

**MÔNICA ZARDO**

**TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL:  
NOVOS DESAFIOS DA INVESTIGAÇÃO TRADUTÓRIA**

**PORTO ALEGRE  
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA**

**TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL:  
NOVOS DESAFIOS DA INVESTIGAÇÃO TRADUTÓRIA**

**Mônica Zardo**

**Orientadora UFRGS: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Sá Rebello  
Orientadora UB: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Assumpta Camps Olive**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Universidade de Barcelona, Espanha.

**PORTO ALEGRE**

**2012**

*Dedico este trabalho aos meus pais, Antonio e Maria Zardo, que cultivaram em mim o prazer pela leitura, aos meus irmãos Giancarlo, Geferson e Giuliano Zardo, por todos os momentos que compartilhamos, e ao meu filho, Conrado Zardo Silva, meu grande incentivador.*

## **AGRADECIMENTOS**

- À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Sá Rebello, pelo apoio e dedicação durante a trajetória desta tese.
- À Prof<sup>a</sup> Dra. Assumpta Camps Olive, orientadora em cotutela da Universidade de Barcelona, pelo apoio e suporte dados durante a minha estada na cidade de Barcelona, Espanha.
- A todos os meus professores e colegas que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o resultado deste trabalho.
- Aos meus familiares e amigos, pelo encorajamento e compreensão nas horas difíceis.

## RESUMO

Esta tese se insere na área dos estudos de tradução, com ênfase na tradução teatral ou tradução do drama. É apresentada uma análise dos estudos de tradução no século XXI, com a finalidade de esclarecer o direcionamento atual dessa área do conhecimento. O foco da pesquisa é a tradução do texto teatral, ou tradução do drama, a qual, até a última década, era uma área negligenciada nos estudos da tradução, e, no mundo acadêmico, a peça teatral era, tradicionalmente, vista e traduzida como um texto literário. Para uma melhor compreensão da tradução do texto teatral é apresentada uma análise detalhada de todas as características do texto que possui a particularidade de somente atingir sua concretização quando representado. Também é apresentada uma abordagem histórico-descritiva das teorias da tradução teatral, procurando-se abranger os vários aspectos desse tipo de tradução, que pode ser orientada para o palco (*stage-oriented*) ou para o leitor (*reader-oriented*). Para complementar esta pesquisa, é apresentada uma proposta de tradução da peça *Guy Domville*, de Henry James, embasada nos pressupostos teóricos descritos anteriormente.

**Palavras-chave:** Tradução teatral. Tradução dramática. Texto Teatral. Drama. *Guy Domville*.

## ABSTRACT

The area of research of this thesis is translation studies, with emphasis on theater translation or drama translation. It presents an analysis of the translation studies in the 21<sup>st</sup> century, in order to clarify the present direction of this area of knowledge. The focus of the research is the translation of theatre texts, which, until the last decade, was a neglected field in translation studies, and, in the world of academe, the stage play was traditionally viewed and translated as a work of literature. For a better understanding of theatre translation is presented a detailed analysis of the features of the theatre text which main characteristic is be written to be performed. Is also presented a historical-descriptive approach of the theater translation theories, aiming to cover the various aspects of this kind of translation, which can be stage-oriented or reader-oriented. To complement this research, is presented a translation of the play *Guy Domville*, by Henry James, based on the conceptual framework mentioned above.

**Keywords:** Theatre translation. Drama translation. Theater Text. Drama. *Guy Domville*.

## RESUMEN

Esta investigación es fruto de mi interés y admiración por la obra de Henry James. Después de investigar, exhaustivamente y, en la tentativa de realizar un proyecto “original”, decidí trabajar con la obra teatral de James, titulada *Guy Domville* (1893), que marcara considerablemente su carrera por haber sido depositaria de sus expectativas, al querer firmarse como autor teatral, pero que sería considerada un fracaso por la crítica y por el público. Esta obra no se publicó en lengua portuguesa (no se ha encontrado ningún registro). Así, me propuse trabajar con la traducción de *Guy Domville* y presentar una propuesta translaticia para ese texto teatral.

El texto teatral sea, tal vez, la manifestación artística más paradójica: indefinidamente eterna e instantánea. Flor de un día, jamás el mismo texto de ayer, como lo define Anne Ubersfeld, pues las representaciones las hacen los hombres, siempre en proceso de transformación. El teatro es un instrumento que puede utilizarse para conciliar las contradicciones sociales, para dar voz a los que no logran hacerse oír, para una toma de consciencia que divida profundamente al público.

El rasgo más fascinante del texto teatral es la eterna capacidad de reinventarse a través de la interpretación. Una obra escrita hace siglos puede “resucitar” a cada nueva puesta en escena: los actores reencarnan sus palabras y acciones. La representación es algo fugaz, efímero; solamente el texto permanece y se reinventa – o lo reinventan a través de las traducciones, versiones y adaptaciones.

Por tratarse de un texto escrito que será representado, el texto teatral presenta componentes distintos e indisociables, presentes como consecuencia de la dualidad del texto que fue, por vía de regla, concebido para la representación. En ese texto, la lengua se manifiesta en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo. Es aquel que corresponde a todo material lingüístico declamado por los autores, mientras que al mismo lo componen

las indicaciones escénicas. En mayor o menor grado, todos los textos teatrales utilizan esos dos niveles de lengua, en los que se refleja su doble naturaleza.

El texto teatral posee varias características concretas que le son inherentes y que le permiten identificar su naturaleza. Para los que buscan conocer ese tipo de texto superficialmente, puede que no sea relevante identificar dichas características. Sin embargo, para los que desean o necesitan hacer un estudio más profundo del tema, ese conocimiento es fundamental. El diálogo es didascalia, texto principal y texto secundario, no importando la nomenclatura usada y sí el hecho de que esos dos componentes del lenguaje dramático sean un caso limítrofe de la obra literaria, en la medida que, además del lenguaje, otra forma de representación existe dentro de él, el fenómeno estético. La relación entre los textos principal y secundario es altamente dependiente de las convenciones históricas de la escritura y de la impresión del texto teatral.

Otro factor fundamental para una buena comprensión de la problemática del lenguaje dramático es el discurso teatral. La enunciación de cada palabra, de cada oración se convierte en un proceso que se desarrolla en el universo representado que en él se integra hasta volverse parte del mismo. El discurso pronunciado desempeña una función vital en el teatro, a través de su fuerza de actuación, por lo que la marca principal de su especificidad es el doble destinatario.

Todavía podemos encontrar como componentes del texto teatral a la deixis y a la anáfora, comprendiendo la primera como la localización y la identificación de las personas, de los objetos, de los sucesos etc., con relación al contexto espacio-temporal creado por el acto de la enunciación y por la participación de un locutor y de un alocutor. Ya la segunda se entiende como la referencia a un contexto precedente, lo que le permite funcionar como sustituto de algo anterior.

Como se puede percibir – y esta es la razón por la cual discurrí más detalladamente sobre las características del texto teatral en la introducción – el texto teatral merece y necesita, sin lugar a dudas, ser disecado para que se tenga una mejor comprensión de todos los detalles que lo componen, los cuales, cuando vemos una representación, no percibimos que existen; que el autor de la obra, tal vez, haya empeñado su tiempo y su creatividad para elaborar los diálogos y todo aquello que no es diálogo (texto secundario) y que hacen con que el resultado final de un determinado montaje sea satisfactorio o no y que encante a la platea.

Además de las características citadas anteriormente, el teatro emplea constelaciones de signos, unos muy transitorios y otros dotados de más fuerza de permanencia y de estabilidad. El texto dramático es uno de los componentes del teatro, que se vale de otros



artificios para transmitir su mensaje. De todos los signos que podemos encontrar en un espectáculo teatral, tal vez el texto sea el más complejo, en la condición de depositario y de reproductor del significado.

Tampoco podemos olvidarnos del impacto de las traducciones – sean ellas literarias, poéticas o dramáticas – en la formación de las culturas nacionales. Todavía Shakespeare era poco conocido en Francia cuando otros aspectos de la cultura inglesa ya se habían difundido. Si los componentes lingüísticos de la traducción dramática se difunden de forma significativa en su traducción y, si el traductor no posee herramientas disponibles que permitan realizar un buen trabajo, o si las desconoce es muy probable que el texto teatral traducido, con las mismas técnicas utilizadas para traducir la prosa, no obtenga un resultado satisfactorio.

Esta tesis tiene como objetivos principales el abordaje del texto teatral y de todos sus componentes, la especificidad de la traducción teatral y la propuesta de traducción de la obra *Guy Domville*.

El primer capítulo presenta un panorama actual de los estudios de la traducción, donde se discuten algunas de las teorías contemporáneas más relevantes y se trata de responder la pregunta: ¿A dónde nos llevan los estudios de la traducción del siglo XXI? El objeto de estudio del segundo capítulo es el texto teatral. En ese capítulo se busca abarcar todos los aspectos de la relación texto-representación, presentando los diversos aspectos que componen al texto teatral y que lo tornan tan específico. Se discute la traducción del texto teatral en el capítulo tres, en el que se hace un compendio de las teorías de la traducción de esa área específica y se discuten, también, los problemas prácticos de la transposición del texto para el palco, considerando los aspectos verbales y no verbales del texto teatral. En el cuarto y último capítulo se presenta la propuesta de la traducción de la obra *Guy Domville*, donde se pondrán en práctica los presupuestos teóricos presentados en los capítulos anteriores.

