

EDITORIAL

“A tradução seria — compete-vos julgá-lo — um segundo original, desfigurado ou transfigurado, mas igualmente autêntico que, ao sublinhar a origem, compensaria a sua perda — que causaria esta perda e a transferência de autoridade que arrasta consigo —, uma vez que o tradutor é o segundo autor, o refundador do discurso. Traduzir é pois conseguir fazer — com ou sem razão — o luto do original” (Grandmont, 2013, p. 66).¹

A tradução enquanto produção de saberes e fazeres sempre foi reconhecida como espaço poroso e um campo minado, possuindo por um lado um caráter adaptável e por outro indomável, estando assim entre dois extremos. O espaço liso foi entendido por Byung Chul-Han como sendo um espaço sem marca, sem risco, uma espécie de costura sem remendo e sem reparo. O caráter simultaneamente perturbável e aliviante que a tradução ocupa e tem ocupado no campo teatral se revela por um lado na necessidade de fruição de textos estrangeiros e sua circulação de um repertório canônico e, por outro, por uma dupla natureza que se revela também e, sobretudo, pela tensão entre o texto e a cena. Traduzir em teatro passa a ser também assumir o conjunto de reescritas que ao longo do tempo nos fizeram melhor entender o(s) sentido(s) do texto escrito e as respostas dadas a ele pelo palco. O visual e o gestual como formas de tradução do signo verbal tem nos colocado em um campo expandido e em um não-lugar, cuja opacidade dificulta qualquer esforço de transparência, transposição e imparcialidade no ato de traduzir. Tal espaço foi definido como um não-lugar por Marc Augé ao se referir a lugares geográficos de passagem e de transição, onde o encontro entre o que é próximo e distante torna-se também lugar antropológico e etnográfico. A tradução pode ser entendida como a encruzilhada entre o distante e o próximo, o dentro e o fora, o eu e o outro, entre aquilo que se deixa a duras penas capturar e aquilo que sempre escapa aos sentidos. Ela, a tradução, opera diante do objeto como falta e ao mesmo tempo como síntese, oferecendo-se com insistência, forma de superfície rugosa e quebradiça, cuja engrenagem aproxima-se mais daquilo que Sergei Eisenstein definiu como técnica de montagem. Talvez, fosse necessário olhar para a tradução como um exercício de outridade a partir do qual o outro se revela mais por estranheza do que propriamente por similitude e equivalência; um exercício a partir do qual a imagem que se tem do outro se dá mais por invenção do que de fato pela realidade. Esse aspecto foi brilhantemente descrito por Edward Said, ao analisar o olhar do Ocidente para o Oriente em seu livro *Orientalismo* e também pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao analisar o imaginário criado sobre o Nordeste, em sua tese *A invenção do Nordeste e outras artes*. Tal porosidade se dá também enquanto ato político, exercido como forma de protesto e de retirada; o(a) tradutor(a) é aquele(a) que diante do sentimento do sujeito e do objeto se retira diante da importância da causa, abrindo-se à ferida narcísica e recusando a autoria sobre ela. Sua função é sempre, paradoxalmente, pública e anônima, pois o exercício da tradução tensiona a própria ideia de posse, propriedade e poder. Traduzir é estar

¹ GRANDMONT, Dominique. A viagem de traduzir. Trad. João Domingues e Maria de Jesus Cabral. Coleção Diálogos em Tradução. Coimbra: Edições Pedago e Centro de Literatura Portuguesa (CLP), 2013.

