

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

Luma Andressa Sousa e Silva

TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA:

Os ruídos presentes na tradução brasileira de Longa Jornada Noite Adentro

São Luís
2025

LUMA ANDRESSA SOUSA E SILVA

TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA:

Os ruídos presentes na tradução brasileira de Longa Jornada Noite Adentro

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão para obtenção do grau de licenciada em Teatro.

Orientador (a): Prof^a. Me. Nicolle Silva Machado

São Luís
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Luma Andressa Sousa e.

Tradução dramatúrgica : os ruídos presentes na tradução brasileira de Longa Jornada Noite Adentro / Luma Andressa Sousa e Silva. - 2025.

52 f.

Orientador(a): Nicolle Silva Machado.

Monografia (Graduação) - Curso de Teatro, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Tradução Dramatúrgica. 2. Ruídos. 3. Texto Teatral. 4. Dramaturgista. 5. Tradução. I. Machado, Nicolle Silva. II. Título.

LUMA ANDRESSA SOUSA E SILVA

TRADUÇÃO DRAMATÚRGICA:

Os ruídos presentes na tradução brasileira de Longa Jornada Noite Adentro

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão para obtenção do grau de licenciada em Teatro.

Data de aprovação: 05/08/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Me. Nicolle Silva Machado
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr.^a. Cássia Rejane Pires Batista
Faculdade de Letras de Lisboa

Prof. Dr.^a Líliliana Pérez Recio
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Me. Carlos Eduardo Guimarães Medeiros
Universidade do Estado de Santa Catarina

Dedico este trabalho à minha mãe e à minha irmã, pelo amor incondicional quando o silêncio e a distância se fizeram presentes, e aos meus amigos, pela paciência e compreensão nos momentos em que minha presença precisou ceder lugar à entrega silenciosa dos estudos e da escrita.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre soprou ventos favoráveis quando pensei em desistir de voar, fortalecendo minha fé e renovando minhas esperanças.

À Nossa Senhora, por manter sempre seu olhar atento e protetor sobre meus caminhos, e que por tantas noites me acolheu em minhas angústias com ternura e cuidado de mãe.

À minha mãe, por ter me deixado sair do ninho em busca da minha própria verdade, com coragem, mas com a certeza de que poderia retornar sempre que as asas fraquejassem.

À minha irmã, Bruna Buíque, por dividir comigo a coragem e a bravura de voar contra os ventos que tentaram nos dizer como deveríamos viver.

Ao meu pai, Edivaldo Buíque (in memoriam), que me ensinou a alçar grandes voos e a confiar na força das minhas asas, mostrando que o céu não é o limite, e sim o ponto de partida de uma longa jornada.

Ao meu padrasto Isaías (in memoriam), que, mesmo em breve passagem, foi presença marcante e um importante incentivo no início desse voo.

A todos que, de alguma forma, foram pouso, impulso ou céu aberto nesta jornada, o meu mais sincero obrigado.

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

Lee Hall

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise dos ruídos presentes em traduções dramatúrgicas, tendo como objeto de estudo a peça *Long Day's Journey Into Night*, de Eugene O'Neill, e sua tradução para o português, *Longa Jornada Noite Adentro*, realizada por Helena Pessoa. Pretende-se refletir sobre a ocorrência desses ruídos na tradução de dramaturgias, exemplificando-os através da comparação de trechos da obra original, *Long Day's Journey Into Night* (1956), e sua versão em português, *Longa Jornada Noite Adentro* (2004). Valendo-se de uma metodologia de ordem comparativa contrastiva, foram analisados trechos das duas versões da obra, observando como determinadas escolhas de palavras e pontuações podem alterar sentidos e intenções dramatúrgicas, além da relação que a obra pretende construir com o público. O trabalho também discute a atuação do tradutor de textos teatrais em diálogo com o campo cênico considerando sua aproximação com o papel do dramaturgista. Para isso, apoia-se nos aportes teóricos de Walter Lima Torres (2023), Patrice Pavis (2008) e Gunilla Anderman (2005), que também contribuem para a reflexão sobre os vínculos entre tradução, encenação e expectativa. Conclui apresentando possíveis novas frentes de estudo, bem como estratégias para minimizar o problema apresentado.

Palavras-chave: tradução dramatúrgica, ruídos, texto teatral, dramaturgista, tradução.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the noises present in dramaturgical translations, taking as its object of study the play *Long Day's Journey Into Night* by Eugene O'Neill and its translation into Portuguese, *Longa Jornada Noite Adentro*, carried out by Helena Pessoa. The aim is to reflect on the occurrence of these noises in the translation of dramatic texts, exemplifying it through the comparison of excerpts from the original work, *Long Day's Journey Into Night* (1956), and its Portuguese version, *Longa Jornada Noite Adentro* (2004). Using a comparative-contrastive methodology, excerpts from both versions of the play were analyzed, observing how certain choices of words and punctuation can alter meanings and dramaturgical intentions, as well as the relationship the play intends to establish with the audience. The paper also discusses the role of the theatrical translator in dialogue with the scenic field, considering their proximity to the role of the dramaturg. To this end, it draws on the theoretical contributions of Walter Lima Torres (2023), Patrice Pavis (2008), and Gunilla Anderman (2005), who also contribute to reflections on the connections between translation, staging, and audience reception. It concludes by presenting possible new lines of research, as well as strategies to minimize the issue presented.

Keywords: dramaturgical translation, noises, theatrical text, dramaturg, translation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Apresentação de Sentindo-se Culpado a Ponto de Já se Defender.....	10
Figura 2 - Retrato de Eugene O'Neill.....	27
Figura 3 - Capa de Long Day's Journey Into Night pela editora Jonathan Cape.....	32
Figura 4 - Capa de Longa Jornada Noite Adentro (2004) pela editora Peixoto Neto.....	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 Perspectivas teóricas sobre Tradução Dramatúrgica.....	14
1.1 Tradução para o palco - Tradução para a página.....	16
1.2 Tradutor-Dramaturgista.....	21
1.3 Encenabilidade e Falabilidade.....	22
2 Retrato da família O'Neill.....	27
3 Entre o Dito e o Traduzido.....	32
3.1 Correspondência semântica.....	34
3.2 Omissões.....	37
3.3 Acréscimos.....	38
3.4 Formalidade.....	39
3.5 Pontuação.....	41
3.6 Rubrica.....	43
3.7 Referências culturais.....	44
CONCLUSÃO.....	47
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce de uma experiência pessoal vivida durante minha formação como aluna da turma noturna do curso de Teatro pelo Núcleo Arte Educação¹ – projeto da Secretaria de Estado da Educação em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura, que oferece cursos gratuitos de dança contemporânea e popular, ballet, teatro, canto coral, violão e piano. A turma noturna de Teatro, ministrada pelo Prof. Me. Eduardo Medeiros², entre abril de 2023 e abril de 2025, foi o espaço em que tive contato, pela primeira vez, com a obra *Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O'Neill, em sua versão original, *Long Day's Journey Into Night*. Na ocasião, realizamos exercícios cênicos a partir da tradução de Helena Pessoa³ – publicada pela Editora Peixoto Neto em 2004 –, e com base nesse material uma nova dramaturgia foi construída, intitulada *Sentindo-se Culpado a Ponto de Já se Defender* (Figura 1) – apresentada em abril de 2024 no Teatro Napoleão Ewerton sob direção de Eduardo Medeiros –, composta por personagens inéditos, mas atravessados pelas mesmas dores, silêncios e angústias da família Tyrone. A partir de uma breve leitura comparativa entre o texto em inglês e sua tradução para o português – a mesma utilizada nos exercícios –, observei incongruências envolvendo escolhas de palavras e de pontuação, as quais suscitaram reflexões sobre os efeitos dessas diferenças nos campos da encenabilidade, da falabilidade e da recepção da peça traduzida.

¹Fruto de uma parceria entre a Secretaria de Estado da Educação e a Secretaria de Estado da Cultura, o Núcleo Arte Educação é um projeto fundado em 2005 por Nerine Lobão que oferece, de forma gratuita, cursos de dança contemporânea e popular, ballet, teatro, canto coral, violão e piano, abertos a toda comunidade. O intuito é promover a integração entre o fazer artístico e o processo pedagógico. Atualmente, o projeto funciona em dois espaços: o Teatro Arthur Azevedo e o Teatro João do Vale.

²Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre em Artes pelo programa de Mestrado Profissional em Artes (Universidade Federal do Maranhão - UFMA). Especialista em Ética e Filosofia Política (IESMA) e Graduado nas Licenciaturas em Teatro e Filosofia, ambas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2397966963051848>. Acesso em: 29 jun. 2025.

³Não foi possível localizar nenhum currículo público da tradutora Helena Pessoa, tampouco perfil detalhado em bancos de dados acadêmicos, currículo Lattes ou plataformas literárias confiáveis. As referências disponíveis se limitam basicamente aos dados editoriais, como menções à sua tradução em catálogos, como Estante Virtual.

Figura 1 - Apresentação de Sentindo-se Culpado a Ponto de Já se Defender.



Fonte: Nicolle Carvalho, 2024.

As reflexões guiadas por esse primeiro contato com o texto traduzido conduziram à seguinte indagação: como o sentido estabelecido pelo autor de uma dramaturgia pode ser alterado por escolhas tradutórias? Mudanças que, à primeira vista, podem parecer irrisórias – como a substituição de uma palavra ou a alteração de uma pontuação – podem, na prática, provocar efeitos significativos no texto final, impactando o ritmo da fala, o subtexto e a construção de personagem.

Passados dois anos desde aquele primeiro contato, retomo essas inquietações, que agora ganham corpo e densidade, no contexto de conclusão da minha graduação em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão. Proponho, neste trabalho, um estudo acerca dos ruídos presentes em traduções de textos teatrais, tendo como objeto de análise a peça *Longa Jornada Noite Adentro*, na tradução de Helena Pessoa. Objetivando investigar os ruídos presentes na tradução dramatúrgica, a escolha dessa obra funciona como um recorte representativo de um problema mais amplo, que se manifesta também em outras traduções de textos teatrais. Pretendo refletir sobre a ocorrência desses ruídos na tradução de dramaturgias, exemplificando-os através da comparação de trechos da obra original, *Long Day's Journey Into Night* (1956), e sua versão em português, *Longa Jornada Noite Adentro* (2004), valendo-se de uma metodologia de ordem comparativa contrastiva.

A escolha pela edição de 2004 da tradução de *Long Day's Journey Into Night* para o português, intitulada *Longa Jornada Noite Adentro*, se deu, sobretudo, pela escassez de exemplares físicos ou digitais da obra em outras edições na língua portuguesa. Durante a pesquisa, verificou-se que as demais publicações da peça, também traduzidas por Helena Pessoa, encontram-se disponíveis apenas em sebos online ou sites de catalogação de livros, com registros das edições mais antigas

datando de 1967, pela Editora Agir e 1977, 1980 e 1982, pela Editora Abril Cultural. Assim como a versão em inglês utilizada neste trabalho – que não apresenta um ano específico de edição, mas apenas as informações de reimpressões, mantendo inalterada a escrita original –, a versão em português parece seguir a mesma linha editorial, sugerindo uma preservação do texto base ao longo das diferentes publicações.

A análise da obra se deu a partir da leitura simultânea das duas versões, a fim de comparar e destacar as divergências mais relevantes entre os textos. Essas diferenças foram organizadas em categorias específicas – como correspondência semântica, omissões e acréscimos para apenas citar alguns – com o intuito de guiar uma reflexão crítica sobre os efeitos dessas escolhas na encenação e, conseqüentemente, na recepção da obra traduzida.

Importa destacar que este trabalho não se propõe a um estudo técnico à luz dos estudos da tradução, mas sim a uma análise dramatúrgica fundamentada na minha experiência enquanto atriz em formação e leitora da obra. As reflexões aqui desenvolvidas emergem do contato prático com o texto traduzido em cena, e não de um aprofundamento teórico sobre tradutologia. Trata-se, portanto, de uma leitura que nasce do fazer teatral e da observação de como determinadas escolhas de tradução podem gerar efeitos significativos no contato dos atores com a obra e na relação que a dramaturgia constrói com o público.