Después del castigo Divino que dividió las lenguas, el ser humano ha entablado una lucha constante en el sentido de hacerse comprender por sus semejantes y para superar las barreras lingüísticas se ha valido de la traducción. Desde que se comenzó a traducir y, aunque aparezca implícita, ha habido siempre una teoría de la traducción, pues el traductor necesitaba saber sobre que asunto versaba el original, sobre el sentido del texto, así como sobre lo que necesitaba hacer para que su texto tuviese sentido en una cultura y lengua diferentes. Sin embargo, fue solamente en el siglo XX que la traducción se volvió un objeto por si misma y empezó a ser identificada como un hecho social y una práctica que tiene reflejos sociales.

Esa área del conocimiento se desarrolló gradualmente durante todo el siglo XX, gracias a las contribuciones relevantes de varios teóricos que posibilitaron el tránsito de un abordaje de la traducción más formalista para una visión que acentuaba la importancia de asuntos más amplios como el contexto, la historia y la cultura. Del debate sobre la fidelidad en la traducción y sobre la importancia y el significado del término equivalencia, se pasó a las preguntas que redefinían el objeto de estudio de la disciplina. Durante las décadas de 1980 y 1990 hubo dos cambios importantísimos en la teoría de la traducción: el cambio de las teorías que le daban énfasis al texto de origen para otras que resaltaban la importancia del texto de llegada y la importancia de llevar en cuenta los factores culturales, además de los elementos lingüísticos.

Como consecuencia de esos cambios, la traducción pasó a ser vista como una actividad no neutra y potencialmente peligrosa, en la que entran en juego preguntas tales como: ¿quién escoge al traductor y por qué? y ¿qué hay detrás de la decisión de traducir una determinada obra o un determinado autor y no otro? Se trata de una aproximación en la que el autor está inmerso en complejas negociaciones de poder (actuando como mediador de culturas) que implican una constante reescritura del original.

Los resultados de la traducción, en el siglo XXI, buscan responder nuevas interrogantes. El foco de la atención de los estudiosos, acompañando el cambio cultural, se desplazó de un abordaje formalista para uno que le otorga más énfasis en los factores extra-textuales. Se sintió la necesidad de aumentar el campo de los estudios de la práctica de la traducción para que abarcase no solamente el debate de la fidelidad en la traducción o lo que el término “equivalencia” puede significar, sino también el contexto histórico y las convenciones hace mucho tiempo fosilizadas.

Esa área del conocimiento está comprometida, actualmente, con la investigación de las realizaciones lingüísticas y textuales, a través de las que ocurren los intercambios culturales, evidenciando los caminos que crean al movimiento de ideas y de formas estéticas. Esas líneas de transmisión, expuestas por la violencia del colonialismo, ahora cruzan el globo como característica permanente de una cultura internacionalizada. La traducción mapea los puntos de contacto lingüísticos e intelectuales entre las culturas, tornando visibles las presiones políticas que los activan. Como no hay equivalencia total entre los sistemas culturales, no hay “alineamiento” entre el texto de “partida” y el texto de “llegada”, lo que desplaza el centro de la atención para el lenguaje, como una fuerza a través de la que se forja la experiencia. Se busca, entonces, reflejar la conexión intrínseca con los problemas que preocupan, profundamente, a la sociedad contemporánea, desde el tema de las migraciones y de las identidades nacionales, del problema de las márgenes, de la resistencia hasta el del hibridismo. En todos estos casos, la traducción no representa un

fenómeno puramente lingüístico, sino una realidad, una necesidad que participa íntimamente en la formación de las identidades culturales. La traducción no se ve más como un mero trabajo intelectual y sí como un problema ético, tanto para su acogida como para el conflicto, porque traducir es posibilitar la interacción de las culturas cuya relación entre sí no es igualitaria sino asimétrica.

Los estudios de la traducción de texto teatral también tuvieron un avance significativo en las últimas décadas. El objeto de estudio de esa área específica, el texto teatral, posee características y componentes que lo hacen único en el universo translaticio, pues se escribe para ser representado. Es un texto que sólo alcanza su concretización a través de la representación. Conocer la especificidad del texto teatral y todos los aspectos lingüísticos que lo componen es parte imprescindible del bagaje cultural del traductor que se empeña en el estudio arduo de los géneros con la finalidad de transponerlos en otra lengua.

Cuando se menciona el teatro, es inevitable referirse a dos aspectos que definen al género dramático. Son ellos: el teatro como literatura y el teatro como espectáculo, o sea, el que se conoce como texto impreso y el de la representación escénica.

Es inevitable pensar que una obra de teatro haya sido o pueda ser representada y que su autor la concibiera para un escenario. La propia estructura del texto dramático indica que esta dualidad está presente. Al contrario de lo que ocurre en la narración o en la poesía, en el texto dramático la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo. El diálogo o texto principal corresponde a todo el material lingüístico que los autores declaman y al texto literario lo componen las indicaciones escénicas que el autor escribe, pensando fundamentalmente en el desarrollo de la acción, en el escenario y en la manera en que los actores declamarían el texto.

El texto teatral o dramático se puede comprender como el conjunto estructurado de los elementos con que cuenta y que el autor debe utilizar y a través de los cuales el lector reconoce dichos textos como dramáticos. Ya la forma teórica de la obra dramática debe entenderse como el conjunto estructurado de recursos que sirven para dar unidad a los elementos de ese texto con vista a formar un todo coherente.

El texto teatral está aliado a la enunciación; necesita un contexto pragmático; su eje temporal se basa en el presente y su espacio en la deixis. Posee, además, características que forman su especificidad: (1) carácter no subjetivo; (2) ausencia de narrador; (3) estilo directo: el diálogo como modelo básico de la alocución; (4) condicionado por pre-determinaciones: espacio, tiempo y códigos teatrales preexistentes; (5) es incompleto, modificable e interpretable; (6) necesita un texto intermediario.

Acción, personajes, tiempo, lugar y trama: esos serían algunos de los elementos fundamentales del texto dramático. De esa forma, la enunciación dramática se realiza, fundamentalmente, a través de la palabra dicha, normalmente con los diálogos y con las interpretaciones de los personajes, a pesar de que pueda haber textos que presenten un monólogo en el que un personaje interpele o habla para sí mismo o con una entidad que siempre se logre identificar.

Además del diálogo o del texto principal, otro rasgo fundamental del texto teatral lo es el texto secundario, conocido también como didascalia o indicación escénica, recurso ese que sitúa al diálogo, a la acción, en un contexto imaginario, en el nivel de los acontecimientos ficcionales (aproximándose al nivel de la descripción en el género narrativo) y, en el ámbito de la representación, brinda instrucciones a aquellos que transforman al texto en espectáculo (directores, actores, escenógrafos etc.). La práctica teatral corriente revela que el texto secundario no representa un auxilio obligatorio e indispensable para la construcción del significado y que él no controla ni supervisa al texto principal del discurso de los personajes. Esa concepción contradice muchas ideas, comúnmente arraigadas, particularmente las que consideran sólo una puesta en escena como correcta o fiel al texto.

El discurso teatral difiere del discurso literario o coloquial a través de su fuerza de actuación, de su habilidad para realizar acciones simbólicamente. Posee una fuerte especificidad con relación a otros tipos de texto: el destinatario es duplo. Hay una situación de interacción en un nivel duplo: a) los intercambios entre los personajes; b) las apelaciones al espectador en su condición de receptor estético o "locutor" final del enunciado y además, un tercer nivel representado por el texto secundario.

La deixis, otro recurso utilizado en esa práctica discursiva, reglamenta las articulaciones de los actos del habla. Incluso la retórica, como la sintaxis, la gramática entre otros elementos es independiente en el teatro, de la deixis, que agrupa y une el significado producido por las imágenes, por varios géneros del lenguaje (prosa, poesía), por varios modos lingüísticos de los personajes, por la entonación, por el ritmo, por las relaciones prosémicas, por la cinésica de los movimientos etc. Los marcadores deícticos son los pronombres y adjetivos demostrativos, los adverbios de tiempo y de lugar y los pronombres personales, los que posibilitan la localización y la identificación de personas, objetos acontecimientos, procesos y actividades de las que hablamos, o a las que nos referimos con relación al contexto espacio-temporal, creado e sostenido por el acto de enunciación y por la participación característica de un solo locutor y al menos un alocutario. En resumen, la deixis brinda a los emisores y receptores del diálogo las coordenadas espacio-temporales, el "aquí y ahora", que es la característica más importante del discurso teatral.

La anáfora, a su vez, posibilita la referencia a un contexto precedente y se considera fundamental para la actividad teatral. La referencia anafórica es importante para el diálogo dramático porque ella crea, a través de la co-referencia, la apariencia de continuidad en el universo del discurso: ella mantiene la estabilidad del objeto, una vez introducido. Como tal, se subordina a la deixis, puesto que la misma permite, la que ostenta al objeto y lo introduce como un referente dramático. El funcionamiento anafórico solamente es posible por estar íntimamente vinculado a la deixis, puesto que esta permite la introducción de entidades en el universo del discurso, a las que el diálogo puede referirse en su transcurso.

