

## O TRADUTOR TEATRAL ALÉM DO TEXTO

Cláudia Soares Cruz<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Resumo:** Teatro é uma arte coletiva, e nada relacionado ao fazer teatral se dá de forma isolada, o que, claramente, inclui a tradução. Entretanto, o trabalho dos tradutores teatrais<sup>1</sup> costuma se limitar à entrega do texto traduzido, encerrando-se aí sua participação no processo de encenação. Este artigo visa repensar o lugar ocupado pelos tradutores nesse processo, demonstrando o quanto têm a oferecer para toda a equipe envolvida na encenação, contribuindo, assim, para que o resultado em cena seja mais promissor. Além da proposta de aproximação entre tradutores e encenação, o presente artigo propõe meios de fomentar uma maior integração entre a cena e o público.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Tradução teatral; Artes cênicas; Dramaturgia

## THE THEATRE TRANSLATOR BEYOND THE TEXT

**Abstract:** Theatre is a collective art, and nothing related to making theatre happens in isolation, which of course includes translation. Nevertheless, the job of a theatre translator is usually limited to delivering a translated

---

<sup>1</sup> Reconheço a importância do debate sobre a utilização de linguagem inclusiva de gênero e também a necessidade de afirmar e valorizar o trabalho das mulheres no teatro. Para lidar com essa questão, seria possível utilizar os dois gêneros – tradutor e tradutora – ou acrescentar a desinência do gênero feminino depois de travessão ou parêntese. Essa última pode causar desconforto para leitores com dislexia ou baixa visão, e por isso não é utilizada aqui; e opto também por não usar as formas masculina e feminina juntas por uma questão de fluência. Entretanto, com o intuito de atenuar a presença da forma masculina genérica para falar das atividades envolvidas no fazer teatral, utilizo com frequência a forma plural, que pressupõe a inclusão do gênero feminino.



text, with any participation in the staging process ending at this point. This paper seeks to rethink the place that theatre translators hold in this process, showing how much they have to offer to the entire team involved in the staging process, therefore contributing to a more promising result on stage. In addition to proposing closer ties between the translator and staging, this paper also aims to propose means to foster greater integration between the stage and the audience.

**Keywords:** Translation Studies; Theatre translation; Dramatic arts; Dramaturgy

Meu primeiro contato com o universo da tradução teatral se deu quando, depois de muitos anos traduzindo diversos tipos de textos, fui convidada a traduzir a peça *Closer*, de Patrick Marber. Essa primeira experiência me levou de volta à universidade, e cursei a graduação em Teoria do Teatro na UNIRIO, fiz o mestrado em Artes Cênicas na mesma instituição, e o doutorado em Estudos da Linguagem na PUC-Rio, aprofundando cada vez mais minha pesquisa sobre tradução teatral. Além disso, ao longo desses anos, ministrei diversos cursos sobre o tema e, atuando nestas três áreas – pesquisa, tradução e ensino –, fui percebendo como uma aproximação entre todas as instâncias envolvidas na encenação de textos estrangeiros pode ser benéfica. Venho, então, buscando formas de promover diálogos entre os dois campos disciplinares nos quais a tradução teatral se insere – os Estudos da Tradução e as Artes Cênicas –, entre a teoria e a prática, entre o texto e a cena. Uma das formas de promover esses diálogos e aproximações seria repensar o lugar ocupado pelos tradutores no processo de encenação. E é sobre isso que falo neste artigo.

De modo geral, são três os procedimentos que se costumam verificar com mais frequência no processo de encenação de textos estrangeiros, e os descrevo de forma sucinta a seguir (essa ordem não representa o grau de frequência de cada um, nem qualquer julgamento de valor).

No primeiro, um tradutor traduz o texto fonte e entrega o texto meta para a equipe de encenação, e aí se encerra seu envolvimento com a montagem. O segundo é quando essa primeira tradução,

feita por um tradutor, é entregue a um dramaturgo, encenador, ou outro profissional envolvido na montagem, geralmente alguém de renome, que faz alterações no texto e, por fim, assina a tradução e/ou adaptação. Nesse cenário, o tradutor e seu trabalho costumam ser apagados. Susan Bassnett (2011, p. 29) descreve esse procedimento:

Muitos tradutores no Reino Unido que são chamados para traduzir peças reclamam, de forma veemente, que seu trabalho é visto com desdém e que, depois, suas traduções são entregues a algum dramaturgo famoso que faz pequeníssimas alterações e se autoproclama o tradutor (Bassnett, 2011, p. 29, minha tradução)<sup>2</sup>.