Terminada esta apresentação, faço agora um breve resumo das partes que compõem este trabalho, na primeira parte, Perspectivas teóricas sobre Tradução Dramatúrgica, inicio com a contextualização dos termos e conceitos que irão nos interessar e fazem-se relevantes de serem destacados para melhor compreensão desse fenômeno, traçando uma discussão com teóricos afins e seus estudos para embasar a reflexão que proponho ao longo da leitura. Este capítulo estará dividido em três subseções: *Tradução para o palco - Tradução para a página* que discute a finalidade da tradução como princípio orientador das escolhas tradutórias; *Tradutor-dramaturgista*, que aborda o papel autoral do tradutor na construção da obra traduzida; e, por fim, *Encenabilidade e falabilidade*, que trata de dois critérios essenciais a serem considerados quando se tem em vista a performance e oralidade no palco.

Seguindo para o Capítulo 2, denominado Retrato da família O'Neill, uma breve e necessária apresentação da vida de Eugene O'Neill é feita, assim como da

obra *Longa Jornada Noite Adentro*. Sendo considerado o mais autobiográfico dos dramaturgos do século XX, O'Neill frequentemente entrelaça aspectos pessoais em sua produção dramatúrgica, tornando difícil dissociar sua trajetória de sua obra. Ainda assim, como destaca Rabelo (2010, p. 38), o autor “seleciona, transcende, reinventa, distorce os fatos e faz que eles signifiquem muito mais que na vida”. A leitura de *Longa Jornada Noite Adentro* à luz dessa perspectiva serve para demonstrar como a tradução de obras com forte teor autobiográfico exige não apenas conhecimento linguístico, mas também sensibilidade e contextualização, a fim de preservar elementos identitários da obra e o seu caráter descritivo, transpondo a análise dramática que o autor faz de si e das coisas que lhe afetam.

Com isso, no Capítulo 3 – Entre o Dito e o Traduzido –, aponto aspectos que devem ser considerados em todos os processos de tradução dramatúrgica, exemplificando-os com a análise comparativa de trechos da obra de O'Neill, em sua versão original de 1956, e da tradução para a língua portuguesa realizada por Helena Pessoa em 2004 e publicado em livro na coleção *Os Grandes Dramaturgos*, da editora Peixoto Neto.

Neste capítulo, apresento, por exemplo, um momento em que a escolha feita pela tradutora ao verter uma fala da personagem Mary compromete o subtexto emocional presente no original, enfraquecendo a carga afetiva e simbólica da enunciação e, conseqüentemente, reduzindo seu impacto dramático. A fim de tornar a análise mais clara e organizada, divido este capítulo em sete partes, cada uma dedicada a evidenciar escolhas de tradução significativas em diferentes aspectos: correspondência semântica, omissões, acréscimos, formalidade, pontuação, rubricas e referências culturais.

Por fim, encerro este estudo com algumas reflexões que emergem da jornada aqui percorrida, bem como com a indicação de possíveis frentes de estudo que poderão aprofundar futuras investigações no campo da tradução dramatúrgica.

1 Perspectivas teóricas sobre Tradução Dramatúrgica

Antes de tratarmos da presença de ruídos em uma tradução dramatúrgica, alguns conceitos e noções devem ser trabalhados, tais como tradução e tradução dramatúrgica – sendo esta última a que mais interessa neste estudo –, para que posteriormente a problemática levantada neste trabalho possa ser melhor assimilada.

A priori, ao compreender a palavra ruído, no contexto aqui inserido, como sendo as interferências presentes em um texto que podem dificultar a transmissão de uma mensagem entre o emissor e receptor, os ruídos presentes na tradução de um texto teatral se caracterizam pelas escolhas de tradução adotadas que podem interferir na interpretação do texto e nas escolhas de criação a partir disso.

Como objeto de análise, este trabalho se debruça sobre a peça *Longa Jornada Noite Adentro*, tradução de Helena Pessoa para *Long Day's Journey Into Night* (1956), autobiografia dramática de Eugene O'Neill, buscando evidenciar aspectos dramatúrgicos do texto que podem ter sido modificados durante o processo tradutório, como por exemplo, rubricas e diálogos, as rubricas interferindo diretamente no processo de construção do personagem e os diálogos afetando, de certo modo, a percepção do público em relação à obra.

Para fundamentar a investigação, parto do conceito norteador de Tradução à luz do pensamento de Taber (1980, p.88 *apud* Cantarela, 2020, p. 121), que segundo ele, “consiste em reproduzir na língua receptora a mensagem da língua de origem, por meio do equivalente mais próximo e mais natural”. Contudo, a problemática que permeia este estudo é fruto das escolhas de tradução que buscam justamente a equivalência, proximidade e naturalidade em relação ao texto fonte, mas que por alguma razão distanciam-se desse objetivo primeiro.

Ao pensar em tradução de textos teatrais, o conceito levantado por Taber parece servir ao propósito que tenho aqui de evidenciar a importância de pensar a tradução como um campo que está estritamente ligado à dramaturgia, uma vez que a montagem de textos teatrais traduzidos, via de regra, acontece em outro tempo e lugar, diferente das quais foram escritas.

Considerando o contexto de montagem de uma obra traduzida, torna-se imprescindível considerar, também, a sua tradução, uma vez que, segundo o diretor teatral Walter Lima Torres (2023, p. 3) “uma tradução também é um ponto de vista”. Ao pensarmos sobre a fala de Walter, que reflete a sua experiência como uma

pessoa de teatro que traduz textos com objetivos de encenação, é possível inferir que esse processo pode ser influenciado pelas vivências e conhecimentos do tradutor, principalmente conhecimentos teatrais, no que diz respeito a signos e construção de personagens.

Angela Leite Lopes afirma que

Traduzir implica então em perceber o que se passa nas entranhas do texto original e procurar criar algo em consonância com aquilo na língua de chegada. Traduzir implica a criação de uma tessitura de ordem poética que se inspira, respira e brinca com a letra do texto original (Lopes, 2015, p.53).

Portanto, observando o trabalho criativo e interpretativo do tradutor no Teatro, e levando em conta a fala de Lopes, parece certo afirmar que o tradutor exerce um papel de dramaturgo ao traduzir textos teatrais, uma vez que ele precisa realizar escolhas que vão muito além da equivalência linguística direta, tornando-se assim o que eu ousaria chamar de intérprete dramatúrgico da obra em seu novo idioma.

Assim como um ator interpreta um personagem – tarefa que exige uma leitura atenta, escuta sensível e profunda compreensão de seus conflitos e nuances –, o tradutor também exerce um papel interpretativo, mas voltado à dramaturgia como um todo. Nesse sentido, Pavis reforça essa perspectiva ao afirmar que “o tradutor é um dramaturgo que deve primeiro efetuar uma tradução macrotextual, a saber, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada pelo texto” (Pavis, 2008, p. 413). Trata-se, portanto, de um processo que demanda do tradutor não apenas competência linguística, mas uma leitura sensível e um estudo pormenorizado das problemáticas levantadas na obra dramática.

Sua atuação envolve a decodificação não apenas do conteúdo que está explícito, mas, sobretudo, do que está subentendido na obra, nos silêncios, intenções e subtextos, tornando-se responsável criativamente por reconstruir sentidos e atmosferas na língua de chegada.

As escolhas a que me refiro anteriormente envolvem a adaptação de expressões culturais que podem fazer sentido somente na região ou época em que foram escritas, bem como a adequação de elementos performáticos, como pausas, rubricas e entonações, e até mesmo o ajuste de marcas temporais, podendo o tradutor optar por manter a referência original, atualizar ou neutralizá-las.

Em *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen *A tradução do texto dramático: Entre a equivalência e a adaptação* de Márcia Gonçalves, a autora analisa a tradução da obra do dramaturgo noruegues, evidenciando aspectos da tradução que possam ter

comprometido o texto de partida. Dentro de sua pesquisa, Gonçalves (2019, p. 38) fez uma “avaliação e listagem dos problemas de tradução, categorização dos problemas e contagem do número de ocorrências”.

Os aspectos mais relevantes, segundo Márcia, são: omissões, acréscimos, domesticação e questões linguístico-discursivas – para apenas citar alguns –, a título de exemplo, irei me ater a este último, especificamente, quando a autora afirma que

Os exemplos que apresentam alterações do estado emocional e psicológico das personagens implicam uma espécie de censura para com a própria personagem, inibindo-o da reação que estaria na mente do seu criador que é também onde reside o seu corpo físico e psicológico (Gonçalves, 2019, p. 47).

E continua:

Aquilo que a personagem demonstra sentir leva o leitor ou audiência a criar a sua imagem mental de quem a personagem é. Na mesma medida, alterações ao estado emocional impedem que o leitor ou audiência experimentem a reverberação emocional, emitida pela demonstração de uma determinada emoção por parte da personagem (Gonçalves, 2019, p. 47).

Retomo a ideia de pensar a tradução como um campo indissociável à dramaturgia, uma vez que, como fora dito, o tradutor exerce um papel de intérprete dramatúrgico da obra em seu novo idioma, com um trabalho criativo que muito se assemelha ao do próprio dramaturgo. No tocante ao exercício de tradução de um texto dramatúrgico, um fator que deve influenciar o tradutor nesse processo é a compreensão de que as correspondências entre o texto fonte e meta precisam ter um equivalente próximo e natural, assim como afirma Taber, independente de sua finalidade, seja para tradução de palco ou página.

1.1 Tradução para o palco - Tradução para a página

Neste trabalho, ao me comprometer em analisar os ruídos presentes na tradução de textos teatrais, volto minha pesquisa à tradução condicionada às obras que têm um compromisso com a representação, onde atores e uma infinidade de indivíduos que compõem a produção, até certo ponto, dependem das indicações e diálogos contidos na obra, estando sob responsabilidade do tradutor conduzi-los nessa nova língua.

O verbo conduzir está relacionado à comparação feita por Cruz (2022, p. 14) quando ela diz que a tradução não é como a criação de pontes que unem duas ilhas, mas como algo que mergulha nas águas levando e trazendo conhecimento entre

esses dois lugares. Acompanhando o pensamento de Cruz, insiro nessa imagem a figura do pescador que enche sua rede e a leva para outro lugar, o tradutor assumiria aqui esse papel do ser que traz e leva de um lado a outro.

Doravante, ao me referir a uma perspectiva de tradução dramatúrgica – ou tradução teatral, como mencionado anteriormente, aquela voltada à cena –, adotarei a ideia dessa prática como sendo uma condução, onde o pescador – representando aqui a figura do tradutor – é responsável por ser esse condutor entre culturas e idiomas, enchendo sua rede com elementos da cultura do idioma fonte e transportando-os para o idioma meta.

A montagem de uma dramaturgia escrita em outro idioma e, muitas vezes, outra época, permite a realização de um intercâmbio entre culturas, assim como o pescador que enche sua rede e a leva de um lugar a outro, traduzindo os sentidos do idioma fonte e enriquecendo a obra original com as possibilidades dramatúrgicas que surgem a partir da tradução.

É possível visualizar com mais ênfase a figura do tradutor-pescador no processo de adaptação e recriação. Ao lançar sua rede sobre o texto original, ele pesca não apenas palavras, mas sentidos, emoções, subtextos e atmosferas que compõem a essência dramatúrgica da obra. Sua tarefa, no entanto, não se limita à coleta: como um pescador que atravessa o rio levando o que foi pescado até a outra margem, o tradutor-pescador conduz esse conteúdo com cuidado, atenção e sensibilidade, buscando manter, durante a travessia, a integridade daquilo que foi recolhido.