Como se puede percibir, el texto teatral demanda, por parte del traductor, un conocimiento profundo de su especificidad. En ese sentido, los estudios de la traducción del texto teatral dejaron de ser un área que poco despertaba el interés de los teóricos, para ocupar un lugar relevante en los estudios culturales e interculturales. En los estudios universitarios, se volvió objeto de investigación de los analistas, tomando como base las orientaciones teóricas e metodológicas propias del ámbito de la disciplina. La traducción teatral dejó de ser analizada bajo la óptica de la traducción literaria y pasó a ser aquel objeto de estudio que tiene como base las especificidades del texto teatral y todo lo que eso representa, o sea, los signos verbales y no verbales las diversidades culturales y la dificultad de transponer este complejo universo de una determinada lengua para otra.

Ese *boom* teórico ocurrió a partir de la década de 1980, cuando teóricos como Susan Bassnett, Ortrun Zuber-Skerritt y Patrice Pavis, entre otros, publicaron obras se transformarían en referencias para los estudios de la traducción del texto teatral. En tres artículos publicados en las décadas de 1980 y de 1990, Bassnett discute las dificultades encontradas en la traducción de ese tipo de texto y aborda una noción que se haría polémica y sobre la cual hasta hoy no se ha llegado a un consenso: la *performabilidad* o la *representabilidad*.

El concepto de *performabilidad* se apoya en la idea de que el texto dramático se sobrepone a una dimensión espacial y a otra gestual y contiene una serie de pistas posibles que pueden ser extraídas para trabajar a favor de la escenificación. Si un conjunto de criterios sobre la *performabilidad* pudiera establecerse, el texto variaría constantemente de período a período, como también variaría entre los tipos de texto posibles de traducción. La *performabilidad* de un texto está directamente relacionada a las posibilidades que el mismo ofrece para generar elementos vocales, de gestos y de movimientos dentro del conjunto interpretativo, dentro de un “todo” en el que la noción de *performabilidad* es uno de los aspectos que componen el efecto sensorial global del espectador.

A primera vista, y si consideramos todos los recursos multimedia disponibles actualmente, todo es representable por más complejo que sea el mensaje. Son innumerables los recursos que van desde los más básicos utilizados en el teatro como: la mímica, los gestos y la utilización de objetos en el escenario hasta los más sofisticados como lo son la proyección de imágenes en el palco y las innumerables posibilidades que ha traído la revolución digital. Respecto al discurso “decible” o “que se pueda hablar” a menos de que se trate de sonidos impronunciables o de oraciones totalmente incongruentes, a principio, todo es “decible”, o mejor dicho, que puede ser expresado verbalmente en el teatro”.

El texto teatral puede traducirse con dos objetivos diferentes: la traducción orientada para la representación y la traducción orientada para el lector. Como las traducciones de ese tipo de texto normalmente tienen como objetivo la representación, el primer abordaje es generalmente el más utilizado y el más discutido.

En la traducción que objetiva la representación, varios aspectos deben llevarse en cuenta debido a la especificidad del texto y a la situación en la que se encaja, el “aquí y ahora” de cada nueva escenificación. La transmisión oral e inmediata del discurso teatral implica que es imposible que el espectador pueda hacer retroceder la obra para recuperar la información que no haya captado o para retomar aquellas secuencias que le sean confusas, como podría ocurrir en la lectura de una novela o poema. Eso significa que el principio que debe orientar la traducción de teatro será lograr la máxima eficacia comunicativa.

Mediante la lectura del texto, el traductor puede crear una imagen del universo dramático, elaborada a través de los personajes, sus formas, sus características entre otros y mediante las relaciones de estos personajes con el desarrollo de la acción. Las indicaciones escénicas y las indicaciones indirectas en los diálogos permiten construir el universo dramático. Como consecuencia de todo eso, cada lector, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático.

El espectador oye la voz real de un actor y el discurso se emite y se recibe en el presente. El texto teatral no simula un texto escrito; es realmente interpretado y solamente mediante la participación de los signos utilizados, el lenguaje teatral alcanza su plena realización. La interacción múltiple entre los signos de ese sistema polifónico puede ser agrupada en dos categorías: las modalidades verbales y las no verbales. Las primeras son las que mejor pueden ser identificadas por el traductor, aunque las opciones léxico-gramaticales y sintácticas de la lengua de llegada puedan no ser válidas para trasladar las de la de la lengua de partida. El traductor debe mantener la distinción de los signos textuales de aquellos no verbales, respetando la posible relación existente entre ellos, aunque esa

relación no pueda ser percibida de inmediato. De igual forma, debe llevar en cuenta que la relación textual diálogo-didascalia es variable de acuerdo con las épocas de la historia del teatro, lo que supone un conocimiento suficiente de su contexto histórico. La palabra adquiere diferentes significados según el contexto situacional. La melodía de las frases alternas en el diálogo altera el significado de las palabras y, consecuentemente, el lenguaje se desarrolla de acuerdo con las situaciones y es inseparable del movimiento de esas situaciones. Como el universo teatral está cargado de signos, el abordaje semiótico ha sido muy utilizado, pues posibilita al espectador aprehender lo no dicho a través de todos los otros elementos utilizados en el palco.

Si la práctica translaticia trae implícita una “traición” con relación al texto de partida, eso se hace necesario en la traducción teatral. Una obra teatral está íntimamente asociada a su impacto inmediato en la platea. En ese sentido, los espectadores, en el teatro, deben comprender inmediatamente el sentido del diálogo y los actores, a su vez, deben estar aptos para pronunciar el discurso sin “tropiezos lingüísticos”. De esa forma y mismo el estilo, que algunas veces no se lleva en cuenta en la traducción del texto teatral, debe ceder, algunas veces, a la realidad de que los actores deben estar aptos para expresar los bocadillos de una manera convincente y natural – el texto deberá ser ejecutable, representable y la traducción deberá alcanzar ese objetivo mayor.

El traductor y el texto traducido están en la intersección de dos conjuntos a los que ellos pertenecen en diferentes niveles. El texto traducido es parte tanto del texto de partida como del texto de llegada, así como también es parte del universo cultural de ambos. El proceso de transferencia que ocurre en la traducción involucra a ambos en sus aspectos semánticos, rítmicos, acústicos y connotativos. Esos aspectos son adaptados para el lenguaje y la cultura del texto de llegada. De hecho, ese proceso de transferencia ocurre en cualquier tipo de traducción textual, sin embargo, en la traducción teatral, la interferencia de las situaciones de enunciación es grande. Hasta que no ocurra la representación del texto, el traductor no sabrá, con exactitud, cual es la situación de la enunciación, lo que podría provocar la modificación posterior del texto traducido para que pueda adaptarse mejor a una determinada situación de enunciación. Para el traductor, eso puede representar un gran problema porque, hasta que no ocurra la representación, el mismo tendrá que basar su traducción en una situación de enunciación pasada que no más se conoce, o en una situación actual que todavía no se conoce. La situación real de la enunciación es un compromiso entre las situaciones del enunciado de partida y el de llegada; el traductor debe enfocarse un poco en la situación de partida y mucho en la situación de llegada.

La traducción teatral es un arte hermenéutico. Con el objetivo de determinar lo que dice el texto de partida, ¿el traductor deberá abordarlo, considerando la recepción del texto

como prioridad?, ¿deberá definir que mensaje será transferida para el público, para que el texto en cuestión se concrete? Ese es un acto hermenéutico cuyo objetivo es interpretar el texto de partida y transportarlo para el texto de llegada. La traducción no es una tentativa de establecer la equivalencia semántica de dos textos, sino la apropiación de un texto de partida por un texto de llegada. Ese proceso de concretización abarca, básicamente, cuatro etapas: la concretización textual, la concretización dramática, la concretización escénica y la concretización receptiva.

Para que se alcancen todas las concretizaciones, el traductor debe seguir los siguientes pasos: (1) análisis preliminar del texto; (2) análisis completo del estilo y del contenido; (3) aclimatación del texto exteriorizando la traducción a partir de la comprensión interna del texto de partida; (4) reformulación del texto y verbalización en la lengua de llegada; (5) análisis de la traducción, que puede hacerla el propio traductor quien, como crítico y escritor de su propia labor, evalúa su propia traducción dentro del amplio contexto de la cultura, de las necesidades de la platea o de la función pretendida del texto, o por tercero(s), dependiendo de las necesidades específicas o del tipo de abordaje utilizado – traducción cooperativa, por ejemplo: (6) análisis de la capacidad de adecuación para el palco, con la intención de establecer si el texto traducido es ejecutable o si debe ser adaptado.

Actualmente, la mayor parte de las traducciones son consideradas adaptaciones. La adaptación, en el contexto general de los estudios de la traducción, puede ser comprendida como un conjunto de intervenciones translativas que resultan en un texto que no es, generalmente, aceptado como traducción pero que, no obstante, se reconoce como representando un texto de partida. El término, como tal, puede abarcar numerosas nociones vagas, como la de apropiación, la de domesticación, de imitación, de reescritura entre otras. El término adaptación, en el sentido estricto de la palabra, requiere del reconocimiento de la traducción, no como adaptación, un modo más restricto de la transferencia.