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

Por fim, algo que se vê com frequência é o próprio encenador traduzir o texto, como foi, por exemplo, o caso da montagem brasileira de *Arte*, da dramaturga francesa Yasmina Reza. O texto de Reza foi traduzido e encenado por Emílio de Mello, que, em uma conversa informal, me relatou ter feito muitas modificações em sua tradução ao longo do processo de encenação, tendo inclusive incorporado sugestões feitas pelos atores.

O que raramente se vê no âmbito da tradução teatral, entretanto, é o tradutor ser convidado a participar, de alguma forma, do processo de encenação, como aconteceu quando a Companhia Atores de Laura decidiu encenar *O conto do inverno*, de William Shakespeare. A tradução escolhida para essa montagem foi a de José Roberto O’Shea, e o diretor Daniel Herz, durante o proces-

---

<sup>2</sup> No original: “Many translators in the United Kingdom who are asked to translate plays complain bitterly that their work is sneered at, before being handed over to a well-known playwright who makes minimal alterations and proclaims him- (or her-) self as the translator” (Bassnett, 2011, p. 29).

so de concepção do espetáculo, convidou O’Shea para trabalhar o texto que seria levado à cena. Juntos, diretor e tradutor, fizeram os cortes considerados necessários e o resultado foi um espetáculo bem recebido pela crítica e pelo público.

Muitos são os fatores que contribuem para o afastamento entre os tradutores e a encenação, mas essa é uma conversa longa que foge do escopo do presente artigo. O que proponho aqui é trazer reflexões que têm como intuito estimular a aproximação entre eles, lembrando que não é só a encenação que tem a ganhar – o tradutor e a tradução também se beneficiam desse contato mais próximo. Lawrence Flores Pereira (2015, p. 48), por exemplo, em sua “Nota sobre a tradução” que antecede *Hamlet*, agradece a “[...] encenação que testou a atual tradução”.

Susan Bassnett (2011, p. 101, minha tradução) diz que os tradutores de textos teatrais não deveriam fazer como os que traduzem poesia e romances que “[...] tendem, assim como os poetas e os escritores, a trabalhar sozinhos”<sup>3</sup>. Mary Snell-Hornby (2007, p. 119, minha tradução) aponta que “[...] o tradutor teatral do futuro talvez venha a ser um especialista que trabalha com o texto dentro do teatro”<sup>4</sup>. Pergunto, então, se esse especialista, tradutor teatral do futuro imaginado por Snell-Hornby, poderia atuar, ao menos em certa medida, como dramaturgista. Mas para responder a essa pergunta, precisamos antes responder a outras: quem são e o que fazem os dramaturgistas?

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

---

<sup>3</sup> No original: “Translators of poetry or novels tend, like poets or novelists, to work alone” (Bassnett, 2011, p. 101).

<sup>4</sup> No original: “The theatre translator of the future might develop into an expert working with texts in the theatre” (Snell-Hornby, 2007, p. 119).

O primeiro *Dramaturg* foi LESSING: sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), coletânea de críticas e reflexões teóricas, está na origem de uma tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra. O alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas. As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa. (Pavis, 1999, p. 117)<sup>5</sup>.

Fátima Saadi (2013, p. 3) afirma que “[...] a própria flutuação das designações da função do dramaturgista – conselheiro literário, colaborador artístico, assessor ou assistente teórico – indicia a dificuldade de circunscrever a atividade para defini-la”. Apesar disso, a autora elenca algumas de suas possíveis atribuições, como vemos abaixo:

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

---

<sup>5</sup> Em francês, idioma nativo de Pavis, ainda se utiliza apenas a palavra *dramaturge* para descrever as duas atividades, ou, às vezes, o próprio termo alemão *dramaturg*. Em português brasileiro, embora ainda não faça parte de dicionários *online* como o Houaiss, Aurélio e Aulete, o termo *dramaturgista* é o que traduz o *dramaturg* alemão, e é amplamente utilizado.

Assim como Saadi, Edélcio Mostaço (2021) diz que não é fácil especificar as tarefas do dramaturgista, mas também lista diversas atividades que esse profissional pode desempenhar. Entre elas estão:

realizar seminários práticos ou teóricos para instruir a equipe da montagem quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto; fazer uma análise dramática detalhada para subsidiar os demais membros da equipe; assistir aos ensaios e avaliar o andamento do trabalho; dirigir atividades de divulgação e promoção do espetáculo, criando interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram, entre outras (Mostaço, 2021, p. 39).