Cada escolha tradutória, cada ajuste de referência cultural ou de diálogo, é como selecionar o que permanece na rede e o que, inevitavelmente, precisa ser deixado para trás. Trata-se de um trabalho em que perdas e ganhos são inevitáveis, mas essas perdas, contudo, não devem ser o aspecto mais significativo do processo. Ao assumir o papel de principal guia nessa travessia entre culturas, o tradutor vai conduzir artistas e profissionais da arte nessa jornada por águas até então desconhecidas. É justamente nesse movimento de vai e vem da rede que podem residir determinadas incongruências entre a dramaturgia fonte e a dramaturgia meta.

Ao compreender que tradução, tal como afirma Taber, é a reprodução de uma mensagem da língua de origem para a língua receptora, pressupõe-se que tradução dramatúrgica, ou tradução teatral, consiste no simples ato de reproduzir rubricas e

diálogos do idioma fonte para o idioma meta. Entretanto, se tal processo fosse tão simples e direto quanto parece, este trabalho não se justificaria, muito menos a problemática aqui presente.

O primeiro passo a ser tomado durante esse processo é a definição do propósito da tradução, se ela tem como destino ser encenada ou apenas lida, pois isso irá conduzir o tradutor nas estratégias a serem adotadas. A tradutora e pesquisadora Gunilla Anderman (2005) propõe que ao analisar uma tradução, é preciso estar atento à funcionalidade, se tem caráter didático ou se o destino é a representação. Em seguida, uma série de fatores devem ser levados em consideração, segundo Cruz (2022, p.24), são eles: como se dará a recepção, quais as convenções que devem ser priorizadas e quais as expectativas da cultura meta em que essa tradução será lançada, para apenas citar alguns:

[...] há sempre que se pensar no contexto de chegada sem perder de vista o ponto de onde partimos [...]. No caso específico da tradução de textos dramáticos, ao considerar o contexto de chegada, precisamos também ter em mente se a tradução será realizada para uma recepção individual - um leitor e seu livro - ou coletiva - espectadores diante de um palco, pois essa variável irá balizar as escolhas e estratégias adotadas durante o processo tradutório (Cruz, 2022, p. 20).

A tradutora e crítica de teatro Barbara Heliodora (1968, p. 7-18 *apud* Peixoto, 2022, p. 19) afirma que sua mãe, Anna Amélia traduziu algumas obras de Shakespeare a seu pedido. No exercício dessa tarefa, Anna Amélia propôs-se a alcançar dois objetivos principais que muito bem ilustram a fala de Cruz no tocante a traduções cujo contexto de chegada são espectadores diante de um palco, nesse cenário, faz-se necessário:

(i) empregar uma linguagem acessível, para permitir uma compreensão imediata por parte do público, como o próprio Shakespeare procurou fazer em sua época, mas procurando evitar os extremos tanto de uma dicção arcaizante quanto de um “vocabulário transitório de regionalismo ou coloquialismo menor” (Heliodora, “Introdução” 9); e (ii) produzir traduções encenáveis, em que atores e diretores “pudessem sentir o fluxo da ação”, mas que ao mesmo tempo fossem traduções de poeta, para fazer jus à dimensão da literatura dramática do período elisabetano-jaimesco (Heliodora, 1968, p. 7-18 *apud* Peixoto, 2022, p. 19).

Ao considerar o contexto de chegada, além da recepção individual ou coletiva, assim como disse Cruz, o tempo de síntese do que foi lido ou assistido também é determinante nesse processo. Tomemos como exemplo um leitor e seu livro de texto dramático, tendo total autonomia de escolher a ocasião em que a recepção desse texto ocorrerá, esse leitor terá mais possibilidades de pesquisa e

retomada do texto caso algo possa tê-lo atravessado ou até mesmo não ter ficado claro à primeira leitura.

Dramaturgias, por exemplo, em língua portuguesa antiga, como as de Oswald de Andrade, ou mesmo aquelas traduzidas com escolhas de palavras menos usuais, ao serem apenas lidas, existe a possibilidade de parar a leitura a fim de pesquisar algumas palavras e termos que possam ter caído em desuso e serem alheias ao vocabulário do leitor. Essa mesma dramaturgia, se encenada, poderá ter como espectador indivíduos que, por possivelmente não compreenderem termos e palavras, possam estar se perdendo na relação que se estabelece entre a obra e o espectador.

Por isso considera-se a importância de pensar o contexto de chegada e como se dará essa recepção, sendo no palco uma linguagem ou tradução que precise chegar no espectador de forma mais eficaz, sem significar que isso precise ser didático e explicativo, subestimando assim o espectador, essa cautela me leva de volta a Taber (1980, p.88 *apud* Cantarela, 2020, p. 121) com a busca pelo equivalente mais próximo e, nesse contexto de palco, mais natural.

Constantin Stanislavski escreve em seu livro *A Criação de um Papel* (1998) algo semelhante à essa necessidade de pensar a ocasião em que ocorre o contato com o texto, o teatrólogo afirma que a primeira imersão que o ator tem com o texto é como uma semente que pode germinar frutos bons ou ruins a depender do contexto de recepção, por isso ele afirma ser de primordial importância que ao ler a obra, os atores estejam com disposição de espírito receptivo e em estado interior adequado.

Os aspectos que Stanislavski aborda podem ser trabalhados e considerados no contexto do leitor e seu livro, reiterando, quando o leitor pode ter certa autonomia de sua recepção, o que difere-se da experiência do espectador no teatro, onde nem os atores nem a equipe de produção têm controle sobre o estado de espírito ou a disposição interior do público no momento da fruição da obra.

Considerar o contexto de chegada como principal orientador das decisões do tradutor no processo tradutório é o fundamento da Teoria da Funcionalidade⁴, ou

⁴ A Teoria da Funcionalidade, ou Teoria do Escopo, teve origem na Alemanha, na década de 1970, quando o linguista alemão Hans Vermeer introduziu o termo *Skopos* como princípio orientador das escolhas tradutórias. Suas ideias foram articuladas às de Katharina Reiss, pesquisadora de tradução, que desenvolveu uma estrutura para classificar os diferentes tipos de texto. A síntese das ideias de Vermeer, com ênfase no propósito, e os aportes teóricos de Reiss, baseados na tipologia textual, culminaram na publicação da obra conjunta *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, publicado em 1984.

Teoria do Escopo, de Katharina Reiss e Vermeer. Escopo, do grego *skopos*, é a finalidade ou intento que foi estabelecido como objetivo final, qual propósito que se pretende atingir com determinada ação.

Assim, a Teoria do Escopo, ou Funcionalidade, ao considerar que toda ação implica em um objetivo, ela defende que:

Sendo a tradução um tipo de ação humana, ela também tem um objetivo e, considerando esse objetivo, torna-se mais importante sermos fiéis ao efeito que pretendemos atingir com o texto traduzido (escopo), considerando o contexto no qual ele circulará, do que sermos fiéis à forma ou ao conteúdo do texto-base. Por pensar no contexto, podemos perceber que esta teoria está mais voltada para o momento da recepção do texto do que para o texto-base em si (Rodríguez, 2015, p. 6).

Ao defender o objetivo da tradução e o seu contexto frente à fidelidade de sua forma e conteúdo, a Teoria da Funcionalidade parece encontrar no âmbito da tradução dramatúrgica algumas lacunas. Como visto e defendido, o contexto de recepção deve sim orientar as escolhas de tradução, assim como argumenta Katharina e Vermeer.

Todavia, Rodríguez (2015, p. 6) afirma que de acordo com essa teoria, o processo tradutório está direcionado para a cultura de chegada, uma vez que é nesta cultura que o texto traduzido deve cumprir seu papel comunicativo, sendo os aspectos desta cultura que devem obter maior influência na tradução, e não os da cultura do texto fonte.

A Teoria da Funcionalidade parece servir à tradução dramatúrgica no que diz respeito a ter a recepção da obra como grande influenciador das escolhas adotadas pelo tradutor, como visto, se essa recepção se dará de forma individual ou coletiva - palco, ou página.

Em contrapartida, em uma tradução de um texto teatral, voltada para o palco, não se pretende reescrever a obra modificando seu contexto e referências culturais ali escritas a fim de que os aspectos culturais do contexto de chegada assumam esses lugares visando cumprir um papel comunicativo, como diz Rodríguez.

Tendo em vista que a obra *Longa Jornada Noite Adentro* trata do recorte da vida de uma família de classe média norte-americana, e da psicologia de indivíduos que estão inseridos nesse contexto temporal e regional específico do ano 1912 nos Estados Unidos, no momento da tradução, ao buscar uma comunicabilidade voltada ao público da cultura de chegada, algumas estratégias de tradução adotadas

poderiam ser tomadas visando esse objetivo, e não a comunicação da autobiografia dramática de O'Neill.

Conservando aspectos culturais alheios ao público da cultura de chegada, mas necessários à obra, é natural que um estranhamento surja, visto que são culturas e temporalidades distintas, ao tomar como objeto de estudo a autobiografia dramática de O'Neill, é possível perceber que a condução do tradutor-pescador exige, muitas vezes, que a rede se encha mais da cultura de origem do que da cultura de chegada.

É a partir desse ponto – considerando a tradução voltada ao palco, e os estranhamentos advindos de dramaturgias escritas em outros contextos regionais e temporais –, que surge aqui uma figura importante para esse processo de tradução e posteriormente montagem: o dramaturgista.

1.2 Tradutor-Dramaturgista

Gotthold Ephraim Lessing é apontado por Patrice Pavis (2008, p. 117) como o primeiro *Dramaturg*⁵. Segundo o autor, a partir dos escritos reunidos em *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), Lessing inaugurou uma “tradição alemã de atividade teórica e prática que precede e determina a encenação de uma obra”.

A referida tradição alemã remete à figura do dramaturgista, indivíduo que, dentre as diversas funções que ele possa ter, a tarefa de observar e propor adaptações textuais quando necessário é uma delas. No Dicionário de Teatro, Pavis (2008, p. 117) apresenta uma lista de atribuições associadas ao dramaturgista, incluindo: “adaptar’ ou modificar o texto (montagem, colagem, supressões, repetições de passagens); eventualmente, traduzir o texto, sozinho ou em colaboração com o encenador”.

Para melhor assimilação, imagine um cenário onde uma companhia irá apresentar uma obra dramatúrgica que originalmente foi escrita em língua estrangeira, porém será utilizada uma versão já traduzida.

Ao iniciarem os ensaios, os atores e diretores, e quem mais participar do processo, observam que a obra poderia precisar de alguns ajustes para que tivesse

⁵ A palavra *Dramaturg*, dramaturgista em alemão, língua vernácula de Lessing, difere-se da palavra dramaturgo, *Dramatiker*, em inglês também há um termo para cada denominação, sendo Playwright o autor da peça e Dramaturg o dramaturgista. Na língua portuguesa os termos também possuem distinção: Dramaturgista e Dramaturgo, em francês, entretanto, tal diferenciação não se verifica, sendo *Dramaturge* utilizado para denominar tanto o Dramaturgista quanto o Dramaturgo.

maior correspondência com o contexto que está sendo encenada ou, até mesmo, eles necessitariam de algum material complementar de pesquisa para que possam compreender melhor o contexto em que se passa a história.

Nesse cenário, a figura do dramaturgista exerce um papel quase de tradutor: adaptando o que for necessário com base nos propósitos da cena, sem descaracterizar a identidade psicológica dos personagens e pesquisando o contexto histórico do texto teatral a fim de uma melhor compreensão.

Bohunovsky (2019, p. 138) coloca que “se o escopo da tradução é produzir a base textual para uma encenação adequada do ponto de vista dramático, a colaboração entre tradutor, diretor, atores, [...] parece mais que desejável”. Cruz cita Mostaço afirmando que:

As atividades de dramaturgismos voltadas ao processo de encenação que podem, ao meu ver, ser realizadas pelo tradutor envolvem a produção de material de pesquisa ‘quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto’ (Mostaço, 2021 p. 39 *apud* Cruz, 2022, p. 27).

