e 'shrinks'. Em 'Clear his throat', é desnecessário, em português, dizer a frase em sua completude: 'Limpa a sua garganta'. Tratando-se de uma ação, e já estando especificado o personagem, apenas a indicação 'Limpa a garganta' é suficiente e não abala tanto a estrutura rítmica do texto. Já 'shrinks' pede um complemento pronominal, mesmo que a personagem esteja indicada: o uso do presente simples na terceira pessoa do singular não pode ser deixado sem especificação ou acabaria parecendo tratar-se de uma ordem, ao invés de uma ação verdadeira no presente.

O último caso a ser analisado é o **(5)**, que é uma expressão que realmente não tem tradução 'literal' no sentido de equivalências linguísticas e nem parece ser uma expressão de uso tão comum ('eyes jumping from the head' é uma expressão comum, mas não encontrei variações dela com o verbo 'start'). Portanto, tentamos passar o máximo possível da sensação que a expressão dá, sem mudar sua estrutura e escolha de palavras: de 'eyes starting from the head', que, literalmente seriam, 'olhos começando da/na cabeça', ficamos com 'os olhos saltando do rosto'; ao invés de usar 'pulando' do rosto, usamos 'saltar' porque ele lembra, foneticamente, mais o verbo 'start' do que o verbo 'pular'.

Haveria ainda outros casos a comentar, casos não menores, mas que achamos que agregariam menos à pesquisa sobre tradução de dramaturgia, neste momento. É claro que um texto é sempre um vir-a-ser e não podemos prever os desdobramentos que dele sairão. Dentro dessa gangorra, cada tradutor acaba fazendo, instintivamente, seu método - e acredito que essa seja uma das atrações

---

<sup>164</sup> Maiores esclarecimentos podem ser consultados em sua tese, "O método de análise ativa de Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator", defendida em 2007, na USP. Encontrada no repositório da universidade, no link: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php>> (acessado em 06/03/2017)

que *traduzir* exerce sobre determinadas pessoas.

Assim como veementemente comentamos no segundo capítulo, as formas da dramaturgia vêm mudando e novos paradigmas vêm se impondo à tradução de textos teatrais. Este é um estudo de um texto de estrutura dramática bastante simplória em relação a novas tendências – porém, que, no quesito de tradução intercultural, acaba se manifestando como um importante elemento na descoberta de novas dramaturgias ao redor do mundo, que, há pouco tempo, pareciam tão distantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Transferimos o conteúdo porque devemos, sabendo que não pode ser feito, tanto na tradução como em toda comunicação, mesmo que diferente. Transpomos nível e textura da linguagem, porque devemos, sabendo que o idioma não se acaba. É a esse vínculo duplo que a melhor tradução se refere, por sorte, talvez.<sup>165</sup> (Spivak, 2000, p. 100)

Não queremos fazer destas considerações finais um resumo do que foi dito nas páginas anteriores, nem argumentar mais sobre pontos, a princípio, já esclarecidos, muito menos alongar um texto quando não parece mais ser necessário.

Queremos dizer que a língua é um mundo e o que mais há são mundos por traduzir. É nessas singelas escolhas, como as que mostramos no terceiro capítulo desta dissertação, que residem os pequenos exercícios de alteridade que compõem, a nosso ver, um processo de tradução. E cada processo, cada texto, exigirá uma nova forma de se comunicar e engajar eticamente com o Outro.

Ao contrário da concepção clássica mediadora que é intrínseca ao tradutor, e que se assemelha, por exemplo, à figura de ‘middle person’ que Spivak traz como o elo de ligação entre colonizado e colonizador, e que ela afirma ter se tornado a burguesia nacional desses mesmos países após suas independências (2012, p. 61), podemos pensar o tradutor como estabelecemos no capítulo dois: como um leitor-tradutor de potências e um praticante do olhar e do ouvir o(s) outro(s) do(no) texto, sem que ele, pela sua característica mediadora, precise se alocar em estruturas pré-estabelecidas, como a da burguesia pós-colonial. Dessa forma, reiteramos: o tradutor de um texto não é um mediador do mesmo, mas um multiplicador das suas leituras possíveis.

Reiteramos ainda o que dissemos na introdução deste trabalho: nos movemos aqui pelas perguntas, pelos silêncios e pelos visíveis, e também pelos seus contrários. Essa leitura que fizemos aqui, de todas as coisas que emergiram durante nossa pesquisa, é a única leitura que poderíamos ter feito neste momento; no entanto, como diz Said, em *Cultura e Imperialismo*: “os textos não são objetos acabados” (2011, p. 399) – e esperamos que, como a nossa sugestão de que todas

---

<sup>165</sup> “We transfer content because we must, knowing it cannot be done, in translation as in all communication, yet differently. We transpose level and texture of language, because we must, knowing that idiom does not go over. It is this double bind that the best translation hints at, by chance, perhaps.”

as leituras são traduções (em seu sentido catacrético), este texto se traduza nas diversas possibilidades que nele residem.