Dessas duas listas, destaco as atividades que acredito poderem ser realizadas pelos tradutores: da lista de Mostaço, “[...] realizar seminários [...] quanto a aspectos históricos [do texto]; fazer uma análise dramática; [criar] interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram” (Mostaço, 2021, p. 39); das tarefas elencadas por Saadi, “criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; [...] oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; [...] elaborar o programa do espetáculo; organizar debates com o público” (Saadi, 2013, p. 3).

Saadi menciona, ainda, a tradução como uma das possíveis atribuições do dramaturgista, e, em outros artigos<sup>6</sup>, descreve diversas experiências em que atuou como dramaturgista e tradutora. Maria de Lourdes Rabetti fala sobre essa sobreposição de papéis em seu artigo “O laboratório do *Dramaturg* e os estudos de genética teatral: experimentos”, no qual relata sua experiência “[...] de exercícios combinados de tradução e dramaturgismo, desenvolvidos entre os anos de 1985 e 1991 no âmbito da Companhia de Encenação Teatral da cidade do Rio de Janeiro” (Rabetti, 2011, p. 443).

---

<sup>6</sup> Ver referências.

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

A partir das suas pesquisas, os tradutores podem também propor temas e colaborar na organização de debates com o público que tratem, desde temas como os mencionados aspectos históricos, de costumes e comportamentais, até a dramaturgia do autor encenado, seu estilo, seu histórico, o contexto em que escreve e sobre o qual escreve, sua importância na cena teatral, passando por diversas outras possibilidades. Outro elemento que comumente faz parte de nossas pesquisas é o histórico do texto – suas montagens, fortuna crítica etc. – que também pode servir de base ao processo de encenação, à elaboração do programa ou a qualquer tipo de interação com o público.

Há ainda uma tarefa, mencionada por Mostaço (2021, p. 39) – “[...] fazer uma análise dramática detalhada para subsidiar os demais membros da equipe” –, que pode ser realizada pelo tradu-

tor, pois, como bem aponta Patrice Pavis (2005, p. 135), o texto traduzido “[...] está infiltrado de análise dramaturgica”.

Para dar continuidade à discussão aqui proposta, trago o conceito de paratexto do teórico da literatura e semiólogo francês Gérard Genette, pois foi ele meu ponto de partida para outras reflexões a respeito das contribuições que os tradutores têm a oferecer para a encenação. Genette (2009, p. 9) afirma que as obras literárias raramente se apresentam “[...] em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações”, e são esses acompanhamentos que o autor nomeia de paratexto. O autor diz, ainda, que o paratexto é “[...] um ‘vestíbulo’ que oferece ao mundo a possibilidade de dar um passo e entrar ou dar meia volta” (Genette, 1997, p. 2), e quando traduzimos um texto teatral para encenação, queremos que o espectador se sinta convidado a dar esse passo, a entrar e participar do jogo teatral. Nesse caso, entretanto, faz-se necessário expandir o conceito de paratexto, pois a cena vai muito além do texto e, sendo assim, é preciso abarcar os vários outros elementos que a compõem.

Proponho, então, pensarmos em elementos extratextuais e extracênicos cujo objetivo fundamental é ampliar e intensificar a experiência teatral, promovendo uma maior integração entre palco e plateia. Para alcançar esse objetivo primordial é preciso pensar em elementos para antes do espetáculo que funcionem como um convite para o espectador dar o passo mencionado por Genette e entrar no universo cênico e, assim, participar do jogo teatral proposto. É preciso também pensar em elementos para depois do espetáculo com o intuito de proporcionar ao público a possibilidade de prolongar a experiência vivida no teatro, permitindo que permaneça com ela por mais tempo. Lembrando das atividades de dramaturgismo que podem ser realizadas pelos tradutores, parece claro que temos muito a contribuir para a criação desses elementos, levando, assim, a tradução teatral para além do texto.