Observa-se aqui a proposição de algo muito mais poderoso que é a fusão dessas duas funções: o tradutor atuar como dramaturgista em uma montagem, uma vez que o primeiro estudou a obra para realizar a tradução e adaptou-a àquele idioma, reorganizando o que houvesse julgado necessário. De acordo com Cruz:

O trabalho do tradutor muito se enriquece quando lhe dão a chance de ouvir atores lendo sua tradução durante um ensaio, por exemplo, pois ele tem a oportunidade de repensar suas escolhas, de verificar como soam as palavras proferidas em voz alta (outra que não seja a sua própria), de presenciar as rubricas e as falas unidas em voz e gesto (Cruz, 2022, p. 61).

Diante das considerações levantadas, percebe-se que o papel do tradutor de textos teatrais pode se estender para além do campo linguístico, mais especificamente, envolvendo-se nos processos de encenação. O diálogo nos ensaios com os atores e a observação das dinâmicas da cena podem oferecer ao tradutor novas perspectivas de escolhas tradutórias, permitindo-lhe observar como o texto traduzido ganha voz e gesto. Esse possível cruzamento entre tradutor e dramaturgista sugere uma zona fértil de interlocução entre texto e cena.

1.3 Encenabilidade e Falabilidade

A reflexão proposta por Cruz (2022, p. 61), ao destacar a relevância da escuta da tradução por meio da voz dos atores em contexto de ensaio, aponta para

uma etapa crucial do processo tradutório: o momento em que a dramaturgia traduzida deixa de ser apenas linguagem escrita e torna-se voz e gesto.

É nesse momento que dois conceitos se impõem e o tradutor tem a oportunidade de aplicar à sua obra os critérios de encenabilidade (*performability*) e falabilidade (*speakability*), observando se suas escolhas realmente são capazes de cumprir seu propósito de representação ou ajustes ainda precisam ser feitos.

Susan Bassnett, em seu texto “*Translating for the Theatre: The Case Against Performability*” de 1991, afirma que o termo encenabilidade é “frequentemente utilizado para descrever o indescritível, o suposto texto gestual existente e escondido dentro do texto escrito”⁶ (Bassnett, 1991, p. 102, tradução própria).

Quanto à falabilidade, considero Pavis (2008, p. 414) quando ele coloca que

Esta exigência de um texto interpretável ou falável pode, todavia, conduzir a uma norma do bem falar, a uma simplificação fácil da retórica da frase ou da performance propriamente respiratória e articulatória do ator. [...] Um perigo de banalização sob a capa do texto “redondo na boca” espreita o trabalho da encenação (Pavis, 2008, p. 414).

Ao se considerar a tradução de Helena Pessoa para a obra *Longa Jornada Noite Adentro*, percebe-se que, à luz dos conceitos de encenabilidade e, sobretudo, de falabilidade, diversas escolhas tradutórias poderiam ser objeto de revisão. Como será discutido mais adiante, o texto original, embora datado de 1941 – o que pode sugerir um estilo linguístico mais formal ou arcaizante – apresenta um vocabulário simples e direto, característico da linguagem cotidiana de uma família norte-americana. A tradução publicada em 2004, entretanto, não tem compromisso com o aspecto coloquial da obra. Ao contrário, a tradutora opta por termos já em desuso na língua portuguesa, distanciando-se da proposta original de uma oralidade simples, um elemento essencial a ser considerado no tocante à performatividade em cena de uma dramaturgia traduzida.

Nesse contexto, torna-se evidente o quão enriquecedor seria contar com a presença da tradutora na sala de ensaio, atuando como dramaturgista — uma fusão de funções já discutida anteriormente. Assim, a tarefa de tradução não se encerraria no espaço íntimo da escrita – tradutor e tradução –, mas se estenderia ao diálogo de criação cênica com encenadores e atores, permitindo ao tradutor acompanhar de

⁶ “frequently used to describe the indescribable, the supposedly existent concealed gestic text within the written.”

perto os efeitos de suas escolhas linguísticas, como uma espécie de criador e criatura.

Retomando a imagem anteriormente desenvolvida, em que a tradução se configura como um ato de condução – e o tradutor, como o pescador que transita entre culturas e temporalidades –, ao assumir também a função de dramaturgista, ele amplia sua atuação: passa a conduzir não apenas o texto, mas o processo criativo em si, em constante diálogo com a equipe envolvida na montagem, operando como um mediador entre o texto escrito a partir das estratégias tradutórias adotadas e a sua concretização em cena.

Todavia, é compreensível que a presença de um tradutor atuando como dramaturgista não é acessível a todos os grupos e companhias teatrais, com isso, um cenário que julgo ser possível seria o compartilhamento, por parte do tradutor, de anotações de pesquisas feitas por ele ao traduzir a obra, como uma decupagem em forma de material extratextual, auxiliando assim o dramaturgista que não for necessariamente o tradutor daquela obra que está sendo encenada.

A proposta da criação de um material complementar pode sim se assemelhar à função de uma nota de rodapé, entretanto, a diferença entre as duas está na fluidez da leitura, a nota de rodapé, a depender do leitor, pode exigir que ele pare a leitura e a imersão no texto para ler alguma observação sobre determinado momento da obra, o material extratextual faz com que isso se assemelhe de fato a um estudo, com a leitura da obra tendo antecedido esse momento teórico de estudos e pesquisas por parte dos atores e equipe de produção.

O material complementar, ao reunir as pesquisas culturais e históricas que o tradutor fez daquela obra e de onde ela se passa, possibilita os atores e leitores compreenderem de forma mais aprofundada as implicações de determinados comportamentos do personagem, comportamentos esses que podem estar enraizados em um contexto cultural e histórico alheios aos que leem a obra em outro contexto regional e temporal.

A ideia da criação de materiais complementares por parte do tradutor-dramaturgista permite retomar, por outro viés, a já mencionada lista de funções atribuídas ao dramaturgista por Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro (2008). Se anteriormente destacamos a tarefa de adaptação e modificação textual, agora é pertinente trazer à tona outra dimensão apontada por Pavis (2008, p. 117): a elaboração de programas e materiais de pesquisa que contextualizem a obra

encenada.

Com a fala de Pavis, podemos inferir que a atuação do tradutor-dramaturgista também pode estender-se à mediação entre a obra, contexto histórico-cultural e o público. Quando exercida pelo próprio tradutor, essa função de dramaturgista e, conseqüentemente, mediador, pode estreitar ainda mais os vínculos entre texto e cena, tradução e recepção.

Embora o prefácio de Maria Sílvia Betti (2004) – incluído na edição da peça *Longa Jornada Noite Adentro*, publicada pela Editora Peixoto Neto – seja explorado com maior profundidade no Capítulo três, convém destacar, desde já, que as informações extratextuais fornecidas por Betti, relativas a Eugene O'Neill, ao contexto de produção da obra e à sua trajetória familiar, exercem um papel fundamental de mediação.

Os dados biográficos fornecidos por Betti contribuem para atenuar possíveis estranhamentos – relativos à temporalidade e à regionalidade – por parte do leitor diante do cotidiano retratado através dessa família norte-americana.

Todavia, em um contexto de representação – palco e plateia –, é necessário refletir sobre de que forma as informações extratextuais fornecidas por Betti poderiam chegar ao público. Nesse ponto, destaca-se um aspecto fundamental: a mediação exercida pelo tradutor-dramaturgista pode transcender a dimensão escrita, valendo-se de estratégias transmídias para favorecer a recepção da obra.

Ao expandir a atuação do tradutor-dramaturgista para além das páginas e salas de ensaio, essas mediações operam como pontes que conectam a dramaturgia traduzida à sua recepção. É nesse entrelugar – entre texto, cena e público – que fala e gesto tornam-se elementos chave, pois é através deles que o personagem se revela, se comunica e a relação com o espectador se constrói.

Nesse processo, a escolha lexical torna-se elemento crucial, pois, ainda que sinônimas, palavras não carregam o mesmo peso em diferentes línguas e contextos. Traduções pouco sensíveis ao subtexto podem esvaziar nuances ou alterar a configuração psíquica do personagem, comprometendo assim sua relação com o público.

Sendo a fala a manifestação verbal da psique do personagem, esse elemento nunca é apenas um conjunto de letras reorganizadas advindas de outro idioma, muitas vezes o que pode ser considerada uma palavra semelhante, em determinado contexto, imprime outro sentido à fala.

Jiří Veltruský (2016, p. 148) já afirmava que “*All that is on the stage is a sign*”, Petr Bogatyrev ao definir os princípios da semiótica teatral, também defende essa ideia:

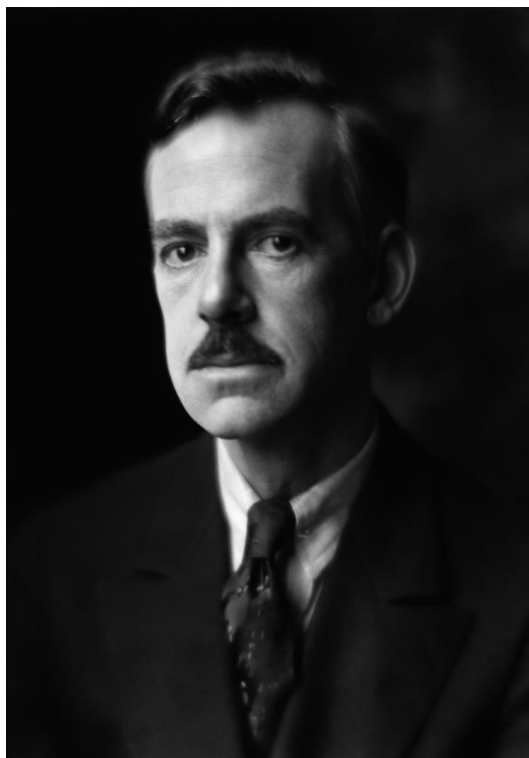
[...] no palco, os objectos adquirem novas características e uma nova função, diferentes daquelas que apresentam no quotidiano. Tornam-se signos teatrais, geralmente, dotados de uma carga denotativa e conotativa que promovem a sua polissemia e ambiguidade semântica (Petr Bogatyrev 1938 *apud* Grilo, 2010, p. 12).

Dessa forma, ao reunir os conceitos apresentados neste capítulo, busco não apenas aportes teóricos, mas também ferramentas para compreender, à luz da minha experiência como atriz, os atravessamentos entre tradução e prática cênica. Meu interesse não está em aprofundar tecnicamente os estudos da tradução, mas em refletir sobre sua interlocução com o teatro, investigando como determinadas escolhas tradutórias reverberam no palco e influenciam os processos de criação cênica.

2 Retrato da família O'Neill

Para adentrarmos em *Longa Jornada Noite Adentro*, é necessário compreender como a vida e obra de Eugene O'Neill – retratado na Figura 2 – são dois âmbitos indissociáveis, desenhando nas páginas do drama um retrato familiar, onde Eugene é refletido pelo personagem Edmund.

Figura 2 - Retrato de Eugene O'Neill



Fonte: *Wikipédia*, domínio público.

A Barret House, pensão familiar localizada na Broadway, em Nova York e que hoje dá lugar a uma franquia de loja de cafés norte-americana, era um local onde hospedavam-se muitos artistas, dentre eles o renomado ator shakespeariano James O'Neill, que por muitas vezes fez daquela pensão seu lar ao retornar de longas temporadas pelo país.

Na tarde de 16 de outubro de 1888, no terceiro andar da casa, mais especificamente no quarto de número duzentos e trinta e seis, nascia o filho caçula de James com sua esposa, Mary Ellen Quinlan, ou apenas Ella O'Neill, uma mulher frágil que teve de renunciar suas duas fortes vocações - sonhava em se tornar freira ou pianista profissional – ao apaixonar-se pelo ator de teatro com vida e endereço incerto.