a serviço de..., mas também como bem nos faz lembrar Theodor Adorno esse contágio com o outro nos faz mergulhar no outro de si mesmo, pois contrariamente ao liso, que não admite estranheza e diferença, o poroso exige atrito. Para além da lógica argumentativa do texto, toda moldura discursiva como nos ensina Machado de Assis é feita de empréstimos, citações, alusões que colocam em diagonal inclusive o sentido do que é original. Se tomarmos a palavra original como “fonte”, “origem”, não podemos deixar de pensá-la também como “espanto”, “estranheza”, “estupefação”. No teatro, o sentido de originalidade colabora em muito com de tradução como provocação, um criptograma, um constante equilibrar-se entre o Anjo de Lautréamont e o Anjo das trevas de Rimbaud, sua tarefa oscila entre compreender como a fonte foi utilizada na obra em questão, não para replicá-la, mas para contestar, retrucar. Assim, a tradução teatral também é um encenar o texto-referente no palco da escritura. Não se limitando ao operacional, ela está sempre plantada no jogo entre “ser” e “parecer ser”; traduzir requer não só um problema de linguagem, mas um problema de poética, logo de recriação. Ao tratarmos das inúmeras questões que atravessam o ato de traduzir como um ato de leitura, faz-se necessário enfrentar muitos mitos universais que se ergueram ao longo do tempo, entre eles, o mais fundante é o da neutralidade tanto do tradutor quanto do próprio texto traduzido. Prática colonial que ergueu e sustentou equivocadamente uma suposta universalização da própria experiência. Seus defensores omitem o fato de que cada obra só afere valor em função de sua relação com as demais, logo não há como determinar precisamente a origem do texto e muito menos o seu destino, basta lembrar do que fez Judith Butler ao escrever seu ensaio sobre Antígona. A tradução não envolve só transposição, mas revelação. Ela será sempre imperfeita à medida que se apresenta simultaneamente como vestimenta e nudez do texto, seja ele escrito e/ou encenado; será sempre, traduzindo e logo alterando Kant, a crítica de uma razão impura, o abismo que coloca sob suspeita a centralidade do texto, ora o desviando, ora o mutilando, ora respeitando sua lógica argumentativa. Diferente do crítico que muitas vezes se vê impotente segundo Saint-Beuve, o(a) tradutor(a) domina a aparelhagem sem se deixar escravizar, sua atenção inclui necessariamente o domínio da forma e do contexto. Seu ofício coloca a própria literatura em questão. A crítica julga o valor poético, já a tradução acentua, realça e em última instância recria. A prática tradutória é uma prática de resistência, uma vez que o sistema sempre acha uma forma de capturar aquilo que pode abalá-lo, desconfigurá-lo, pensá-lo como o fez Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em diagonal. Na condição de uma prática descon(c)ertante e descon(s)ertante, a tradução em teatro é sempre desobediente. Diante da própria língua como um processo dinâmico de construção, revê-la como uma prática exercida a partir de relações de poder inaugura um outro olhar sobre a conjuntura assimilationista em que a diluição das diferenças se consumou. A tradução propõe um caminho difícil e delicado que envolve liberdade e reconciliação, vínculo sem apego, respeito sem subordinação. O princípio de dominação traz sempre uma obediência impessoal, aceita como objetiva ou ainda nas palavras de Byung Chul-Han uma “dominação carismática”, cuja natureza é sempre construída. Assim, a norma sempre aparece com valor de verdade inquestionável e imutável diante do poder inegociável do “original”. Seu fantasma, tal qual o de Hamlet, acompanha-nos na fantasia castradora do pai, sendo a tradução a agregada, a desobediente, sobre ela recaem todas as suspeitas, mas tam-