*Lights Out* é um texto no qual uma mulher grita durante mais da metade do tempo que nele transcorre e ninguém faz nada para ajudá-la. As insistências dos discursos dos personagens são na diferença negativa, nas vias contrárias à identificação, como muito bem coloca Lieder (2015b, p. 523):

Ao classificar a mulher não apenas como uma puta, mas como uma puta esfarrapada (leia-se de classe baixa), Mohan e Bhasker **identificam como tão outra que eles não podem nem começar a entender seu comportamento**. Tal classificação também permite a eles justificar seus próprios comportamentos. Ao existir em um plano socioeconômico diferente, a mulher que grita não está apenas além do seu entendimento, mas além de sua assistência.<sup>166</sup> (grifo meu)

Aqui, tentamos ouvir o Outro (o texto e seu contexto), mesmo que a falha entre nós seja inevitável e, por que não, necessária, para que se crie algo nessa lacuna. Tentamos também possibilitar a Outros, que com as suas leituras deste texto que aqui escrevemos, possam escutar o discurso desse Outro, que poderíamos identificar como tão outro que seria impossível ouvi-lo, mas não o fazemos, pois, se há discurso, precisamos escutá-lo, uma vez que este pode ser o imperativo da tradução:

Ignorar a narrativa de ação ou texto como instanciação ética é esquecer que a tarefa da tradução sobre o ser-humano é predicada. (...) **Nenhum discurso é discurso se não é ouvido**. É o ato de ouvir-para-responder que pode ser chamado de imperativo do traduzir. (...) a tradução fundadora entre as pessoas é uma escuta de cuidado e paciência, na normalidade do outro, o suficiente para notar que o outro já fez, silenciosamente, o esforço.<sup>167</sup>

Às vezes, os esforços são silenciosos, e, em outras, eles gritam: no texto e na encenação, no discurso e na língua, ouvimos não apenas o que está *dito* na linguagem, mas sim *o quanto estamos disponíveis a ouvir*, enquanto tradutores, leitores e ouvintes íntimos de uma narrativa. Como diz Said, precisamos lembrar que “Em nosso desejo de sermos ouvidos, muitas vezes tendemos a esquecer que o

---

<sup>166</sup> “By classifying the woman as not just a whore, but a tattered (read lower-class) whore, Mohan and Bhasker **identify her as so other that they cannot even begin to understand her behavior**. Such a classification also allows them to justify their own behaviour. By existing on a different socioeconomic plane, the screaming woman is not only beyond their understanding, but beyond their assistance.” (grifo meu)

<sup>167</sup> “To ignore the narrative of action or text as ethical instantiation is to forget the task of translation upon being-human is predicated. (...) **No speech is speech if it is not heard**. It is the act of hearing-to-respond that may be called the imperative to translate. (...) the founding translation between people is a listening with care and patience, in the normality of the other, enough to notice that the other has already silently made the effort.”



mundo é um lugar apinhado de gente (...)" (2011, p. 23).

É sempre com a lembrança e certeza de que há muito a ser feito, muitos a serem ouvidos, muitos a serem vistos e de que a maioria das perguntas feitas aqui não esperava e não encontrou respostas plenas, que podemos concluir este trabalho dizendo que: traduzir, em seus aspectos amplos e estreitos, é uma tarefa destinada a falhar, mas urgentemente e pertinentemente necessária.

## REFERÊNCIAS

- AHMAD, Aijiz. *In theory: classes, nations, literatures*. London/New York: Verso, 2000.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição bilíngue com tradução do italiano de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BOULANGER, Pier-Pascale. Introduction. In: MESCHONNIC, Henri. *Ethics and Politics of Translation*. Tradução de Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing, 2011, p.11-34.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Joel Birman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CANAGARAJAH, A. Suresh. Negotiating Ideologies through English: strategies from the periphery. WOOD, Michael, BERMANN, Sandra (orgs), *Nation, Language and the Ethics of translation*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2005.
- DAVID, Hilda. Stifled Voices: India women English playwrights writing themselves into existence. *International Journal of English, Language, Literature and Humanities*, v.2, n.3, July 2014, p.166-174.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FERRACINI, Renato; LEONARDELLI, Patricia. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. *Urdimento*, n.20, setembro de 2013, p.151-158;
- LAKSHMI, C.S. And Kannagi Plucked Out a Breast. *Body blows: women, violence and survival*. Calcutta: Seagull Books, 2002.
- LÉVY, Pierre. *Web exige novo letramento*. Entrevista para o Jornal da UFRGS, Porto Alegre, agosto de 2016, p.7
- LIEDER, Frances K. Lights out and na ethics of spectatorship, or can the subaltern scream?. *Peace&Change*, v.40, n.4, October 2015, p.517-538.
- \_\_\_\_\_, K. Frances. Not-feminism: a discourse on the politics of a term in Modern Indian Theatre. *Asian Theatre Journal*, v.32, n.2, Fall 2015, p.598-618.