La traducción del texto teatral orientada para el lector reconoce al texto como una obra literaria. Aunque la finalidad última del teatro sea la representación, el teatro – espectáculo teatral – es un momento efímero, fugaz y solamente lo que permanece es el texto. El texto teatral es una y otra cosa al mismo tiempo: un texto de condición literaria – literatura dramática, como el caso de la obra *Guy Domville* traducida en el capítulo 4 – y un texto para la representación. Eso permite que la traducción teatral se desmiembre en dos grandes categorías iniciales, en función de dos ámbitos diferentes: el textual y el escénico. Como texto puede ser traducido para desempeñar una función exclusivamente textual. Como teatro, puede traducirse para ser teatro, para ser transpuesto de la página para el palco. En la primera alternativa, el acto translaticio termina en sí mismo; en la segunda, hay



que realizarlo nuevamente, a cada representación, pues el trabajo del traductor es solamente el primero y el penúltimo paso de un proceso aún inconcluso. De esta doble condición se deriva toda la compleja tipología de la traducción teatral, que se resume a dos estrategias mayores de la traducción dramática: la orientada para el lector y la orientada para la representación.

No se puede negar la operatividad de este tipo de traducciones literarias. Ellas existen y eso ya sería suficiente para converger al teórico más reticente. Y existen, por mucho que se niegue, al margen de su propia proyección escénica, simplemente porque, además de sus espectadores, también hay lectores de literatura dramática. En la traducción literaria la atención del traductor está dirigida solamente para los signos verbales. El teatro leído nos priva de la presencia de los autores, esconde sus voces, su ropaje, las luces, en fin, muchos signos que pueden no ser meramente ornamentales, pero muy significativos. Por otro lado, estimula nuestra imaginación, porque nos vemos obligados a imaginar todo lo que no vemos, lo que nos lleva a prestar cierta atención al texto, en la que no interfieren otros elementos.

La propuesta de traducción de la obra *Guy Domville* de Henry James, presentada en esta tesis, está basada en un estudio preliminar que comprendió varias etapas. Son estas: la reflexión sobre el panorama actual de los estudios de la traducción; un estudio minucioso del texto teatral y de todas las características que lo componen; el abordaje detallado de la traducción del texto teatral, con la intención de incluir a los teóricos más influyentes de esa área y de aprehender las técnicas utilizadas para la traducción del texto teatral, tanto bajo el enfoque del texto orientado para la representación como del texto para el lector.

Además de eso fue realizada una amplia investigación sobre la obra de Henry James, incluyendo sus novelas, diarios, relatos de viajes, autobiografía, biografías de varios autores, tesis y disertaciones, traducciones de algunas de sus obras para la lengua portuguesa y novelas basadas en su vida, cuya trama se desarrolla, dándole un gran enfoque a la obra *Guy Domville*. También se hizo una investigación detallada en diversas publicaciones y estudios sobre el texto teatral, cuya propuesta de traducción presentamos aquí. En este sentido, uno de los mayores especialistas sobre la vida y obra de Henry James editó la única obra que contiene todas las obras teatrales del autor, *The Complete Plays of Henry James* (1990), de la cual retiramos el texto de partida que será traducido.

Es consenso entre los críticos que Henry James (1843-1916) es uno de los escritores más importantes de la literatura de lengua inglesa. Muchos lo consideran un maestro de la narración y de la novela psicológica y su influencia en la literatura del siglo XX es incuestionable. Expatriado en Londres, de 1876 hasta su muerte – nació en New York y se

volvió ciudadano británico en 1915 – James escribió sobre las relaciones entre los americanos y los europeos y sobre las relaciones entre hombres y mujeres, creando una prosa compleja y sofisticada. La visión estética de James combina apreciación con sensibilidad volcadas para la belleza artística, con una preocupación moral por los sentimientos ajenos. El despertar estético de los personajes no puede ocurrir sin su cultivo moral. El autor entrelaza la moralidad con la estética. Ellas no sólo coexisten, sino que una no puede existir sin la otra. Ese equilibrio entre las dos posiciones parece estar en la raíz de la filosofía estética de James, lo que se demuestra en los tres actos de *Guy Domville*.

El abordaje translaticio utilizado es el de la traducción del texto teatral orientada para el lector. Así, la traducción se produce en el nivel de las unidades de lenguaje, semánticas y sintácticas y no en el impacto dramático de la representación. Aquí se considera el texto traducido como orientado para el lector, porque no está dirigido para ninguna representación en particular. No es un texto que fue traducido para ser escenificado por esta o por aquella compañía teatral, en esta o en aquella ocasión específica, como ocurre con muchos textos teatrales que son traducidos, específicamente para un montaje determinado. Nada impide, sin embargo, que esta traducción sea llevada a los palcos, pues posee todos los requisitos para que eso ocurra.

El objetivo principal de la propuesta de la traducción presentada es mantener las características de la obra de Henry James, el producto de una mente altamente cualificada, que resulta en un lenguaje muy elaborado, en el que cada palabra se posiciona estratégicamente para causar el efecto y/o el impacto deseado.

Mi opción translaticia no fue la de contemporizar el texto y sí de mantener el lenguaje característico del siglo XVIII, en el que se desarrolla la trama. Esa opción busca estimular la imaginación del lector y sumergirlo en la atmósfera de aquella época. Otro motivo que me llevó a no adaptar el lenguaje es el de mantener el estilo de Henry James que lo consagró como uno de los más grandes escritores de la lengua inglesa de la segunda mitad del siglo XSIX y del inicio del siglo XX.

La traducción se mostró una tarea bastante compleja, debido al uso de metáfora y diálogos, algunas veces confusos, en los cuales se vuelve difícil identificar sobre qué o de quién los personajes están hablando. La estética y el lenguaje rebuscado utilizados por James, el discurso elegante y elaborado no fueron muy fáciles de traducir y demandaron una extensa investigación sobre la vida y la obra del autor.

El lenguaje usado por Henry James en *Guy Domville* sigue la misma estética usada por el autor en sus novelas. Él hace muchas referencias en la obra al punto de vista y a la visibilidad, estimulando la participación y el reconocimiento del espectador a través de su

capacidad creativa. Sin la presencia del narrador psicológico, usada en la ficción en prosa, los personajes tienen una visión clara de los acontecimientos y, consecuentemente, fuerzan a la platea a aprender lo que sucede en el palco. Esa era la intención del autor, sin embargo, la aprehensión de la trama quedó perjudicada por la capacidad creativa de los espectadores menos letrados, ocasionando un fracaso en su estreno. El “aquí y ahora” que caracteriza cualquier tipo de escenificación no permite el retroceso de los acontecimientos para aquel espectador que no comprendió lo que vio en el palco.

La obra, dividida en tres actos, presenta una aparente oposición entre el moralismo y la estética, la síntesis y la antítesis. En el primer acto, el personaje principal, *Guy Domville* representa al moralismo, con su intención de dedicarse a la Iglesia y de abandonar las cosas mundanas. En el segundo acto, encontramos un *Guy* totalmente diferente, un hombre que fue corrompido por las cosas mundanas y que se transformó en un dandi. Esa síntesis y antítesis están reunidas en el tercer y último acto, en el que *Guy* renuncia al mundo ya sus placeres; abre mano de la mujer que ama – y que también no ama – y decide volverse un religioso.

Aprehender un personaje teatral es una tarea compleja. Para una mejor comprensión de cada personaje, tomé como base lo que está dispuesto en el texto, sin recurrir a las divagaciones que pueden llevarnos a distanciarnos de él. James no brinda una descripción detallada de los tipos humanos, desde la apariencia física y vestimenta hasta los rasgos comportamentales. Las características de sus personalidades van siendo mostradas durante la obra. Tal vez, eso se deba al hecho de que el autor participó intensamente en todo el proceso de producción de la obra; participó en los ensayos e hizo sugerencias sobre la forma en que los personajes debían actuar y sobre el vestuario. Las didascalias o indicaciones escénicas indican con bastante claridad el movimiento de los personajes en el palco y el sentimiento que deben expresar para el público.

Como observé inicialmente, en los días de hoy hay muchas publicaciones y trabajos académicos dedicados al estudio de la traducción del texto teatral, pero muchos abordan la traducción y el análisis comparativo de las traducciones de determinados autores, o autores analizando su experiencia como traductores de determinada obra o autor. De esa forma, creo haber alcanzado mi objetivo inicial, o sea, el de abordar en una misma obra, la especificidad del texto teatral, la teoría de la traducción del texto teatral y presentar una propuesta de traducción para la obra *Guy Domville*. Esa traducción, probablemente, nunca será llevada al palco, pero los admiradores de la obra de Henry James, que no dominan la lengua inglesa, después de este trabajo, podrán leer la obra y juzgar por sí solos el motivo de su fracaso en los palcos londrinos, hecho ese que marcó inmensamente la vida del autor.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Série de Concretizações.....	148
----------	------------------------------	-----

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	O Status do Texto Teatral.....	100
Quadro 2	Exemplos de Escolhas Tradutórias.....	290