Algo que me fez enveredar por essa abordagem expandida da tradução teatral foi minha reaproximação, por motivos vários, da

encenação brasileira de *Um Dia, no Verão*, do dramaturgo norueguês Jon Fosse. A peça foi encenada no Brasil em 2007 e não foi bem acolhida nem pela crítica nem pelo público. O texto utilizado na montagem foi a tradução realizada por Lya Luft a partir de uma versão alemã. Alguns anos antes, eu havia traduzido o mesmo texto, a partir da versão em inglês de Louis Muinzer<sup>7</sup>, e por isso tinha um conhecimento bastante aprofundado do texto, do autor e de sua dramaturgia. Minha impressão como espectadora não foi boa, mas pensei que, talvez devido à minha proximidade com o texto, minhas expectativas estivessem um tanto distorcidas. Entretanto, nos dias que se seguiram, lendo críticas e ouvindo relatos pessoais desfavoráveis, comecei a refletir sobre o que poderia ter causado essa má recepção. Passados alguns anos dessa experiência, quando me reaproximei do texto de Fosse, senti necessidade de ampliar minhas reflexões para além da análise do que talvez não tenha funcionado bem naquela montagem, e comecei a pensar no que poderia ser feito para que se estabeleça uma relação mais positiva entre palco e plateia em uma nova encenação.

De modo geral, durante o processo de encenação, é comum que sejam feitas pesquisas a respeito de temas presentes no texto com o qual se está trabalhando. Mostaçõ menciona os “aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais”; Saadi fala de “materiais que sirvam de base para o espetáculo” e “material de pesquisa necessário à montagem”, ambos se referindo a materiais voltados para a equipe envolvida na encenação. Sem dúvida, considero essencial realizar essas pesquisas, e o ideal é que todos – do diretor ao contrarregista – tenham acesso a elas para que possam aprofundar seu contato com o texto do qual terão que se apropriar no processo de encená-lo. Ao traduzir o texto de Fosse, as inúmeras pesquisas que fiz sobre o autor, sua obra, sua escrita peculiar, seus prêmios, sobre a peça em si, suas montagens, seus temas, o local onde se desenrola a ação, por exemplo, poderiam ser

---

<sup>7</sup> O título em inglês é *A Summer's Day*; na minha tradução, *Um dia de verão* (iné dita).

disponibilizadas para a equipe envolvida em uma nova encenação, além de poderem facilmente ser transformadas em elementos extratextuais e extracênicos dirigidos ao público. Outra questão que me ocorreu durante essa volta ao texto de Fosse foi pensar em formas de envolver o espectador naquela atmosfera nórdica tão distante da nossa realidade tropical. Pensei, então, na possibilidade de ir além do programa e de textos eventuais, e levar para o saguão do teatro imagens, sons e até vídeos que evocassem o local da ação – “um dos fiordes mais profundos do país”, como diz um personagem.

Retomei esses questionamentos durante o processo de escrita da minha tese de doutorado e, cada vez mais, fui percebendo como a presença de elementos extratextuais e extracênicos pode alterar positivamente a relação do público com o texto e a cena.

O objeto de onde parti para as reflexões presentes na minha tese é o texto *The Pitmen Painters*, do autor britânico Lee Hall. Hall (2008) decidiu escrever sua peça ao se deparar com o livro *Pitmen Painters: The Ashington Group 1934-1984*, do crítico de arte William Feaver, no qual ele narra a trajetória de trabalhadores de uma mina de carvão na cidade de Ashington, no nordeste da Inglaterra, que se tornaram pintores renomados. Para a tese, fiz uma tradução comentada do texto utilizando como fonte a edição de 2008, publicada pela editora Faber and Faber. Essa edição traz os seguintes paratextos: uma introdução escrita por Hall, seguida de notas também de sua autoria; informações a respeito da montagem de estreia, em 2007, e de montagens de 2008; sua capa traz um quadro de Jimmy Floyd, um dos *pitmen painters* que é personagem da peça; a contracapa apresenta uma breve sinopse, a repetição da informação sobre as montagens de 2007 e 2008, e dois breves excertos de críticas da peça, ambas de jornais ingleses de grande circulação, *The Observer* e *The Guardian*.