bém a ela cabe a esperança de rebelião e de reparação. Através da tradução, explora-se e se descobre novas possibilidades de dizer o que já foi dito, resistência e aderência ao referente constitui seu principal movimento, o da assimilação, mas também o do enxerto que é a sua dinâmica. Traduzir não se trata só de um problema retórico, mas de engrenagem e de violação aos sistemas de valores e de censura. Diante de um texto referente, a tradução cria novos referentes, arranjos para equilibrar o sistema-obra e o sistema-mundo, ela é sempre escritura (produção de sentido) frente à escrita (produto), uma prática de leitura voltada para a produção que joga com os sentidos e duela com a língua materna, descobrindo no caminho suas contradições e ambiguidades. Desse modo, ao mesmo tempo em que namora o enunciado flerta com a enunciação. Essa posição da tradução localizada em um “entre discursos” faz do presente dossiê não só um convite, mas um chamado à consciência de sua função reparadora e contestatória, logo política. **“Grown to such excess: Three Brazilian Renditions of Romeo and Juliet”**, de Maria Clara Versiani Galery, confronta três montagens da obra shakespeariana em distintos contextos: a de Antunes Filho, a do Grupo Galpão e a de Ariano Suassuna. No texto, a autora discute o lugar marginalizado e colonizado da tradução, colocando as adaptações, por ela analisadas, como adaptações híbridas e como práticas de desdobramento e de negociação, respostas e ruptura com a hegemonia do cânone. No artigo **“O Lima Barreto marfuziano: personagem a construir”**, de Michel Guimarães, privilegia-se as escolhas dramáticas frente aos textos autobiográficos de Lima Barreto, elegendo o diário como gênero que norteia a encenação, problematizando a função migratória e de deslocamento da tradução, sendo ela articuladora das estruturas híbridas entre autor/personagem, bem como das tensões que envolvem o racismo em torno da figura do escritor. Em **“Quando o ar puro não entra: feminino, violência e translação da linguagem teatral”**, Monick Pereira de Araújo dos Santos infere sobre a tradução do passado pelo presente enquanto disparador crítico. Ao refletir sobre a obra *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antônio Bivar, a autora coloca a tradução como espaço de fronteira entre culturas, cuja subjetividade feminina como memória da violência se faz eclodir. No texto de Alisson Felipe Tiago e de Beatriz Cristina Peixoto Francisco, intitulado **“Das palmas à cena: a força da linguagem performativa em Poemas para ler com palmas de Edmilson de Almeida Pereira”**, a tradução é observada pela lente da diferença, constituindo-se ela mesma um texto reencenado, um jogo improvisacional a partir do qual a gestualidade, a oralidade e a performatividade passam a fazer parte indissociável da significação da obra *Poemas para ler com palmas* (2017). No manuscrito **“A espinafração da burguesia: Oswald de Andrade e O Rei da Vela”**, Murillo Clementino de Araujo introduz a radical ideia de tradução como desmascaramento do texto. Frente ao contexto do teatro moderno, o autor confronta as duas encenações de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina (1967 e 2017), tensionando-as a partir da noção de “espinafração”. O instigante artigo **“Godot em tradução e montagem pelo Teatro Oficina”**, de Larissa Lagos, enfrenta a questão da tradução em contextos pós-coloniais como atualização da obra, estando sempre os(as) tradutores(as) e os(as) encenadores(as) do texto beckettiano implicados(as) na moldura enunciativa, comprovando que não há nem suposto original e nem obra lida e encenada plenamente autônomos e livres de seus marcadores culturais. Em sua fundamentada leitura, espaço linguístico e espaço cênico encontram-se como lugares de reconfiguração.

O artigo proposto por Patrícia Pimenta de Paula, Beatriz Kopschitz Bastos e Alinne Balduino, **“Translation, memory, and cultural (re)soundings between Ireland and Florianópolis: the case of An Old Song, Half Forgotten, by Deirdre Kinahan”**, oferece-nos um campo singular frente ao qual, a tradução musical é apresentada e discutida em paralelo às alterações das condições formais, demonstrando como o conjunto sonoro pode substituir e atualizar a narrativa, o diálogo teatral e o modo de enfrentamento de temas caros ao contexto irlandês, presentes na peça de Deirdre Kinahan. Na apropriação da obra, a arquitetura acústica diferenciada da encenação em Florianópolis se apresenta como recurso tradutório para a montagem cênica brasileira. A leitura proposta por Rita Silva e Neiva Albres possibilita acompanharmos, por meio do escrito **“A verbo-visualidade na cena duplamente interpretada: performance e tradução-interpretação teatral em Libras de Chico e Flor”**, a atuação de tradutores-intérpretes de língua brasileira de sinais e língua portuguesa em cena. O conceito de verbo-visualidade e de tradução-interpretação performática são cuidadosamente analisados pelas autoras, evidenciando o importante papel do corpo e da gestualidade para os campos interlingual, intersemiótico e intermodal que envolvem a relação entre o espetáculo e o espectador. Por fim, o texto inédito de Ute Heidmann **“Comparaison ‘différentielle’ et scène(s) de parole: le double recours à Eurydice dans l’œuvre poétique de Sylviane Dupuis**, traduzido por Alex Beigui, revela-se como célula importante do pensamento da autora e de sua linha de pesquisa acerca da tradução e reconfiguração dos mitos clássicos em textos contemporâneos. A análise com base na comparação diferencial entre o texto clássico de Virgílio e o texto contemporâneo de Sylviane Dupuis se apresenta como contribuição inédita no campo do plurilinguismo e da recepção dos clássicos em diferentes contextos culturais e enunciativos.

Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Universidade Federal de Ouro Preto

Larissa Lagos

Universidade Federal de Ouro Preto

Otávio Guimarães Tavares

Universidade Federal do Pará