A angústia de Ella, refletida na peça através da personagem Mary, tem como raiz as decepções que sofreu após se casar e perceber que a família que havia construído pouco se parecia com a que havia esperado conquistar, uma grande questão de Ella, e conseqüentemente Mary, é a falta de um lar verdadeiro.

Acompanhar James em suas temporadas, viajando de cidade em cidade, hospedando-se em quartos de hotéis e pensões não lhes dá a segurança, o conforto e a sensação de pertencimento necessária para chamar tal lugar de *lar*.

Outro personagem dessa autobiografia dramática – termo que muitos utilizariam para se referir à obra – é o irmão dez anos mais velho de Eugene, James O'Neill Jr, ou apenas Jamie. Essa figura, composta de tons de sarcasmo, rebeldia, cinismo e frequentador fiel de prostíbulos, sofreu de alcoolismo durante muitos anos de sua vida.

O vício, comum aprisionador de almas, era uma dependência compulsória muito presente na casa dos O'Neill, James – assim como o filho – era entregue ao álcool. Ella, após o nascimento de Eugene, por sentir fortes dores, lhe foi prescrito morfina, fazendo com que ela se tornasse dependente da droga.

No final de sua vida, Mary Ellen venceu o vício e, inspirado por sua mãe, a qual tinha dependência emocional, Jamie deixou de beber durante certo tempo, entretanto, em 1922 com a morte da matriarca, ele entregou-se inteiramente ao álcool, um ano e meio depois faleceu em um sanatório aos 45 anos em virtude de uma apoplexia cerebral, provocada por uma arteriosclerose.

Por fim, temos Eugene O'Neill como a quarta figura que compõe esse distorcido retrato familiar, nas páginas da obra o encontramos como Edmund. Eugene, que levou uma vida conturbada desde a tenra idade, permaneceu durante cinco anos no internato católico Mount Saint-Vincent, às margens do Rio Hudson em Nova York, onde foi matriculado aos sete anos.

Na instituição, Eugene raramente via seus pais e seu irmão Jamie, datas comemorativas como Natal e aniversário do garoto também eram marcadas pela ausência da família e a monotonia da escola, o isolamento provocado pela sensação de abandono e a privação de um lar – angústia essa que herdou de sua mãe Mary, incitada pelo pai James, em virtude das longas viagens em temporadas de cidade em cidade –, além do profissionalismo distanciador das freiras, faziam com que Eugene ocupasse seu tempo, assim como afirma o pesquisador Rabelo (2010, p. 228), “com leituras ou com a contemplação do grande rio que circunda a ilha de

Manhattan, mirando ao longe as embarcações e acompanhando o voo das gaivotas.”

Aos quinze anos de idade, O'Neill já havia passado por dois internatos, sendo o primeiro deles católico, e um externato também vinculado à Igreja Católica, Rabelo assim descreve essa experiência:

A ineficiência da religião para proporcionar resposta e consolo a suas angústias, a frieza encontrada em freiras e padres fizeram que o adolescenete Eugene O'Neill perdesse a fé e, aos quinze anos, decidisse nunca mais frequentar igrejas (Rabelo, 2010, p. 229).

Rabelo afirma ainda que essa decisão de Eugene fez com que ele se aproximasse do irmão, o qual lhe apresentou grandes nomes da literatura, descrevendo-os em seu estudo Eugene O'Neill e a tragédia moderna, como sendo autores inconformistas e imaginativos, tais como Oscar Wilde, Dostoievski, Tolstoi e Baudelaire, para apenas citar alguns deles. Jamie também leva os créditos por conduzir Eugene aos mesmos excessos alcoólicos - o que observamos ser cânone na vida dos homens da família O'Neill – e à casas de prostituição, um estilo de vida que lhe era familiar.

Após três casamentos, o primeiro com Kathleen Jenkins, e Eugene O'Neill Jr. como fruto dessa relação, o segundo com Agnes Boulton, no qual gerou Shane e Oona O'Neill, e o último com Carlotta Monterey, Eugene viria a falecer em 27 de novembro de 1953, na suíte 401 do quarto andar do hotel Shelton, em Boston, em decorrência de uma pneumonia. Em um momento de lucidez do dramaturgo durante o cumprimento da tragicidade da vida, balbuciou: “Nascido num quarto de hotel, e maldito seja, morto num quarto de hotel!”

Eugene O'Neill com certeza é um exemplo de artista que se implicou em sua arte entregando-se ao seu ofício, sendo considerado por Joel Pfister o mais autobiográfico dos dramaturgos, O'Neill mostrou em suas obras que arte e vida eram duas coisas das quais o autor já não conseguia se distanciar e separá-las como muitos o fazem.

A obra em questão aqui não é a única peça de O'Neill a apresentar essa característica de traduzir sua vida para as páginas, Todos os filhos de Deus têm asas, A juventude não é tudo e *A moon for the misbegotten* são alguns dos exemplos de obras do autor em que, quando não é o próprio Eugene presente em

cena através de seu reflexo em um personagem, é o seu irmão Jamie ou pelo menos o nome de seus pais.

Longa Jornada Noite Adentro, essa autobiografia dramática, foi concluída em 1941, contudo, o autor decidira que a peça não deveria ser lida nem encenada senão vinte e cinco anos após a sua morte, ao ser questionado de tal decisão, O'Neill apenas respondeu que uma das personagens ainda vivia.

Após a leitura da obra, ancorada em minha prática teatral, compreendo com mais nitidez a escolha feita pelo autor, utilizar “material autobiográfico como fonte de criação dramática” (Betti, 2004, p. 12) e consequentemente o mergulho em si, é um nível elevado de sensibilidade e entrega à sua arte, é perceber que para um artista, o seu fazer artístico está intrinsecamente ligado ao seu íntimo e psicológico e sua relação com o mundo.

A publicação da obra com a personagem ainda viva, como disse Eugene, implicaria no desnudamento público do íntimo de uma casa e uma família de classe média norte-americana. A decisão do autor, por sua vez, não foi respeitada, apenas três anos após a sua morte, Carlotta Monterey, sua esposa, em 1956 autorizou a publicação e montagem da peça, consagrando-a como uma das poucas dramaturgias produzidas no século XX a receber o título de obra-prima.

A escolha da obra Longa Jornada Noite Adentro para exemplificação do problema exposto se justifica na presença de elementos autobiográficos nesta dramaturgia de Eugene O'Neill, fazendo com que a carga psicológica impressa nas páginas do drama sejam bem mais complexas do que aquilo que se lê à primeira vista. As palavras adotadas pelo dramaturgo e, posteriormente, pela tradutora, carregam não apenas a densidade emocional dos personagens, mas também o peso da psicologia de pessoas reais – seus medos, silêncios e ressentimentos.

Diante disso, os ruídos presentes na tradução dessa obra podem gerar interpretações distintas não apenas da dramaturgia em si, mas também da vida do próprio autor, uma vez que seus personagens são reflexos de membros de sua família, como já foi amplamente discutido neste capítulo.

Assim, torna-se evidente que a tradução de uma dramaturgia – especialmente marcada por traços autobiográficos –, exige do tradutor mais do que domínio linguístico: requer um olhar atento à biografia do autor, atenção às entrelinhas emocionais e percepção dos subtextos que muitas vezes escapam à leitura

superficial. Ignorar esses aspectos significa comprometer nuances dramáticas essenciais e interferir na memória simbólica que estrutura o texto original.

No mais, não me cabe fazer aqui um minucioso levantamento biográfico da vida dos integrantes dessa conturbada família, tampouco tentar explicar a obra por meio dos acontecimentos da vida do ator, uma vez que, tal como salienta Rabelo:

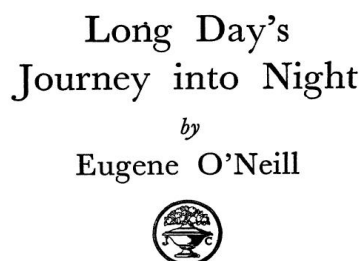
[...] na obra ele seleciona, transcende, reinventa, distorce os fatos e faz que eles signifiquem muito mais que na vida. Entretanto, O'Neill é um dos autores mais autobiográficos da história do teatro [...]. Desse modo, acredito ser impossível abstrair-se de sua biografia ao tratar de sua obra. Sua história pessoal precisa ser tomada como *uma* importante referência para a interpretação de quem é esse dramaturgo, quem são seus personagens, o que suas peças querem dizer (Rabelo, 2010, p. 238).

Diante disso, sigo então para o estudo comparativo da obra.

3 Entre o Dito e o Traduzido

As informações e noções apresentadas anteriormente servem de base para a comparação contrastiva entre *Long Day's Journey Into Night* e a tradução de Helena Pessoa, *Longa Jornada Noite Adentro* (2004). A versão original utilizada corresponde à edição publicada pela editora Jonathan Cape, originalmente lançada em 1956 e posteriormente reimpressa em 1958 e 1962, sendo o exemplar analisado aqui passível de pertencer a uma dessas reimpressões; a escrita, contudo, é preservada em todas essas tiragens. Para ilustrar os materiais utilizados nesta análise, seguem abaixo as capas das edições em questão – tanto a versão original em inglês (Figura 1) quanto a tradução brasileira (Figura 2) –, de modo a registrar visualmente as fontes textuais que serviram de base para o estudo comparativo.

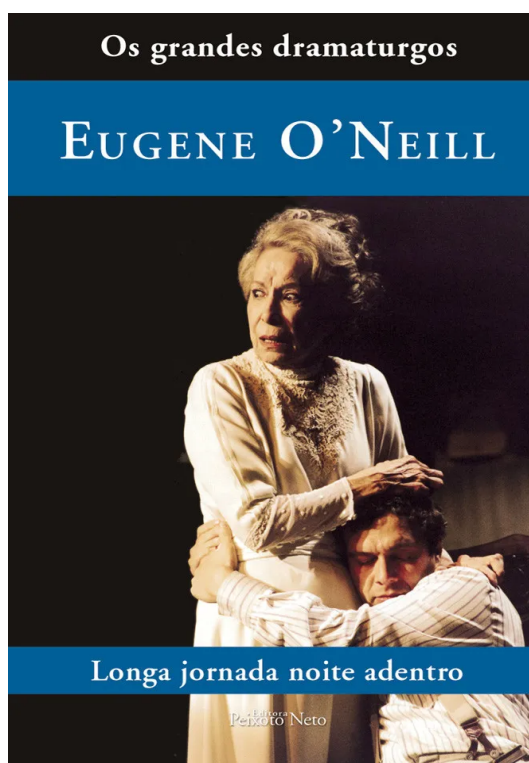
Figura 3 - Capa de *Long Day's Journey Into Night* pela editora Jonathan Cape



Jonathan Cape
Thirty Bedford Square, London

Fonte: *Internet Archive*.

Figura 4 - Capa de Longa Jornada Noite Adentro (2004) pela editora Peixoto Neto



Fonte: Editora Peixoto Neto, 2004.

O prefácio de Maria Sílvia Betti, incluído na publicação da obra pela Editora Peixoto Neto, fornece importantes informações extratextuais que contextualizam a obra e destacam seu caráter autobiográfico, apontando dados ali contidos que nos relembram como a família de Eugene é uma importante referência para compreender a psicologia e os comportamentos de seus personagens. A comparação entre o texto de partida e a tradução de Helena Pessoa permitirá observar elementos originalmente autobiográficos que acabaram por perder-se no processo tradutório, bem como alterações de intenção, pontuação e supressão de falas e rubricas, exemplificando as questões de tradução levantadas neste estudo.

Dentre os aspectos mais recorrentes, destacam-se acréscimos, modificações na pontuação e na intenção das falas, omissões, adaptações de referências culturais ao contexto da língua de chegada e escolhas lexicais que, por vezes, não estabelecem uma equivalência significativa com o original.