Logo que comecei a pesquisar sobre o texto, encontrei dois *Study Guides* (Guias de estudo) criados para as montagens estadunidenses das companhias teatrais TimeLine Theatre e Theatre Works. A Theatre Works atua na Califórnia e conta com o apoio financeiro do Departamento Estadual de Educação; a TimeLine Theatre, loca-

lizada em Chicago, tem um programa chamado *Living History* em parceria com nove escolas públicas locais. Os guias desenvolvidos para as duas montagens são bastante completos e apresentam informações sobre o texto, o autor e a história verdadeira, relatada por William Feaver no livro que serviu de inspiração para Hall. Há ainda artigos sobre temas abordados na peça: arte, mineração de carvão, o local onde a ação se desenrola, e a variante dialetal utilizada pelos mineradores/pintores. Para aqueles que quiserem se aprofundar nos temas ali abordados, os guias trazem uma série de *links* para pesquisas futuras. E, como essas duas montagens estavam vinculadas a programas educacionais, os guias apresentam ainda diversas atividades para os professores desenvolverem com os alunos.

Ao estudar esses guias, ler os paratextos do livro *The Pitmen Painters* e fazer pesquisas diversas, fui cada vez mais me dando conta de como tudo aquilo enriquecia meu contato com o universo do texto de Hall. Assisti a vídeos com trechos curtos das encenações e entrevistas, li inúmeras críticas, procurei saber mais a respeito dos momentos históricos mencionados na peça, sobre as variantes dialetais usadas pelos personagens, sobre a realidade econômica, política e social da região – tanto da época em que se passa a peça (1934 a 1947), quanto dos períodos que precedem e sucedem aquele momento para ter uma visão mais abrangente do contexto. Cada uma dessas etapas colaborou para intensificar minha experiência com o texto de Hall.

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

cretas que podem ser utilizadas em eventuais montagens do texto de Hall, criadas a partir das minhas vivências de espectadora, pesquisadora e tradutora. Antes de falar desses materiais que criei, gostaria de mencionar alguns exemplos, tanto de interação com o público quanto de elementos extratextuais e extracênicos, que considero bem-sucedidos e que me serviram de inspiração.

O primeiro exemplo que trago é o da montagem de *Venus in Fur*, de David Ives (2017), a que assisti em Londres no ano de seu lançamento. O programa era bastante completo e interessante, e sua leitura, antes do início do espetáculo, aguçou minha curiosidade sobre o que eu veria em cena. Havia ali dois textos sobre masoquismo, tema que perpassa a peça, e outro sobre o quadro de Ticiano, *Vênus com um Espelho*, mencionado pelos personagens, acompanhado de uma reprodução da pintura, o que tornava sua leitura ainda mais interessante, pois pude ir observando os detalhes mencionados no texto. Mas o melhor dessa experiência foi sair do teatro com o texto da peça em mãos, sabendo que poderia ler e reler aquele livro quantas vezes quisesse, e desfrutar do texto de Ives de outra forma, no meu ritmo, fazendo as minhas pausas, pesquisando uma ou outra questão.

O segundo exemplo que gostaria de mencionar é do espetáculo *Billy Elliot, the Musical*, adaptado por Lee Hall (sim, o mesmo autor de *The Pitmen Painters*) para o teatro a partir do roteiro, também de sua autoria, do filme *Billy Elliot*. Em 2013, o texto foi encenado em São Paulo em sua versão original em inglês e, no saguão do teatro, havia cartazes que contavam a história da greve dos trabalhadores das minas de carvão de 1984, pano de fundo da peça. Cabe mencionar que, embora a ideia fosse muito boa, sua execução deixava um pouco a desejar porque o texto era muito longo – parecia a reprodução de uma página de jornal – o que dificultava sua leitura naquele contexto (além do fato de estar em inglês).

Outro exemplo relacionado a *Billy Elliot, the Musical* vem de Sunderland, cidade no nordeste da Inglaterra, onde se passa a peça. Para a montagem de 2016, em um shopping center local, foi colocado um cartaz da peça e disponibilizado um *tutu*, a saia de tule

usada por bailarinas. (Cabe mencionar que o personagem Billy Elliot é um menino que decide ser bailarino.) A proposta era vestir o *tutu*, tirar uma foto em frente ao cartaz e postar nas redes sociais com a *hashtag* #BillysComingHome para concorrer a ingressos. A adesão do público foi enorme e as fotos são muito divertidas.

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

Esses dois exemplos de interação com o público anteriores à estreia do espetáculo me parecem muito positivos. O espectador é instigado a participar, sua curiosidade e seu interesse são despertados, e ele se envolve com o tema da peça e a encenação bem antes de entrar no teatro.