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	24
<b>1 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO NO SÉCULO XXI: OS NOVOS DESAFIOS DA INVESTIGAÇÃO TRADUTÓRIA</b> .....	29
1.1 DESCONSTRUÇÃO E ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	33
1.2 TRADUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO.....	44
1.3 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO NO SÉCULO XXI.....	51
<b>2 O TEXTO TEATRAL</b> .....	62
2.1 FALANDO DE TEATRO.....	62
2.2 O TEXTO TEATRAL.....	68
2.3 ESPECIFICIDADES DO TEXTO TEATRAL.....	69
2.3.1 Caráter não subjetivo.....	73
2.3.2 Ausência do narrador.....	75
2.3.3 Estilo direto: o diálogo como padrão básico da elocução teatral.....	78
2.3.4 Predeterminações.....	83
2.3.4.1 Condições espaciais.....	83
2.3.4.2 Predeterminações temporais.....	87
2.3.4.3 Códigos teatrais preexistentes.....	89
2.3.5 Incompletude.....	91
2.3.6 Mudança.....	92
2.3.7 Interpretação.....	93
2.3.8 Intermediação: texto do autor ou texto do diretor? .....	96
2.4 DIÁLOGO E DIDASCÁLIA OU TEXTO PRINCIPAL E TEXTO SECUNDÁRIO: UMA QUESTÃO DE NOMENCLATURA.....	98
2.5 DISCURSO TEATRAL.....	105
2.5.1 Dêixis.....	109
2.5.2 Anáfora.....	114
<b>3 ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL</b> .....	120
3.1 TEXTO E REPRESENTAÇÃO: A VISÃO DE SUSAN BASSNETT NA DÉCADA DE 1980.....	123

3.1.1 Bassnett no início dos anos 1980.....	123
3.1.2 Bassnett na metade da década de 1980.....	125
3.1.3 Bassnett no início da década de 1990.....	127
3.2 POSSÍVEIS ABORDAGENS DO TEXTO TEATRAL .....	129
3.2.1 Abordagem semiótica.....	129
3.2.2 Paralinguagem, cinésica e o texto para ser encenado.....	132
3.2.3 Abordagem holística.....	133
3.3 <i>PERFORMABILITY</i> E <i>SPEAKABILITY</i> : COMO DEFINI-LAS?.....	134
3.4 ABORDAGENS DO TEXTO TEATRAL VOLTADAS PARA A TRADUÇÃO. ....	138
3.4.1 O texto teatral traduzido como obra literária.....	139
3.4.2 Contexto cultural da língua-fonte como moldura do texto.....	139
3.4.3 Traduzir a “ <i>performabilidade</i> ” do texto.....	140
3.4.4 Recriar o drama em verso na língua-fonte em versos diferentes.....	141
3.4.5 Tradução cooperativa.....	141
3.5 ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO TEATRAL.....	143
3.5.1 Possibilidades da tradução teatral.....	146
3.5.2 Especificidade da tradução teatral segundo Patrice Pavis.....	146
3.5.3 Ortrun Zuber-Skerritt e a tipologia da tradução teatral.....	150
3.5.4 Recepção da tradução teatral.....	152
3.6 ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL.....	155
3.7 TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL ORIENTADA PARA O LEITOR.....	158
<b>4 EXERCÍCIO TRADUTÓRIO: <i>GUY DOMVILLE</i>, DE HENRY JAMES.....</b>	<b>163</b>
4.1 O DRAMATURGO HENRY JAMES.....	164
4.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DE <i>GUY DOMVILLE</i> .....	167
4.3 MÉTODO DE TRADUÇÃO.....	172
4.4 TEXTO-FONTE E TEXTO-ALVO.....	174
4.5 COMENTANDO A TRADUÇÃO.....	282
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>294</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>300</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é fruto do meu interesse e admiração pela obra de Henry James. Após pesquisar exaustivamente, e na tentativa de fazer um projeto “original”, decidi trabalhar com a peça de James intitulada *Guy Domville* (1893), a qual foi muito marcante em sua carreira por ter sido o repositório de suas expectativas em firmar-se como autor teatral, mas que resultou num fracasso de crítica e de público. Essa peça não foi publicada em língua portuguesa (nenhum registro foi encontrado); assim, propus-me a trabalhar com a tradução do texto teatral e apresentar minha proposta de tradução de *Guy Domville*.

O texto teatral talvez seja a manifestação artística mais paradoxal: indefinidamente eterna e instantânea. Flor de um dia, jamais o mesmo texto de ontem, como o define Anne Ubersfeld, pois as representações são feitas por homens (e mulheres) sempre em processo de transformação. O teatro é um instrumento que pode ser utilizado para conciliar as contradições sociais, para dar voz aos que não se conseguem fazer ouvir, para uma tomada de consciência que divide profundamente o público.

O traço mais fascinante do texto teatral é a sua eterna capacidade de se reinventar através da interpretação. Uma peça escrita há séculos pode “ressuscitar” a cada nova apresentação: as palavras e ações são reencarnadas pelos atores. A representação é algo fugaz, efêmero; somente o texto permanece e se reinventa – ou é reinventado através das traduções, versões e adaptações.

Por se tratar de um texto escrito para ser representado, o texto teatral apresenta componentes distintos e indissociáveis, presentes em decorrência da dualidade do texto que foi, via de regra, concebido para a representação. Nesse



texto, a língua manifesta-se em dois níveis: o diálogo e tudo que não é diálogo. Aquele corresponde a todo material linguístico que é declamado pelos atores, e este é composto pelas indicações cênicas. Em maior ou menor escala, todo texto teatral utiliza esses dois níveis de língua, nos quais se reflete a sua dupla natureza.

O texto teatral possui várias características concretas, que lhe são inerentes, e que permitem identificar a sua natureza. Para os que procuram conhecer esse tipo de texto superficialmente, identificar tais características pode não ser relevante. Porém, para os que desejam ou necessitam fazer um estudo mais aprofundado do tema, este conhecimento é fundamental. Dentre essas características, podemos citar o caráter não subjetivo, a ausência do narrador, o estilo direto, o condicionamento por predeterminações (espaço, tempo), a possibilidade (na maior parte das vezes, necessidade) de ser modificado, a interpretabilidade e a necessidade de um texto intermediário. Todas essas características, somadas à interpretação, compõem as diversas camadas que formam o conjunto do que conhecemos como teatro.

A necessidade de um texto intermediário é o traço característico mais evidente no texto teatral, e também o que torna a sua leitura “difícil”. Ubersfeld afirma que “não se pode ler o teatro” e não podemos condená-la por tal afirmação tão contundente. Qualquer pessoa que tenha tentado ler uma peça teatral (e que não esteja envolvida com a prática teatral, ressalte-se), provavelmente terá desistido após algumas páginas, pois as indicações cênicas fazem com que a leitura seja tão truncada que a intenção do leitor torna-se mais fugaz que a representação de ontem.

Diálogo e didascália, texto principal e texto secundário, não importa a nomenclatura usada e sim o fato de que esses dois componentes da linguagem dramática são um caso limite da obra literária na medida em que, além da linguagem, outra forma de representação existe dentro dele, o fenômeno estético. A relação entre os textos principal e secundário é altamente dependente das convenções históricas da escritura e da impressão do texto teatral. As indicações cênicas encontradas numa peça de Shakespeare não são semelhantes às encontradas numa peça de Ibsen, por exemplo.

Esses dois componentes distintos e indissociáveis são uma das formas de se conceituar o texto teatral, de defini-lo, bem como de determinar quem é o sujeito da

enunciação. No diálogo, ou texto principal, fala o ser de papel que conhecemos com o nome de personagem, enquanto que nas didascálias, ou texto secundário, quem fala é o autor, que nomeia as personagens e indica seus gestos e suas ações. Essa é uma distinção fundamental que permite ver como o autor "não se diz no teatro", mas escreve para que outro fale em seu lugar, sedimentando, dessa forma, uma das características desse tipo de manifestação artística, o caráter não subjetivo.

Outro fator fundamental para um bom entendimento da problemática da linguagem dramática é o discurso teatral. A enunciação de cada palavra, de cada frase, se converte em um processo que se desenvolve no universo representado no qual ele se integra, até tornar-se parte dele. O discurso pronunciado desempenha uma função vital no teatro, através da sua força performática, tendo como marca principal da sua especificidade o duplo destinatário.

Ainda podemos encontrar como componentes do texto teatral a dêixis e a anáfora, compreendendo-se a primeira como a localização e identificação de pessoas, objetos, acontecimentos, etc. em relação ao contexto espaço-temporal criado pelo ato de enunciação e pela participação de um locutor e um alocutor, e a segunda como uma referência a um contexto precedente, o que lhe permite funcionar como substituição de algo anterior.

Como se pode perceber – e esta é a razão pela qual discorri mais detalhadamente sobre as características do texto teatral na introdução –, o texto teatral, sem dúvida, merece e necessita ser dissecado para que se tenha uma melhor compreensão de todos os detalhes que o compõem, os quais, quando assistimos uma representação, não percebemos que existem, que o autor da peça talvez tenha despendido muito tempo e criatividade para elaborar os diálogos e tudo que não é diálogo (texto secundário) e que fazem com que o resultado final de uma determinada montagem seja satisfatório (ou não) e encante a plateia.

Além das características supracitadas, o teatro emprega constelações de signos, uns muito transitórios e outros dotados de maior força de permanência e estabilidade. Ao contrário do cinema, por exemplo, que tem sido objeto de profícuos e abundantes estudos semiológicos, os textos que se dedicam a uma tentativa adequada de compreensão semiológica do teatro ainda são poucos. A razão básica para tal situação, afirma J. Teixeira Coelho Netto, está, sem dúvida, na complexidade específica da linguagem teatral, que tem dificultado as tentativas de

leitura semiológica do teatro. O texto dramático é um dos componentes do teatro, que se vale de vários outros artifícios para transmitir a sua mensagem. Dentre os vários signos que podemos encontrar num espetáculo teatral, o texto talvez seja o mais complexo de todos, enquanto repositório e produtor do significado.