Apesar do caráter analítico deste estudo, a investigação é atravessada pela minha experiência artística – como aluna em formação e como atriz em contato direto com textos dramáticos. A análise que se segue é guiada por esse viés: mais do que descrever tecnicamente as traduções, interessa-me observar o trabalho

dos atores com o texto, as possibilidades do dramaturgista e as relações que podem ser construídas com o público. Nesse sentido, as sugestões de alternativas de tradução apresentadas ao longo do capítulo refletem essa perspectiva sensível e prática, considerando as demandas simbólicas e expressivas que emergem da cena.

3.1 Correspondência semântica

Referem-se a escolhas adotadas pela tradutora que não preservam a carga simbólica e afetiva dos termos originalmente utilizados por O'Neill. Essas dissonâncias semânticas revelam como determinadas palavras – por mais simples que pareçam – possuem um peso específico dentro do universo da peça e como sua substituição pode alterar a forma como os atores, e consequentemente o público, percebem e interpretam a cena.

O primeiro exemplo apresentado diz respeito à inquietude mental de Mary que, ao longo da peça, se manifesta por meio de escolhas lexicais de sua personagem, essas palavras são os escapes verbais de uma condição psíquica latente. Os dois trechos a seguir apontam para duas questões que perseguem Mary durante toda a narrativa: a negação da real doença de Edmund e a aflição por Tyrone nunca ter lhe dado um lar onde ela pudesse fincar laços e raízes para dedicar-se à sua família, sempre vivendo em quartos de hotel.

As palavras escolhidas por Mary funcionam como chaves dadas pelo dramaturgo para acessarmos o mais íntimo do psicológico da personagem, e quando, por algum motivo, essas palavras-chave são alteradas durante o processo tradutório, há um nível de perda no que diz respeito à construção da personagem – tanto na progressão de seu arco dramático quanto na revelação gradual de sua instabilidade emocional.

O primeiro exemplo refere-se à renúncia de Mary quanto à pneumonia de Edmund:

MARY: You mustn't mind Edmund, James. Remember he isn't well (O'Neill, 1956, p. 23).

MARY: Você não deve aborrecer-se com Edmund, James. Lembre-se de que ele está doente (Pessoa, 2004, p. 58).

A gravidade da doença de Edmund, durante grande parte da peça, é negada por sua mãe, com isso, a negativa *isn't well* implica na redução de sua enfermidade a um simples resfriado e um estado passageiro de mal-estar, a palavra doente, por outro lado, denota a consciência de uma doença no filho mais novo. Neste caso, sugiro o uso do método de tradução literal, adotando, em português, a mesma negativa: *ele não está bem*, conservando a característica da recusa de Mary frente à doença do filho.

A escolha de Helena entra em conflito com a fala seguinte de James, em resposta à mãe, onde o mesmo tenta conscientizar Mary de que a doença de Edmund é muito além de um resfriado ou indisposição:

JAMIE (genuinely concerned): It's not just a cold he's got. The Kid is damned sick (O'Neill, 1956, p. 23).

JAMIE (sinceramente preocupado): Não é um simples resfriado. Ed está doente de verdade (Pessoa, 2004, p. 58).

Neste trecho é possível observar uma outra mudança adotada por Helena: traduzir *The Kid* para Ed, essa mesma escolha é observável em outros trechos da obra, como o destacado abaixo. Considerando o tom delicado que a doença de Edmund exige, uma alternativa seria traduzir *the kid* de forma literal, como o *garoto*, essa escolha preservaria o caráter afetuoso e sensível de James, demonstrando coerência com a atmosfera emocional da cena. Esta observação não foi feita com a intenção de figurar esse elemento como um ruído na tradução, mas sim, para ilustrar uma escolha da tradutora que ela possa ter julgado ser necessária acontecer.

TYRONE (with another warning glance at Jamie – easily): All Jamie meant was Edmund might have a touch of something else, too, which makes his cold worse (O'Neill, 1956, p. 23).

TYRONE (com outro olhar de advertência a Jamie, em tom casual): Jamie quis apenas dizer que Ed talvez tenha alguma coisa a mais que lhe agrave o resfriado (Pessoa, 2004, p. 58).

Como observado, Helena Pessoa optou por abreviar o nome de Edmund para apenas Ed, contudo, o diálogo que precede essa fala é uma discussão entre Tyrone

e os dois filhos, por mais que seja recorrente a mudança de tratamento durante toda a peça – variando entre alguns insultos e palavras de carinho – esse fato não ocorre na cena, nem na fala em questão, onde o pai refere-se ao filho mais novo como Edmund e não a forma carinhosa Ed, adotada pela tradutora.

Retornando às questões de Mary, o segundo aspecto a ser apresentado é a angústia da personagem por nunca ter tido um lar verdadeiro, por estar sempre acompanhando Tyrone em suas viagens, o que Mary poderia chamar, temporariamente, de casa estava sempre condicionado ao lugar onde o grupo teatral, o qual seu marido fazia parte, iria se hospedar:

MARY (indifferently): McGuire. He must have another piece of property on his list that no one would think of buying except your father. It doesn't matter any more, but it's always seemed to me your father could afford to keep on buying property but never give me a home (O'Neill, 1956. p. 63).

MARY (indiferente): McGuire! Deve ter com certeza outra propriedade qualquer à venda, que ninguém se lembraria de comprar a não ser seu pai! Agora não importa mais, mas sempre me pareceu estranho que seu pai pudesse se permitir o luxo de viver comprando terrenos, mas nunca me pudesse dar uma casa (Pessoa, 2004, p. 115-116).

A priori, um aspecto pontual, mas significativo, pode ser observado logo no início da fala de Mary: a presença de um ponto de exclamação na tradução contrasta diretamente com a rubrica *indiferente* que a antecede. Enquanto no original a fala de Mary mantém um tom neutro, coerente com a indicação cênica de indiferença, o uso do ponto de exclamação na tradução sugere uma entonação mais enfática, alterando sutilmente o estado emocional da personagem. Essa escolha interfere na construção da subjetividade da fala e pode comprometer a coerência entre texto e performance.

No tocante à angústia de Mary, a palavra *casa*, no contexto empregado, não parece traduzir o mesmo peso psicológico que a palavra *lar* tem quando proferida pela personagem, ao compreender esta última como os sentimentos, atmosferas e relações criadas dentro dela, a palavra *casa* passa a ter um significado quase que vazio e reduzido apenas ao espaço físico, e disso Mary não teria do que se queixar,

afinal o marido, como o provedor daquela família, deu à esposa uma casa na qual ela pudesse cuidar e criar os filhos.

A queixa de Mary, todavia, manifesta-se no vazio sentido dentro daquele ambiente físico marcado por relações turbulentas: o filho mais novo doente e o marido e o filho mais velho com excessos alcoólicos que comprometem a vida em família. Esse cenário, facilmente perceptível na peça, leva o espectador a compadecer-se de Mary e compreender a carga psicológica atribuída por ela à palavra *lar*.

No exemplo a seguir é possível observar novamente o emprego da palavra *casa* como uma opção de tradução para *home*, segundo a tradutora. Porém há um outro aspecto válido de ser analisado, uma vez que é algo recorrente durante grande parte do texto: a tradução de rubricas com intenções modificadas e supressão de texto.

MARY (her face instantly set in blank denial): Before I what? (There is a dead silence. She goes on with a detached air.) No, no. Whatever you mean, it isn't true, dear. It was never a home (1956, p. 62).

MARY (seu rosto instantaneamente se fecha, numa atitude de confuso desafio): Antes que eu o que?... (Há um silêncio mortal.) Não, não. Seja o que for, não é verdade, meu bem. Isto aqui nunca foi uma casa (2004, p. 114-115).

3.2 Omissões

A supressão de partes do texto original – seja em rubricas, seja nas falas – resulta em uma redução na complexidade emocional e densidade dos conflitos em cena. Essas omissões, que vão desde pequenos fragmentos de frases até blocos inteiros de fala e rubrica, acabam por empobrecer a progressão dramática.

EDMUND (scornfully parodying his brother's cynicism). They never come back! Everything is in the bag! It's all a frame-up! We're all fall guys and suckers and we can't beat the game! (Disdainfully.) Christ, if I felt the way you do –! (O'Neill, 1956, p. 65-66)

EDMUND (com menosprezo) Meu Deus! Se eu tivesse os mesmos sentimentos que você... (Pessoa, 2004, p. 120)

Observa-se aqui a supressão significativa de conteúdo na tradução. No original, a fala de Edmund é dividida em dois momentos distintos: primeiramente, ele ironiza o cinismo de Jamie com uma fala paródica e carregada de escárnio, e em seguida expressa de forma mais contundente o seu desprezo pelo pessimismo do irmão.

Na versão traduzida, no entanto, toda a primeira parte da fala é suprimida, restando apenas o desprezo. Com isso, perde-se o tom sarcástico da primeira metade do discurso, reduzindo a complexidade emocional da fala de Edmund à mera expressão de desprezo.

A ausência do trecho irônico prejudica a percepção da gradação afetiva proposta por O'Neill – começando com deboche e culminando na rejeição –, tal atitude de tradução simplifica a expressividade da personagem, diminuindo o conflito e dinamismo em cena.

No fragmento abaixo, a omissão da rubrica que indica que Jamie está reagindo com ciúme e sarcasmo compromete a compreensão da carga emocional que acompanha sua fala. No original, O'Neill sinaliza de forma explícita – por meio da rubrica – a motivação e o conflito interno do personagem, permitindo ao ator perceber que sua fala não é apenas mera constatação objetiva, mas uma provocação ácida, movida por um ressentimento latente em relação ao irmão.

JAMIE (stung into sneering jealousy): He's always come home broke finally, hasn't he? (O'Neill, 1956, p. 31)

JAMIE: E por acaso não acaba sempre por regressar à casa sem dinheiro? (Pessoa, 2004, p. 69)

Ao meu ver, preservar esse tipo de indicação é essencial para que o ator tenha a oportunidade de incorporar esses elementos à sua construção de personagem, ajudando, inclusive, a dar o tom de sua fala e intenção.

3.3 Acréscimos

Em contrapartida às práticas de omissão, é possível notar na versão traduzida a presença de alguns acréscimos que não constam no texto original, como no trecho a seguir:

TYRONE: So keep up the good work, Mary (O'Neill, 1956, p. 14).

TYRONE: Insista nesse esforço, Mary... por favor (Pessoa, 2004, p. 46).

Aqui observa-se a inserção da expressão *por favor*, ausente no original, o que acrescenta um tom de súplica à fala de Tyrone. Embora o acréscimo não descaracterize o sentido geral da frase, ele suaviza o tom seco e direto comumente empregado pelo personagem. Esse tipo de modificação revela como intervenções aparentemente pequenas podem alterar a atmosfera da cena e, possivelmente, influenciar o subtexto trabalhado pelo ator em cena.

Assim como no exemplo anterior, a alteração a seguir não compromete diretamente o sentido da fala mas, à luz do conceito de Falabilidade — isto é, a consideração da oralidade em cena —, nota-se uma interferência relevante na naturalidade da fala a ser proferida.

EDMUND: You didn't go back to your and Papa's room (O'Neill, 1956, p. 40-41).

EDMUND: E você não voltou ao seu quarto, aquele em que dorme com papai (Pessoa, 2004, p. 82).

Na tradução, Helena opta por inserir uma explicação adicional que, embora não altere de forma substancial o sentido literal da fala, interfere na construção do subtexto. Ao explicitar uma informação que, no original, pode ser apenas sugerida, a tradutora elimina, todavia, a ambiguidade e as possibilidades de leitura por parte do espectador e do ator em cena.

Considerando as problemáticas emocionais e comportamentais de Mary – em especial, sua ida recorrente ao quarto de hóspedes para consumir morfina –, a fala de Edmund ganha, no original, um tom mais coloquial e possivelmente insinuante, esse subtexto, entretanto, se dilui na versão traduzida.

Essa explicitação compromete a Falabilidade do texto, além de acrescentar um tom explicativo que pode limitar a atuação e comprometer a carga simbólica da cena.