Outra forma de estabelecer uma boa relação com o público é recepcionar os espectadores quando entram no teatro. Um ótimo exemplo disso aconteceu no espetáculo *O Escândalo Philippe Dussaert*, com Marcos Caruso, que recebia os espectadores no saguão do teatro para lhes dar as boas-vindas. Em uma entrevista concedida à Eliana Silva de Souza, do jornal *O Estado de S. Paulo*, o ator conta que, antes de o espetáculo começar, tomava café com o público, conversava, “não como personagem, como o ator mesmo”. “Já apertei a mão de 48 mil pessoas, porque a cada pessoa que entra no teatro eu aperto mesmo a mão e digo, ‘seja bem-vindo ao teatro’, ‘bem-vindo à minha casa’”, relata Caruso, afirmando que “essa forma de receber as pessoas, de aproximá-las do espetáculo

antes mesmo do início, faz com que a plateia se torne sua cúmplice, participando em diversos momentos da peça” (Souza, 2018).

Essa interação com o público antes do espetáculo também aconteceu no *Ricardo III* de Gustavo Gasparani e Sergio Módena, que entrou em cartaz em 2014 e, desde então, tem feito temporadas nos locais mais diversos. A montagem foi dirigida por Módena, e Gasparani, em uma atuação solo, incorpora 26 personagens da peça shakespeariana. Assim como Caruso, Gasparani recebe e conversa com os espectadores também como ator, e não como personagem. A única diferença é que isso acontece já dentro do teatro, e não no saguão. De qualquer forma, o espectador também se sente acolhido e vai aos poucos entrando no universo do que será apresentado em cena.

Quero mencionar outra iniciativa, ainda ligada a essa montagem, de ampliação de contato com o público. Em 2019, durante uma curta temporada no Rio de Janeiro, ao final de cada apresentação foi realizado um debate com Gasparani e convidados especialistas em cada um dos temas propostos, por exemplo, “Ricardo III pelo Mundo”, com a participação do professor da New York University, Marvin Carlson; “O teatro elisabetano”, com as especialistas em estudos shakespearianos Marlene Soares dos Santos, Marcia Martins e Liana Leão; “O que Freud pensa sobre Ricardo III”, com o psicanalista Romildo do Rêgo Barros.

Voltando, então, aos meus *Pintores da Mina*, trago agora algumas das propostas de elementos extratextuais e extracênicos que incluí na minha tese, começando por aqueles pensados para o momento anterior ao espetáculo (embora alguns deles também possam ser desfrutados depois).

Para o programa, por exemplo, proponho a inclusão de uma linha do tempo que conta a história da indústria do carvão no Reino Unido; um mapa da Inglaterra, com destaque para a região onde se passa a peça; e um texto, acompanhado de imagens, sobre a rotina dos mineradores de carvão de antigamente, baseado em uma matéria publicada na revista *Picture Post* em 1939. Esses três elementos do programa podem ser colocados no saguão do teatro, em uma escala muito maior, para que possam ser desfrutados coletivamente.

Sugiro também a possibilidade de montar no saguão do teatro exposições relacionadas ao universo do texto e apresento três opções. A primeira, uma pequena exposição com objetos ligados à mineração da forma como era feita antigamente, com lanterna de segurança, picareta, itens de vestuário etc. Outra exposição que poderia ser realizada, no próprio teatro ou em uma parceria com alguma galeria de arte ou museu, seria das obras (ou reproduções delas) do *Ashington Group*, que atualmente se encontram no Museu Woodhorn, na cidade de Ashington. Uma terceira possibilidade de exposição é o trabalho do fotógrafo Mik Critchlow que reúne fotos tiradas ao longo de 42 anos em Ashington, sua cidade natal<sup>8</sup>. E daqui parto para propostas cujo intuito é prolongar a experiência teatral, pois Critchlow publicou um livro chamado *Coal Town*, com diversas dessas imagens, que poderia estar à venda no teatro, junto com outros itens que descrevo abaixo.

Como na peça *Venus in Fur*, os textos *Os Pintores da Mina* e *The Pitmen Painters* poderiam ser disponibilizados, talvez até em uma edição bilíngue. O livro de William Feaver que serviu de inspiração para Hall e uma publicação com as obras do *Ashington Group* são outras duas possibilidades. Há ainda a proposta de produzir diversos tipos de souvenirs, desde réplicas dos quadros na forma, por exemplo, de cartões, *posters*, ímãs de geladeira, e até itens de vestuário. (Um parêntese sobre souvenirs – ainda tenho o CD que comprei nos anos 1990, em um teatro na Broadway, do musical *The Beauty and the Beast* e, embora as canções estejam disponíveis em serviços de *streaming* de música há muito tempo, é o CD que mais facilmente me transporta para aquela experiência prazerosa vivida tempos atrás).