Também não podemos nos esquecer do impacto das traduções – quer sejam literárias, poéticas ou dramáticas – na formação das culturas nacionais. Shakespeare ainda era pouco conhecido na França quando outros aspectos da cultura inglesa já haviam sido difundidos. Se os componentes linguísticos da tradução dramática influem de forma significativa na sua tradução, e se o tradutor não possui ferramentas disponíveis que lhe permitam realizar um bom trabalho, ou se as desconhece, é bem provável que o texto teatral traduzido com as mesmas técnicas utilizadas para traduzir a prosa não apresentará um resultado satisfatório.

Ainda em busca do Mito do Adão Linguístico, a irrealizável originalidade, dispus-me a escrever o texto que gostaria de ter encontrado para embasar esta obra: um estudo detalhado do texto teatral e um apanhado das teorias da tradução do texto teatral, de forma que o leitor ou estudioso do universo teatral tenha disponível, se não todas, ao menos algumas das ferramentas mais relevantes que lhe permitam conhecer a fundo e/ou traduzir um texto teatral.

Desta forma, esta tese tem como objetivos principais a abordagem do texto teatral e de todos seus componentes, a especificidade da tradução teatral e a proposta de tradução da peça *Guy Domville*.

O primeiro capítulo apresenta um panorama atual dos estudos da tradução, discutindo algumas das teorias contemporâneas mais relevantes, e tenta responder à pergunta: onde nos levam os estudos da tradução no século XXI? O objeto de estudo do segundo capítulo é o texto teatral. Nesse capítulo procura-se abranger todos os aspectos da relação texto-representação, apresentando os diversos aspectos que compõem o texto teatral e que o tornam tão específico. A tradução do texto teatral é discutida no capítulo três, no qual é feito um apanhado das teorias da tradução do texto teatral e são discutidos os problemas práticos da transposição do texto para o palco, considerando os aspectos verbais e não verbais do texto teatral. No quarto e último capítulo, é apresentada uma proposta de tradução da peça *Guy Domville*, onde são colocados em prática os pressupostos teóricos apresentados nos capítulos anteriores.

\*\*\*\*\*

Antes do desenvolvimento desta tese, cumpre esclarecer algumas questões ligadas à terminologia utilizada e ao uso das notas:

- embora existam vários termos para especificar a tradução do texto escrito para o teatro, como “tradução do drama”, “tradução dramática” e “tradução do teatro”, o termo mais utilizado nesta pesquisa para designar este tipo de tradução é “tradução teatral”;

- os termos “representação”, “encenação”, “espetáculo” e “performance” são utilizados indistintamente como sinônimo para designar o texto teatral concretizado no palco;

- todas as traduções de citação, apresentadas em notas de rodapé, e que não vierem acompanhadas do nome do tradutor, foram feitas pela autora desta tese.

# 1 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO NO SÉCULO XXI: OS NOVOS DESAFIOS DA INVESTIGAÇÃO TRADUTÓRIA

*Desde el mito bíblico de Babel nos hallamos condenados por la ira de Dios a traducir.<sup>1</sup>*  
Virgilio Moya

Após o castigo Divino da divisão das línguas, o ser humano tem travado uma luta constante no sentido de fazer-se compreender por seus semelhantes, e para superar as barreiras linguísticas tem se valido da tradução.

Desde que se começou a traduzir existe uma teoria da tradução, mesmo implícita, pois o tradutor necessitava saber do que se tratava o original, qual o sentido do texto, bem como o que necessitava fazer para que seu texto tivesse sentido em uma cultura e língua diferentes. Ou seja,

[...] desde que la traducción es traducción, siempre se ha apoyado en una base teórica, una base teórica que en un principio fue implícita, pero que con el paso del tiempo vio la luz en la forma de anotaciones marginales o paratextuales, prefacios, introducciones, etc. (MOYA, 2003, p. 19).<sup>2</sup>

Entretanto, foi somente no século XX que a tradução tornou-se um objeto *per se*, e começou a ser identificada como um fato social e uma prática que tem reflexos sociais.

---

<sup>1</sup> “Desde o mito bíblico de Babel nos encontramos condenados pela ira de Deus a traduzir.”

<sup>2</sup> “[...] desde que a tradução é tradução, tem sempre se apoiado em uma base teórica, uma base teórica que a princípio foi implícita, mas que com o passar do tempo veio à tona na forma de anotações secundárias ou paratextuais, prefácios, introduções, etc.”

De acordo com Vidal Claramonte (2008), a tradutologia, num primeiro momento, buscou a equivalência absoluta, uma substituição perfeita de um termo por outro, que visava a palavra como unidade de tradução: era a busca da univocidade. Daí passou-se a considerar o texto como unidade de tradução, enquanto James Holmes, em 1972, publicava seu ensaio renovador intitulado “The name and nature of translation studies”, com o qual se iniciava a corrente descritivista. Holmes considerava a tradução como uma disciplina independente, na qual importa muito o processo, o produto e a função da tradução na cultura final, e onde a definição de tradução é um termo relativo. O conceito de equivalência, entendido em seu sentido mais tradicional, tornava-se cada vez mais difuso, até chegar à definição da abrangência do campo da teoria da tradução, já clássica, cunhada por Gideon Toury (1980, p. 73) de que essa área de estudos inclui qualquer texto que em outra cultura “[...] is regarded as translation from the intrinsic point of view of the target system”<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo em que a Escola de Tel Aviv (nascida das mãos de Itamar Even-Zohar) desenvolve suas teorias na Bélgica e nos Países Baixos, separadamente de Holmes, nomes tão relevantes como Raymond van den Broeck e André Lefevere aparecem nessa etapa dos estudos da tradução.

Ainda segundo Vidal Claramonte (2008), a cultura começa a ser a unidade de tradução, o que torna a tradutologia um campo epistemológico apaixonante, porque incorporar a cultura é dar uma virada, é passar a considerar a tradução como muito mais do que simplesmente fazer o uso correto de um dicionário, como alerta Susan Bassnett em *Translation Studies*<sup>4</sup> (1980). E, nesse sentido, um dos livros mais interessantes da década de oitenta é, sem dúvida, a antologia que Theo Hermans intitulou *The Manipulation of Literature* (1985), em cuja introdução se afirma, nada menos, que traduzir implica, inevitavelmente, manipular.

Os anos oitenta do século XX, graças às relevantes contribuições de vários teóricos, possibilitaram a passagem de uma abordagem da tradução mais formalista para uma visão que acentuava a importância de questões mais amplas como o contexto, a história e a cultura. Do debate sobre a fidelidade na tradução e a importância e o significado do termo equivalência, passou-se a questionar e tentar-se redefinir o objeto de estudo da disciplina. Duas mudanças importantíssimas na

---

<sup>3</sup> “[...] é reconhecido como tradução a partir do ponto de vista intrínseco do sistema-alvo.”

<sup>4</sup> Tradução em língua portuguesa publicada no Brasil em 2005, com o título *Estudos de Tradução*.

teoria da tradução ocorreram nesse período: as teorias que colocavam ênfase no texto de origem passaram a ressaltar a importância do texto de chegada, e, além dos elementos linguísticos, os fatores culturais também passaram a ser levados em consideração.

Como consequência dessas mudanças, a tradução passou a ser vista como uma atividade não neutra e potencialmente perigosa, na qual entram em jogo perguntas tais como quem escolhe o tradutor e por que, e o que há por trás da decisão de traduzir uma determinada obra ou um determinado autor e não outro. O tradutor passou a ser visto como alguém que está imerso em complexas negociações de poder (agindo como mediador entre culturas) que implicam uma constante reescrita do original.

Vidal Claramonte (2008) observa que palavras como manipulação ou subjetividade passaram a não provocar mais medo em teóricos como André Lefevere, Susan Bassnett, Mary Snell-Hornby, Theo Hermans e outros, os quais começaram a considerar que cada tradução é um texto diferente e igual ao original, porque ambos são, como qualquer texto, heteroglóssicos e dialógicos. Cada palavra que traduzimos nos obriga a refletir sobre sua procedência, arqueologia e genealogia, sobre como chegou a ser o que é sobre “las huellas y marcas de otras vidas que conforman la suya [...]. Entonces, ni siquiera es suficiente con subrayar que no hay palabras aisladas, que su vida comporta la de otras tantas y sus avatares”<sup>5</sup> (GABILONDO, 1999, p. 55).

A virada cultural que ocorreu nos estudos da tradução na década de 1990 transferiu o foco da atenção dos estudos da tradução e ampliou suas fronteiras. Os questionamentos feitos sobre a tradução mudaram radicalmente, como explicam Bassnett e Lefevere (1990, p. 11-12):

Once upon a time the questions that were always being asked were “How can translation be taught” and “How can translation be studied?” Those who regarded themselves as translators were often contemptuous of any attempts to teach translation, while those who claimed to teach often did not translate and so had to resort to the old evaluative method of setting one translation alongside another and examining both in a formalist vacuum. Now, the questions have been changed. The object of study has been

---

<sup>5</sup> “As pegadas e marcas de outras vidas que formam a sua [...]. Então, nem sequer é suficiente enfatizar que não há palavras isoladas, que sua vida comporta outras tantas e seus avatares.”

redefined; what is studied is the text embedded within its network of both source and target cultural signs.<sup>6</sup>

A necessidade de aumentar o campo de abrangência dos estudos da tradução para além do texto iniciou ainda na década de 1970, com o trabalho de Even-Zohar. O termo “polissistema” foi apresentado em 1978 em *Papers in Historical Poetics*, como sendo o agregado de sistemas literários, incluindo tudo, desde formas “altas” ou canônicas como poesia até formas “baixas” ou não canônicas. Toury adotou esse conceito, isolou-o, definiu certas normas de tradução que influenciam as decisões no ato de traduzir e incorporou esses fatores na estrutura maior de uma teoria abrangente da tradução. Essas ideias não eram novas, mas sim baseadas no trabalho dos formalistas russos, e são o resultado da evolução de uma década de trabalho por parte de estudiosos da Universidade de Tel Aviv.