3.4 Formalidade

Enquanto O'Neill constrói diálogos com forte caráter coloquial, marcado por uma linguagem cotidiana que reflete a intimidade entre os membros da família

Tyrone, a tradução, por vezes, adota uma estrutura mais literária e distante da oralidade.

MARY: I could hear you down the hall almost as bad as your father. You're like him. As soon as your head touches the pillow you're off and ten foghorns couldn't wake you (O'Neill, 1956, p. 17).

MARY: Ouvi-o roncar na outra extremidade do corredor, quase tão ruidosamente como seu pai. É igual a ele. Mal encosta a cabeça no travesseiro e já adormece e nem dez sirenes despertá-lo-iam (Pessoa, 2004, p. 50).

Nesse caso específico, os termos destacados na tradução em língua portuguesa conferem à fala de Mary um tom solene, pouco condizente com o estilo casual e familiar, já mencionado. Ao optar por uma linguagem mais rebuscada e estruturalmente elaborada, a tradução acaba por distanciar-se da proposta original de naturalidade e espontaneidade, interferindo também na fluidez rítmica da cena.

Uma alternativa possível para a tradução desse trecho seria preservar o tom coloquial. Traduzir *I could hear you* para *pude ouvir você*, manteria a naturalidade e proximidade com o interlocutor – seu filho, James –, ao passo que optar por *conseguiriam te despertar* para *couldn't wake you* conservaria a estrutura fluida da fala. Essas escolhas ajudam a reforçar a atmosfera familiar e cotidiana da cena.

A formalidade excessiva se manifesta também nos dois trechos abaixo – sendo que, no primeiro deles, destaca-se ainda o acréscimo de aspas sem uma motivação clara:

TYRONE: You made him old before his time, pumping him full of what you consider worldly wisdom (O'Neill, 1956, p. 29-30).

TYRONE: Fê-lo envelhecer prematuramente, entulhando-o do que crê ser a “sabedoria humana” (Pessoa, 2004, p. 68).

JAMIE: But don't get wrong idea, Kid. I love you more than I hate you (O'Neill, 1956, p. 146).

JAMIE: Não me leve a mal. Eu lhe quero mais bem do que o odeio (Pessoa, 2004, p. 147).

A forma como a fala de Jamie foi traduzida é particularmente significativa. Na cena em questão, Jamie desabafa ao irmão todas as vezes em que agiu contra ele – e o alerta de que continuará a fazê-lo. No entanto, encerra sua confidência afirmando que o ama mais do que o odeia. A escolha pela expressão *eu lhe quero mais bem*, na tradução de Helena Pessoa, pode enfraquecer a contundência e o impacto emocional da frase *I love you*, que, vinda do irmão mais velho após tamanha revelação, carrega um peso afetivo profundo. A opção *eu te amo*, tradução literal de *I love you*, parece ilustrar com mais precisão a relação conturbada e contraditória de Jamie com Edmund, marcada por um afeto profundo que coexiste com atitudes destrutivas. Ainda que o ame, Jamie constantemente age contra o irmão, como se o odiasse – o que acentua a complexidade emocional desse vínculo fraterno.

De modo geral, as escolhas de formalização presentes na tradução não apenas alteram o nível da linguagem, mas também revelam um olhar interpretativo da tradutora – refletindo sua compreensão sobre o tom, o estilo e a intenção do autor. É possível que Helena tenha considerado que, por se tratar de um clássico da dramaturgia americana, escrito décadas antes, a obra exigisse uma tradução mais solene ou literária. Como mencionado anteriormente, apesar de escrito em 1941 – época que poderia sugerir uma linguagem mais arcaica e rebuscada – O'Neill optou por um tom coloquial e direto, reforçando ainda mais a atmosfera intimista e autobiográfica da peça.

3.5 Pontuação

No que diz respeito à pontuação, dois aspectos se revelam recorrentes na tradução: o uso excessivo de sinais de exclamação e a substituição de determinados sinais por outros, alterando a entonação originalmente proposta.

Essas modificações, ainda que pontuais, afetam diretamente a expressividade das falas e o ritmo dos diálogos. Em uma obra fortemente pautada por variações de tom emocional e tensão, a escolha dos sinais de pontuação desempenha um importante papel na forma como os atores conduzem suas falas e percebem os estados emocionais dos personagens.

Um exemplo particularmente expressivo da interferência causada pela mudança de pontuação pode ser observado no seguinte diálogo entre Jamie e Edmund:

JAMIE: In the spare room? (O'Neill, 1956, p.49)

JAMIE: No quarto de hóspedes. (Pessoa, 2004, p. 96)

No original, a fala de Jamie apresenta-se como uma pergunta, o formato interrogativo é fundamental para dar sentido à fala subsequente de Edmund, que surge como uma resposta defensiva à insinuação do irmão de que Mary estaria no quarto de hóspedes para, possivelmente, consumir morfina.

EDMUND: Yes. For Pete's sake, what of it? (O'Neill, 1956, p. 49)

EDMUND: Sim. Pelo Amor de Deus, que há de mal nisso? (Pessoa, 2004, p. 96)

Ao transformar a fala de Jamie em uma afirmação na tradução, perde-se a dinâmica de pergunta e resposta originalmente estabelecida. Na versão original, ao fazer uma interrogativa, Jamie lança sua insinuação de maneira direta e provocativa ao irmão, criando uma tensão que justifica a resposta defensiva de Edmund.

Contudo, na versão traduzida, a fala de Jamie assume um caráter mais contido e introspectivo, soando como uma constatação murmurada ou uma insinuação velada. Essa mudança abre espaço para que o ator interprete a fala de Jamie como um julgamento interno, quase como um comentário retido para si ou um pensamento dito em voz baixa, e não como a provocação explícita ao irmão.

Essa nuance altera a dinâmica da cena, deslocando o foco da tensão aberta entre os personagens para uma manifestação mais contida de ressentimento. Com isso, a construção do conflito pode ser afetada, e a reação de Edmund – frente à afirmação do irmão – soa abrupta e deslocada, já que ele parece responder a uma provocação ou pergunta que não houve.

Abaixo, dois novos exemplos de interferência nos sinais de pontuação: no primeiro, observa-se o uso excessivo de exclamações e no segundo, há novamente a transformação de uma pergunta em afirmação.

MARY: Well then, I take it all back. It must have been only the foghorn I heard. (O'Neill, 1956, p. 25)

MARY: Então retiro tudo o que disse... Vai ver que o que ouvi foi mesmo a sirene!!! (Pessoa, 2004, p. 60)

CATHLEEN (stupidly puzzled): You've taken some of the medicine? (O'Neill, 1956, p. 90)

CATHLEEN (cada vez mais perplexa na sua estupidez): A senhora tomou o remédio! (Pessoa, 2004, p. 154)

A pontuação, quando não suprimida intencionalmente pelo autor por razões estilísticas, não é um elemento fundamental para estabelecer a entonação, sugerir subtextos e orientar a dinâmica das interações? Suas alterações, portanto, em um contexto de representação nunca são insignificantes ou neutras, pois impactam a leitura, compreensão e construção cênica.

3.6 Rubrica

Essas indicações, quando modificadas ou deslocadas, podem afetar não só o ritmo da cena, mas também a construção do subtexto e a compreensão das camadas psicológicas dos personagens. Vejamos.

TYRONE (hastily): I'll answer. McGuire said he'd call me (He goes out through the front parlour.) (O'Neill, 1956, p. 63)

TYRONE Deixem que eu atendo. (Apressadamente.) McGuire disse que me telefonaria. (Sai pela sala da frente.) (Pessoa, 2004, p. 115)

Na versão original, O'Neill posiciona a rubrica antes da fala, indicando ao ator que o tom apressado deve estar presente desde o início da frase. Isso oferece uma direção clara de que o impulso de Tyrone para se antecipar ao telefonema é imediato, quase instintivo, fazendo da pressa parte essencial da motivação da fala como um todo.

Na tradução de Pessoa, entretanto, ao deslocar a rubrica para o meio da fala, cria-se uma divisão entre as frases que fragmenta essa urgência. Tal escolha sugere ao ator que o tom apressado surge apenas a partir da segunda parte da fala, ou até mesmo como um reflexo tardio do que foi dito anteriormente – como se Tyrone só

então se desse conta de sua pressa. Com isso, a força motora da ação verbal se dilui, enfraquecendo a indicação de impulsividade presente na cena original.

Outro tipo de intervenção observada na tradução é a transformação de rubricas em falas. Essa mudança desloca informações que, no texto original, seriam transmitidas através de ações físicas e gestos psicológicos, transferindo-as para o campo da linguagem verbal.

MARY: I have to take it because there is no other that can stop the pain – all the pain – I mean, in my hands. (She raises her hands and regards them with melancholy sympathy. There is no tremor in them now.) (O'Neill, 1956, p. 89)

MARY: Tenho que tomar esse remédio porque é a única coisa que consegue acalmar-me a dor... toda a dor... quero dizer, de minhas mãos. (Ergue as mãos e as contempla com pena e melancolia.) Agora já não tremem. (Pessoa, 2004, p. 153)

Nesse trecho, a rubrica de O'Neill cumpre o papel de sinalizar uma mudança física em Mary: o desaparecimento do tremor em suas mãos – um sintoma diretamente relacionado ao uso de morfina. Na versão original, essa informação só é dada diretamente ao ator, espera-se que o público perceba o detalhe carregado de subtexto sem que Mary precise verbalizá-lo.

Já na tradução, ao transformar a rubrica em fala, esse momento adquire um tom de literalidade, informando verbalmente ao público o que era sugerido na ação e pelas circunstâncias. Podemos considerar que essa decisão da tradutora esvazia o potencial subtextual da cena no plano da expectativa?

3.7 Referências culturais

No que concerne às adaptações de referências culturais presentes na obra traduzida, percebo que elementos da narrativa foram preservados e ressignificados dentro de um novo contexto cultural. Nos dois fragmentos abaixo, é possível perceber a atuação de Pessoa como a figura do tradutor-pescador – enchendo sua rede com aspectos da cultura de origem e conduzindo-os até a cultura de chegada. As escolhas realizadas pela tradutora também se inserem na imagem do tradutor como dramaturgo, já discutida neste trabalho, ao realizar intervenções que preservam o sentido do que foi dito, mas o modificam de modo a estabelecer maior correspondência com o idioma meta.

MARY: What were you two grinning about like Cheshire cats when you came in? (O'Neill, 1956, p. 19)

MARY: De que é que vocês estavam rindo tanto quando entraram? (Pessoa, 2004, p. 52)

No primeiro trecho, a referência usada por O'Neill tem um caráter mais literário do que propriamente cultural: *Cheshire Cat* é um personagem fictício da obra de Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas. Em português, o personagem recebe o nome de Gato Risonho, em alusão ao seu sorriso travesso e enigmático.

Pessoa optou por neutralizar essa referência na tradução. Na fala em questão, Mary questiona a razão pela qual os filhos riam à mesa do café da manhã. Ao escolher não traduzir literalmente a menção ao personagem e apenas explicitar a pergunta, a tradutora evitou possíveis estranhamentos por parte de leitores que não fossem familiarizados com a obra de Carroll. Trata-se, portanto, de uma escolha que preserva o sentido da cena sem comprometer sua naturalidade no idioma meta.

Neste segundo fragmento, observa-se mais uma estratégia de adaptação adotada por Pessoa diante de uma referência cultural específica.

CATHLEEN: It is indeed, Ma'am. It's like a banshee. (O'Neill, 1956, p. 84)

CATHLEEN: Acho, sim, senhora. Parece um fantasma anunciando a morte de alguém! (Pessoa, 2004, p. 146)

A fala original de Cathleen, como observado, menciona uma banshee, figura mitológica do folclore irlandês cujo lamento prenuncia a morte de alguém. A personagem compara o som das sirenes ao grito de presságio dessa figura lúgubre. Em vez de manter o termo original – que poderia soar estranho ou incompreensível ao público brasileiro –, a tradutora optou por uma equivalência funcional.