MACDOUGALL, Jill. Beans, Haricots, Madesou: the challenges of postcolonial translation. *The Mercurian*. University of North Carolina at Chapel Hill, v.1, n.2, 2007, p.127-139.

MADHAVAN, Arya. Introduction: women in Asia Theatre: Conceptual, Political and Aesthetic Paradigms. *Asian Theatre Journal*, v.32, n.2, Fall 2015, p.435-355.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NOKOLAREA, Ekaterini. Performability versus Readability: a historical overview of a theoretical polarization in Theater Translation. *Translation Journal*, outubro de 2002, v. 6, n. 4.

NOUSS, Alexis. Preface. In: MESCHONNIC, Henri. *Ethics and Politics of Translation*. Tradução de Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing, 2011, p.1-10.

NOVARINA, Valère. *O Animal do tempo/a inquietude*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PADMANABHAN, Manjula. And still I rise: Why Manjula Padmanabhan never came to terms being the second sex. Entrevista para o *The Indian Express*, em 04/10/2015, disponível em <<http://indianexpress.com/article/lifestyle/books/and-still-i-rise-why-manjula-padmanabhan-never-came-to-terms-being-the-second-sex/>> acessado em dezembro de 2016.

PADMANABHAN, Manjula. *Harvest*. United Kingdom: Aurora Metro Press, 2003.

\_\_\_\_\_, Manjula. *Hidden Fires and Other Monologues*. In: *Manoa*, v.22, n.2, 2010, p.73-96.

\_\_\_\_\_, Manjula. I create mental films in in my head: Manjula Padmanabhan. Entrevista para o jornal *The Hindu*, em 03/12/2016, disponível em <<http://www.thehindu.com/books/books-authors/i-create-mental-films-of-the-story-Manjula-Padmanabhan/article16755122.ece>>, acessado em dezembro de 2016.

\_\_\_\_\_, Manjula. *Lights Out*. In: *Body Blows: women, violence and survival*. Calcutta: Seagull Books, 2002.

\_\_\_\_\_, Manjula. *Lights Out*. In: *City Plays*. Calcutta, New Delhi: Seagull Books, 2004.

\_\_\_\_\_, Manjula. The enchantments of exile. Entrevista para o jornal *Live Mint E-paper*, em 24/08/2013, disponível em <<http://epaper.livemint.com/epaper/viewer.aspx>>, acessado em dezembro de 2016.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria

Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENNYCOOK, Alastair. English, Politics, Ideology: From colonial celebration to postcolonial performativity. In: WOOD, Michael, BERMANN, Sandra (orgs), *Nation, Language and the Ethics of translation*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

\_\_\_\_\_, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SAID, Edward. *Cultural e Imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A partilha das vozes*. Tradução Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro. In: *Urdimento*, n.20, setembro de 2013, p.17-19.

\_\_\_\_\_, Jean-Pierre. *O léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2012.

\_\_\_\_\_, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In C. Nelson e L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education, 1988, pp.271-313.

\_\_\_\_\_, Gayatri Chakravorty. *Translating into English*. In: WOOD, Michael, BERMANN, Sandra (orgs), *Nation, Language and the Ethics of translation*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2005.

\_\_\_\_\_, Gayatri Chakravorty. Translation as culture. In: KAR, P.C. ST-PIERRE, Paul (orgs), *In translation: Reflections, Refractions, Transformations*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing, 2007, p.263-283.

\_\_\_\_\_, Gayatri Chakravorty. The politics of translation. In: *Outside-in the teaching*

*machine*. New York: Routledge, 1993.

SVICH, Caridad. Theatrical translation as creative process: a conversation with Caridad Svich. *The Mercurian*, University of North Carolina at Chapel Hill, v.4, n.2, 2012, p.5-21.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno[1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VIEGAS-FARIA, Beatriz. *Implicaturas conversacionais e tradução teatral: a construção de uma base teórica em lingüística para a tradução de sentidos implícitos em literatura*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

WESSELING, Henk. *Overseas History*. In: BURKE, Peter (org) *New perspectives on historical writings*. United Kingdom: Polity Press, 2001.

*Dicionários e sites consultados:*

Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss, 1ª edição, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

Dicionário de antônimos e sinônimos Houaiss, 3ª edição, São Paulo: Publifolha, 2008.

Dicionário Inglês-Português Webster's, 10ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1998

Oxford Dictionary of English, Second Edition, Oxford: Oxford University Press, 2009.

<[www.translate.google.com](http://www.translate.google.com)>

<[www.linguee.com](http://www.linguee.com)>

Demais sites indicados nos rodapés e corpo do texto.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)