Há ainda, é claro, a possibilidade de organizar debates com o público para conversar sobre os diversos temas abordados na

---

<sup>8</sup> Obviamente, a realização dessas exposições envolveria outras instâncias que extrapolam o universo do teatro. Entretanto, por acreditar que ambas poderiam enriquecer o contato com o universo do texto, as incluo nas minhas propostas de elementos extratextuais e extracênicos.

peça, como, por exemplo, arte, cultura e educação; os movimentos artísticos e os artistas mencionados; as relações entre as classes trabalhadoras e a elite na Inglaterra da época. O texto também suscita outras discussões, embora não as aborde diretamente, como as questões relacionadas ao uso de diferentes variantes dialetais pelos mineradores e pelos personagens que pertencem à elite.

Essas são algumas das sugestões e ideias propostas por mim, a tradutora, que, é claro, devem ser aprofundadas e discutidas na coletividade de um eventual processo de encenação. Com certeza, outras pessoas envolvidas em uma montagem trariam outras sugestões, fariam outras propostas a partir de suas experiências e interesses, e essa conjugação de ideias a partir do encontro de pessoas que vêm de lugares e histórias distintos só pode gerar bons frutos.

Para finalizar, volto a Genette (2009, p. 10) quando diz que o paratexto está “[...] a serviço [...] de uma melhor acolhida do texto”. Tudo que proponho aqui tem esse intuito: servir, no sentido de trabalhar em favor de – a favor dos atores, do encenador, de todos os envolvidos em uma encenação, e principalmente a favor do texto.

E para mais uma vez reiterar que os tradutores têm muito a oferecer para que os textos estrangeiros sejam calorosamente acolhidos nos nossos palcos, faço eco às palavras de Silvana Garcia (2021, p. 20) sobre o dramaturgista que, segundo ela, “[...] é aquilo que lhe permitem ser: se lhe pedem pouco, ele é pouco, se lhe pedem muito, ele pode fazer a diferença”, e afirmo que os tradutores podem ser mais e podem, também, fazer a diferença. Basta que lhe façam o convite.

## Referências

Bassnett, Susan. *Reflections on Translation*. Great Britain: MPG Books Group, 2011.

Garcia, Silvana. “Dramaturgismo: Aspectos entrevistados”. In: Duran, Antonio, Cordova, Daniel & Rolim, Michele (Orgs.). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. p. 20-28. <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>

Genette, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997.

Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

Hall, Lee. *The Pitmen Painters*. London: Faber and Faber Limited, 2008.

Ives, David. *Venus in Fur*. London: Oberon Books Ltd., 2017.

Mostaço, Edélcio. “Dramaturgista, desafio e colaboração”. In: Duran, Antonio, Cordova, Daniel & Rolim, Michele (Orgs.). Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. p. 39-43. <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>

Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira, Jacob Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Translated by Loren Kruger. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005 [1992].

Pereira, Lawrence Flores. “Tradução, introdução e notas”. In: Shakespeare, William. *Hamlet*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015. p. 43-48.

Rabetti, Maria de Lourdes. “O laboratório do dramaturgo e os estudos de genética teatral: experimentos”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(2), p. 443-458, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266022494>

Saadi, Fátima. “Dramaturgias - Estudo sobre a função do dramaturgista”. *Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, 6(60), p. 1-3, 2013. <http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias>

Snell-Hornby, Mary. “Theatre and Opera Translation”. In: Kuhiwczak, Piotr & Littau, Karin (Eds.). *Topics in Translation 34 - A Companion to Translation Studies*. Great Britain: Multilingual Matters Ltd., 2007. p. 106-119. DOI: <https://doi.org/10.21832/9781853599583-009>

Souza, Eliana Silva de. “Marcos Caruso festeja 45 anos de carreira com ‘O Escândalo Philippe Dussaert’”. *O Estado de S. Paulo*. 5/4/2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/marcos-caruso-festeja-45-anos-de-carreira-com-o-escandalo-philippe-dussaert/>. Acesso em 26 dez. 2022.

Recebido em: 24/09/2022

Aprovado em: 08/12/2022

Publicado em março de 2023

---

Cláudia Soares Cruz. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [claucruz.rlk@gmail.com](mailto:claucruz.rlk@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0002-9153-4483>.