Assim como no trecho anterior, essa escolha evita o risco de ruídos culturais ao mesmo tempo em que preserva o sentido do que foi dito e o efeito da fala. Em ambas as situações, evidencia-se a atuação da tradutora como pescadora e dramaturga: ela filtra os elementos mais significativos da cultura de origem, interpreta-os e faz escolhas criativas pautadas na fidelidade ao que precisa ser preservado entre os dois idiomas.

Diante das análises apresentadas, fica evidente que o trabalho de tradução dramatúrgica vai muito além da busca por um equivalente mais próximo e natural, como afirma Taber, aproximando-se de uma prática dramatúrgica e interpretativa que exige sensibilidade e tomadas de decisões constantes.

As sete categorias exploradas – correspondência semântica, omissões, acréscimos, formalidade, pontuação, rubricas e referências culturais – evidenciam a complexidade e a responsabilidade envolvidas no ato de traduzir uma obra dramatúrgica, seja considerando a sua leitura ou montagem, sobretudo textos com grande densidade simbólica e cultural, como *Longa Jornada Noite Adentro*.

Se, por um lado, é possível reconhecer a habilidade da tradutora em preservar nuances e tomar decisões de adaptação adequadas ao contexto de chegada, por outro, algumas escolhas de tradução, quando comparadas à versão original, chegam a descaracterizar intenções dramatúrgicas propostas por O'Neill. Essas situações reforçam o entendimento de que o processo tradutório de uma dramaturgia é uma constante negociação entre fidelidade, adaptação, encenabilidade e falabilidade.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo analisar, sob uma perspectiva dramatúrgica, os ruídos presentes em traduções teatrais, tomando como objeto de análise a obra *Longa Jornada Noite Adentro*, na tradução de Helena Pessoa. Despossuída de um conhecimento aprofundado sobre os estudos teóricos da tradução, mas guiada pela compreensão da dramaturgia como força motriz em determinadas construções cênicas e pela minha experiência prática com o texto analisado, busquei, por meio desta análise comparativa-contrastiva, lançar luz sobre um problema que, há muito tempo, permanece à margem das discussões teóricas no teatro brasileiro: o impacto das escolhas tradutórias na preservação das intenções dramatúrgicas e os ruídos que podem emergir desse processo.

Durante a investigação deste estudo, deparei-me com a escassez de materiais que se aprofundassem nas problemáticas específicas que me propus a investigar. As poucas publicações que encontrei são, em sua maioria, bastante recentes, o que reforça a constatação de Cruz (2019, p. 264) ao afirmar que o campo da tradução teatral, enquanto área de pesquisa, ainda é incipiente dentro dos estudos de tradução – os quais, por sua vez, também não possuem uma trajetória muito longa no cenário acadêmico.

Ao longo do percurso teórico, busquei apresentar os termos e noções que se mostraram mais relevantes para a compreensão do problema proposto. Conceitos como tradução para o palco e tradução para a página, tradutor-dramaturgista e tradutor-pescador foram fundamentais para embasar as reflexões desenvolvidas. A metáfora do tradutor-pescador – que lança sua rede sobre a dramaturgia de origem, captura sentidos, intenções e atmosferas, e os conduz até a margem da cultura de chegada – permeou toda a análise, evidenciando como elementos podem ser perdidos ou transformados nesse movimento de vai e vem. Tais reflexões também serviram para ressaltar a importância do diálogo entre tradutores e a equipe de criação teatral, pois é nesse intercâmbio que a tradução pode se alinhar melhor às intenções cênicas e contribuir de forma mais orgânica para a construção da cena. Pensar a tradução como parte integrante do processo criativo teatral é reconhecer seu papel dramatúrgico e colaborativo na construção cênica.

Tendo em vista os objetivos desta monografia, a análise comparativa-contrastiva realizada optou por recortes específicos, priorizando os aspectos que se mostraram mais relevantes à luz da problemática proposta. Embora

o formato da monografia permita maior desenvolvimento, ainda assim foi necessário delimitar o escopo da investigação para garantir profundidade e coerência na abordagem. Com isso, as questões aqui exploradas não esgotam o tema, mas constituem um ponto de partida para futuras investigações.

A experiência que tive com a obra *Longa Jornada Noite Adentro*, tanto no contexto de exercício quanto, posteriormente, na criação cênica da peça adaptada *Sentindo-se Culpado a Ponto de Já se Defender* foi fundamental para despertar inquietações que, mais tarde, encontraram eco na pesquisa teórica aqui desenvolvida. Durante a realização dos estudos necessários para a elaboração deste trabalho, muitas outras questões surgiram e permaneceram, inevitavelmente, em aberto – tais como: quais elementos identitários e descritivos da obra de O'Neill chegaram até o público? Que problemáticas foram efetivamente reproduzidas, considerando que este trabalho problematiza justamente o fato de certas palavras e frases apresentarem significados dúbios em decorrência da tradução? Como se constrói, então, um novo texto dramático a partir de uma obra já atravessada por essas ambiguidades?

Ainda que, a priori, não haja respostas definidas para esses questionamentos, destaco algumas frentes de estudo que podem vir a ser desenvolvidas posteriormente: a) a investigação sobre como o contexto político e sociocultural de produção da obra, no momento da tradução, pode vir a influenciar as escolhas tradutórias; b) uma análise contrastiva mais abrangente, que contemple outras traduções da obra *Longa Jornada Noite Adentro*, ou de outros textos dramáticos que apresentem problemáticas semelhantes às aqui discutidas; c) uma possível pesquisa de campo sobre as implicações desses ruídos de tradução diretamente na sala de ensaio; d) uma investigação sobre como esses ruídos impactam montagens pedagógicas em contexto de sala de aula, onde a obra traduzida é frequentemente o único material de referência disponível.

Como contribuição, este estudo busca ampliar o olhar sobre a complexidade da tradução teatral e, em especial, sobre o problema aqui discutido, convidando à reflexão sobre o impacto que cada decisão tradutória pode ter na recepção da dramaturgia – tanto por parte dos atores, quanto pelo público que vai apreciar a obra em cena.

É pensando nesses impactos que a criação de podcasts, vídeos documentais, cadernos digitais de montagem e programas de espetáculo surgem como

possibilidades de mediação transmídia aplicadas à apresentação de obras traduzidas. Esses recursos permitem ampliar o acesso do público a informações contextuais que contribuem para uma recepção mais crítica e aprofundada da obra traduzida, tais como: a biografia do autor, o contexto histórico-político da peça, a apresentação comparativa de trechos da dramaturgia original em paralelo à sua tradução, e um possível glossário de termos culturalmente marcados.

Essa estratégia promove um deslocamento da tradução como ação puramente linguística e aponta possibilidades de diálogo entre texto, cena e espectador, além da imersão intercultural, evidenciando o papel do tradutor-dramaturgista como condutor na tessitura de sentidos entre culturas distintas.

Importa destacar que não se pretende explicar a dramaturgia por meio de materiais extratextuais, mas de abrandar os distanciamentos entre cultura fonte e cultura meta. Tal estratégia é particularmente pertinente em obras como *Longa Jornada Noite Adentro*, cuja densidade cultural e autobiográfica demanda, como já mencionado, que o tradutor-pescador encha sua rede com maior ênfase na cultura fonte do que na cultura de chegada.

Todas essas frentes de estudo, bem como as estratégias de mediação apresentadas, têm como objetivo comum aprofundar a investigação desse fenômeno de condução tradutória em um campo tão complexo e subjetivo como o Teatro. Afinal, o texto que parte de uma margem nunca chega intacto à outra, mas talvez seja justamente nesse movimento de perda e reinvenção que resida a poesia da tradução dramatúrgica: um eterno diálogo entre vozes, tempos e culturas. Porque, no fim, não importa o idioma – estamos sempre presos entre o dito e o traduzido.

REFERÊNCIAS

- ANDERMAN, Gunilla. **Europe on Stage**: Translation and Theatre. London: Oberon Books, 2005. Disponível em: [Europe on Stage: Translation and Theatre](#). Acesso em: 3 jul. 2025.
- BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, [S.l.], v. 4, n. 1, 1991. Disponível em: [Translating for the Theatre: The Case Against Performability – TTR](#). Acesso em: 8 jun. 2025.
- BETTI, Maria Sílvia. Prefácio Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neill. *In*: **Longa Jornada Noite Adentro**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. p. 11-27.
- BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 129–148, 2019. Disponível em: [Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas](#). Acesso em: 3 fev. 2025.
- CANTARELA, Antonio Geraldo. Tradução de textos bíblicos para a linguagem popular: a experiência do centro bíblico de Belo Horizonte. **Perspectiva Teológica**, [S. l.], v. 52, n. 1, p. 115-141, 2020. Disponível em: [Tradução de textos bíblicos para a linguagem popular: a experiência do centro bíblico de Belo Horizonte | Perspectiva Teológica](#). Acesso em: 3 jul. 2025.
- CRUZ, Cláudia Soares Álvares da. **A tradução teatral além do texto: traduzindo The Pitmen Painters**. 2022. Tese (Doutorado em Letras/Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2022.
- CRUZ, Cláudia Soares. Tradução teatral – entre teoria e prática. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 263–280, 2019. Disponível em: [Tradução teatral – entre teoria e prática | Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas](#). Acesso em: 16 abr. 2024.
- GONÇALVES, Márcia Fernanda Silva. **Hedda Gabler de Henrik Ibsen A Tradução do texto dramático**: Entre a Equivalência e a Adaptação. 2019. Dissertação (Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019.
- GRILO, Maria João de Moraes Teles. **Da Tradução para o Palco: o caso de Long Day's Journey Into Night**. 2010. Dissertação (Mestrado em Tradução) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.
- HALL, Lee. Interview: Lee Hall, playwright. **The Scotsman**. 25 jul. 2011. Disponível em: [Interview: Lee Hall, playwright](#). Acesso em: 15 jul. 2025.
- LOPES, Angela Leite. O ato de traduzir. **Olhares**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 53–54, 2015. Disponível em: [O ato de traduzir | Olhares](#). Acesso em: 5 jun. 2025.
- MARTINS, Marcia Amaral Peixoto. Vozes Femininas nas Traduções Brasileiras do Drama Shakespeariano. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 42, n. 1, p. 1–34, 2022.

Disponível em: [Vozes Femininas nas Traduções Brasileiras do Drama Shakespeariano | Cadernos de Tradução](#). Acesso em: 7 jun. 2025.

O'NEILL, Eugene. **Long Day's Journey Into Night**. London: Jonathan Cape, 1956. Disponível em: [Long Day's Journey Into Night](#). Acesso em: 27 mai. 2025.

O'NEILL, Eugene. **Longa Jornada Noite Adentro**. Tradução: Helena Pessoa. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABELO, Adriano de Paula. Eugene O'Neill e a tragédia moderna. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 70, p. 227–244, 2010. [Eugene O'Neill e a tragédia moderna](#). Acesso em: 27 mai. 2025.

RODRIGUEZ, Ana Miriam Carneiro. Alice's Adventures in Wonderland: uma comparação entre duas traduções à luz da Teoria da Funcionalidade. **Inventário**, [S. l.], n. 17, 2015. Disponível em: [Alice's Adventures in Wonderland: uma comparação entre duas traduções à luz da Teoria da Funcionalidade | Inventário](#). Acesso em: 10 fev. 2025.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TORRES NETO, Walter Lima. Tradução teatral e trajetória: memória de um processo formativo. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 43, n. esp. 1, p. 1–7, 2023. Disponível em: [Tradução teatral e trajetória: memória de um processo formativo](#). Acesso em: 6 jun. 2025.

VELTRUSKÝ, Jiří. People and Things in the Theatre. In: **Theatre Theory Reader: Prague School Writings**. Prague: Karolinum Press, 2016. p. 147–156, Disponível em: [Theatre Theory Reader: Prague School Writings](#). Acesso em: 3 jul. 2025.