A teoria dos polissistemas tinha como foco principal a tradução literária, porém outros estudiosos cujo trabalho incluía o não literário estavam desenvolvendo caminhos paralelos. Entre eles podemos citar Hans Vermeer e Katharina Reif, que desenvolveram a teoria do *skopos*, a qual postula que o objetivo ou função de uma tradução determina as estratégias a serem empregadas.

Os estudos da tradução desenvolveram-se nas últimas duas décadas do século XX como uma disciplina distinta, empregando metodologias que se apoiavam na linguística e na literatura comparada, aumentando gradativamente o seu campo de atuação e usando ferramentas de diversas áreas do conhecimento, tais como os estudos culturais. Na década de 1990, ocorreu um desenvolvimento muito significativo, e, atualmente, os estudos da tradução ocupam um lugar tão sólido na academia que não se justifica mais a necessidade de apresentar argumentos que confirmem a sua relevância. Os argumentos que vinham sendo apresentados por diversos teóricos, tais como que a tradução desempenha um papel fundamental na formação dos sistemas literários, que a tradução não ocorre num eixo horizontal e que o tradutor está envolvido em complexas negociações de poder foram solidificados e atualmente são inquestionáveis.

---

<sup>6</sup> “Um tempo atrás as perguntas que sempre eram feitas eram ‘Como a tradução pode ser ensinada?’ e ‘Como a tradução pode ser estudada?’. Aqueles que se consideravam tradutores frequentemente desdenhavam em relação a qualquer tentativa de ensinar tradução, enquanto que aqueles que se consideravam professores com frequência não traduziam e então tinham que recorrer ao velho método de avaliação de comparar uma tradução com outra e avaliá-las num vácuo formalista. Agora, as perguntas mudaram. O objeto de estudo foi redefinido; o que é estudado é o texto inserido no conjunto de signos culturais fonte e alvo.”



Na última década, os estudos da tradução mudaram de forma drástica, com a solidificação de novos métodos, teorias, estudos de casos e conexões interdisciplinares. Em todo o planeta, novos livros, novos periódicos têm sido publicados; novos programas acadêmicos e diversos estudos interdisciplinares têm sido desenvolvidos. Seria impossível abranger num único capítulo todos os caminhos recentes que os estudos da tradução tomaram, pois oferecer uma visão quantitativa resultaria numa abordagem superficial de cada teoria abordada, razão pela qual optei por apresentar algumas das teorias primárias responsáveis pela virada cultural e que ainda estão muito presentes nos dias atuais, bem como fazer uma abordagem das mais recentes pesquisas nos estudos da tradução para tentar responder à pergunta: "Aonde nos levam os estudos da tradução no século XXI?"

## 1.1 DESCONSTRUÇÃO E ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Segundo Moya (2004), quando Jacques Derrida faz sua entrada na cena do pensamento europeu, no final dos anos 1960, a imagem projetada pela metafísica ocidental era a do velho maniqueísmo. O pensamento ocidental estava regido por uma lógica binária, dialética, e estagnado por uma série de oposições tais como palavra e escritura, realidade e ficção, discurso filosófico e discurso literário, obra de arte propriamente dita e ornamentos, etc. Essas oposições deixavam transparecer a história de algumas hierarquias. O que Derrida faz é desmontar essas oposições binárias, romper a evidência dessas fronteiras, porém não com o intento de subverter a ordem, como ele próprio explica, a propósito da oposição entre a palavra e a escritura, em uma entrevista de 1952 feita por Christian Deschamps: "De ahí que no sea ya cuestión oponer la escritura a la palabra, que no se trate de ninguna protesta contra la voz; me he limitado a analizar la autoridad que se le ha atribuido, la historia de una jerarquía"<sup>7</sup> (DERRIDA, 1997, p. 102).

Tudo indica que Derrida, assim como Nietzsche em *Jenseits von gut und böse* (1886), ataca o maniqueísmo em si ou, melhor, a rigidez e hierarquia que

---

<sup>7</sup> "Daí que a questão não seja mais opor a escritura à palavra, que não se trate de nenhum protesto contra a voz; me limitei a analisar a autoridade que lhe foi atribuída, a história de uma hierarquia."

aparecem na contraposição dos conceitos em jogo, porém nunca os próprios conceitos, como explica Moya (2004, p. 170):

No es, por tanto, de extrañar que los muchos *derridas* que durante estas décadas han aparecido a ambos lados del Atlántico hayan visto en la deconstrucción de éstas (y otras) dualidades, origen si se quiere de toda rigidez e intolerancia, un arma terrorista para luchar contra la exclusión del margen en general y dar voz a los sin voz, incluido los traductores. Una arma terrorista que si no rasga banderas, sí que rompe banderas: [...].<sup>8</sup>

Nesse sentido, Derrida (1997) afirma que não cabe delimitar o que põe em jogo a escritura. O conceito de escritura pode ser aberto e generalizado, embora não se deixe submeter à palavra. Ao partir as oposições hierarquizadas do dualismo que rege o pensamento ocidental e, com elas, qualquer possibilidade de oposição binária, Derrida e os pós-estruturalistas desconstroem também as distinções até então presentes na teoria da tradução: forma e conteúdo, estrutura profunda e estrutura superficial, significante e significado, original e tradução, autor e tradutor, etc. E, acima de tudo, semeiam a dúvida, uma dúvida que não somente tem como alvo a essência da tradução, mas também a da própria linguagem e a possibilidade de nos comunicarmos.

A respeito do dualismo supramencionado, Moya (2004, p. 171), citando Venuti (1992, p. 6-7), observa que

si esenciales eran la figura autorial y el original, y accidentales el traductor y la traducción, lo que implicaba una dependencia y subordinación frente a los primeros, con Derrida se produce una violación o profanación de la relación secularmente establecida entre original y traducción. Violación, profanación, subversión, impugnación, como se quiera. Porque, fruto de un recelo sumamente extendido hacia todo principio de autoridad, la deconstrucción de lo que trata es de impugnar los conceptos de *autoría* – la palabra comparte raíz con *autoridad* – y originalidad, conceptos que vuelven la traducción dependiente y subordinada, pero no de darle a la traducción la categoría de original ni de convertir el traductor en autor.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> “Não é, portanto, de estranhar que os muitos *derridas* que durante estas décadas têm aparecido em ambos os lados do Atlântico tenham visto na desconstrução destas (e outras) dualidades, origem se se quiser de toda rigidez e intolerância, uma arma terrorista para lutar contra a exclusão da margem em geral e dar voz aos sem voz, incluídos os tradutores. Uma arma terrorista que se não rasga bandeiras, sim rompe barreiras: [...]”

<sup>9</sup> “Se essenciais eram a figura autorial e o original, e acidentais o tradutor e a tradução, o que implicava uma dependência e subordinação frente aos primeiros, Derrida produz uma violação ou profanação da relação secularmente estabelecida entre original e tradução. Violação, profanação, subversão, impugnação, como se queira. Porque, fruto de um receio sumamente estendido até todo princípio de autoridade, a desconstrução trata de impugnar os conceitos de *autoría* – a palavra compartilha o radical com *autoridade* – e originalidade, conceitos que tornam a tradução dependente e subordinada, porém não de dar à tradução a categoria de original nem de converter o tradutor em autor.”

Derrida sabe bem que um original sempre será um original e que uma tradução, com raras exceções e em determinadas culturas, nunca será um original. Os pós-estruturalistas defendem a ideia de que o original também é uma tradução ou que a ideia de originalidade não pode ser aplicada a nenhum texto. Todo texto remete a outro texto. Todo texto revela um texto pré-existente. Toda palavra possui diversos sentidos e, às vezes, contrassentidos que acabam por produzir no leitor a experiência de uma impureza sem limites e a sensação de que todo texto é um intertexto. Se há algo que caracterize estruturalmente o original, é a exigência de ser traduzido. Nessa “dívida” que contraem o original e a tradução, aquele é o primeiro devedor porque necessita da tradução. Essa dívida é que subtrai autoridade ou autoria ao original, a que fala que o texto (original ou tradução) não é algo dado, mas que está por fazer, que não tem um caráter definitivo já que está sempre em processo de transformação.

Baseando-se na ideia de Walter Benjamin de que a tradução é um meio que garante a sobrevivência do original e de que é necessária para que os dois textos não caiam no esquecimento e morram, Derrida (1987) postula que a tradução aumenta e modifica o original, o qual está por ser feito ou em contínua transformação e crescimento.

A noção de que o tradutor cria o original também foi abordada por Michel Foucault. Em *What is an author?* (1977), Foucault discute a reescritura dos textos originais, observando que o fundamento da nossa compreensão de literatura e tradução é constituído das noções tradicionais de autoria original, de atos originais de criação, da unidade de um texto original, de equivalência de tradução ou semelhança e de sistemas de tradução. Ao contestar a noção tradicional do autor, Foucault sugere que pensemos em termos da “função do autor”. As relações dos textos com outros textos devem ser priorizadas, e o discurso específico de um texto particular deve ser visto dentro de sua situação histórica.

“Segundo Foucault, o trabalho do autor não é o resultado de inspiração espontânea, mas está atrelado aos sistemas institucionais da época e do lugar dos quais o autor tinha pouco controle ou percepção” (GENTZLER, 2009, p. 188-189). Dessa forma, desconstrói-se a noção de que o tradutor está fadado a realizar uma tarefa de “segunda categoria”, já que o “ato de criação” é, na realidade, “uma série de complexos processos que a designação ‘autor’ serve para simplificar” (idem). O

autor não é um indivíduo real, mas o resultado de posições subjetivas, determinadas por lacunas, descontinuidades e rupturas.

O grande questionamento da Era Moderna, segundo Foucault, está centrado na forma como nós pensamos aquilo que não podemos pensar. Em “Man and his doubles” (1973), ele argumenta que o objeto da inquirição desconstrucionista é aquilo que é impensado, que escapa à própria língua, mas que, entretanto, nos forma e forma nossa fala e nossos padrões de pensamento:

A pergunta não é mais: como a experiência da natureza deu origem aos julgamentos necessários? E sim: como o homem pode pensar o que ele não pensa; habitar, como que por uma ocupação muda, algo que dele escapa; animar, com uma espécie de movimento congelado, aquela figura de si mesmo que toma a forma de uma exterioridade obstinada? Como o homem pode ser essa vida cuja teia, cujas pulsações e energia soterrada constantemente excedem a experiência que ele recebe imediatamente delas? (FOUCAULT, 1973, p. 323)

O caminho indicado por Foucault, para responder esses questionamentos, é a reflexão sobre o que é silencioso, uma restauração à língua daquilo que era mudo. O “Outro”, “não foi nem poderia ser iluminado no sentido de um conhecimento positivo, mas sim como um ponto cego ou região obscura que acompanha o pensamento consciente” (GENTZLER, 2009, p. 191). Nesse sentido, “a desconstrução redireciona as perguntas acerca do trabalho literário e seu significado, do audível para o mudo. O papel criativo do autor é reduzido, e novas questões são levantadas em torno da origem do discurso de qualquer texto específico ou até do próprio autor” (idem).

Ao se desconstruir um texto, sua originalidade é questionada e seu significado é reconsiderado. Elementos e significados que não eram visíveis passam a sê-lo, dando voz ao inaudito da língua, ao incompreensível, que estava perdido entre significante e significado.

Para Derrida (2005a), desconstrução e tradução estão inexoravelmente interligadas, indicando que, no processo de tradução, aquela presença possível chamada de *différance* pode ser visível até o mais alto grau.

Em *Carta a um amigo Japonês* (2005a, p. 21), Derrida afirma que “[...] a questão da desconstrução é também de um lado a outro a questão da tradução e da língua dos conceitos, do *corpus* conceitual da metafísica dita ‘ocidental’”. Ele explica o que a desconstrução não é ou o que não *deveria* ser:

[...] a desconstrução não é nem uma *análise* nem uma *crítica*, e a tradução deveria levar isso em conta. Não é uma análise, em particular, porque a desmontagem de uma estrutura não é uma regressão em direção ao *elemento simples*, em direção a uma *origem indecomponível*. Esses valores, assim como os da análise, são eles mesmos filosofemas submetidos à desconstrução. Não é também uma crítica, em um sentido geral ou um sentido kantiano. A instância do *krinein* ou da *krisis* (decisão, escolha, julgamento, discernimento) é ela mesma, como aliás todo o aparelho da crítica transcendental, um dos “temas” ou dos “objetos” essenciais da desconstrução.

Eu diria o mesmo para o *método*. A desconstrução não é um método e não pode ser transformada em método. Sobretudo se se acentua nessa palavra a significação chicaneira ou tecnicista. [...]

Não basta dizer que a desconstrução não saberia reduzir-se a alguma instrumentalidade metodológica, a um conjunto de regras e de processos transponíveis. Não basta dizer que cada “acontecimento” de desconstrução permanece singular ou, em todo caso, o mais perto possível de qualquer coisa como um idioma e uma assinatura. Seria preciso, também, especificar que a desconstrução não é sequer um *ato* ou uma *operação*. [...] (DERRIDA, 2005a, p. 24-25)

A palavra “desconstrução” somente extrai seu valor quando inscrita em uma cadeia de substituições possíveis, pois em tudo que o autor tentou escrever não havia interesse senão em certo contexto em que ela substitui ou se deixa determinar por tantas outras palavras, tais como “escritura”, “traço”, “*différance*”, “margem”, etc. Para resumir,

**O que a desconstrução não é? É tudo!**

**O que é a desconstrução? É nada!** (DERRIDA, 2005a, p. 27, grifo meu)

Derrida (2005b, p. 160) também afirma que a tradução é complemento e elemento essencial para a manifestação de Deus:

O homem não é uma abelha. Enquanto ser racional (*Vernunftwesen*) é destinado (*bingestellt*), colocado em vistas de encarregado da tarefa de suplemento ou de complemento da manifestação do mundo (*eine Ergänzung der Welterscheinung*). Ele completa a fenomenalização do todo. Ele está aí para que o mundo apareça como tal, e para ajudá-lo a parecer como tal no saber. Mas se é necessário completar ou suplementar (*erganzen*), é que existe uma falta. Sem ele, a própria manifestação de Deus não estaria completa. O homem deve, por sua própria atividade, desenvolver (*entwickeln*) aquilo que faz falta na manifestação total de Deus (*was nur der Offenbarung Gottes fehlt*).

É o que chamamos tradução, é também o que chamamos a destinação da universidade.

De acordo com Gentzler (2009), as bases da teoria da tradução, antes de serem reformuladas pela desconstrução, dependiam sempre de alguma noção de equivalência. Apesar das diferentes abordagens, cada teoria é unificada por uma

estrutura conceitual que assume a presença do original e uma representação deste na sociedade receptora. Assim, persiste a dúvida acerca da possibilidade de se pensar nos fenômenos da tradução em outros termos que não os tradicionais, pois as teorias da tradução sempre tiveram como base a distinção entre o texto original e a tradução.

Gentzler (2009, p. 183-184) esclarece as questões apresentadas pelos desconstrucionistas:

[...] o que aconteceria se, teoricamente, alguém invertesse a direção do pensamento e apresentasse a hipótese de que o texto original depende da tradução? E se alguém sugerisse que, sem tradução, o texto original deixaria de existir, que a própria sobrevivência do original depende não de qualquer qualidade em particular que ele contenha, mas daquelas qualidades que sua tradução contém? E se a própria definição do significado de um texto fosse determinada não pelo original, mas pela tradução? E se o “original” não tiver identidade fixa que possa ser estética e cientificamente determinada, e sim mudar a cada vez que passar por uma tradução? O que existe antes do original? Uma ideia? Uma forma? Uma coisa? Nada? Podemos pensar em termos de condições pré-originais, pré-ontológicas? [...]

Esses questionamentos, além de desafiarem noções fundamentais, ainda são acrescidos do questionamento sobre o ato de fazer tais perguntas. Na visão desconstrucionista, talvez seja o texto traduzido que nos escreve, e não nós que escrevemos o texto traduzido.

Ao se falar em desconstrução, entra também em jogo a noção de intertextualidade ou a evidência de que todo texto é um mosaico de citações, enquanto absorção e transformação de outro texto. E não é simples e mera coincidência que tal noção apareceu no mesmo ano e no mesmo lugar em que veio à luz a ideia de desconstrução, e no mesmo entorno que apareceu o pós-estruturalismo, como recorda Moya (2004). O conceito de intertextualidade foi definido por Kristeva em 1967, a propósito do dialogismo de Bakhtin, e mais tarde ampliado por Genette em sua obra *Palimpsestos* (1982).

Outro conceito fundamental para a compreensão da desconstrução é o da *différance*, neologismo cunhado por Derrida “[...] para se referir não ao que existe (língua), e sim ao que não existe, questionando qualquer abordagem ontológica que tente determinar uma noção de ser baseada em presença” (GENTZLER, 2009, p. 197). Ao alterar uma letra da palavra *différence*, que deriva do verbo latino *differe* – que significa procrastinar, atrasar (sugerindo um horizonte temporal) – Derrida força

o leitor a pensar em termos do inaudito, invadindo, portanto, a mente do leitor com um som não existente.

O termo *différance* “joga” com dois significados do verbo *différer* (diferir e temporizar), nenhum dos quais abarca seu significado, e sua mudança de ortografia (*différence* para *différance*) é uma indicação visual, embora silenciosa, de uma falta de clareza do significante e o deslocamento do significado.

Norris (1991, p. 32) enfatiza a importância do termo de Derrida:

Where Derrida breaks new ground [...] is in the extent to which “differ” shades into “defer”. This involves the idea that meaning is always *deferred*, perhaps to the point of an endless supplementarity, by the play of signification. *Différance* not only designates this theme but offers in its own unstable meaning a graphic example of the process at work.

A noção de desconstrução está fortemente ligada a Derrida, porém não podemos esquecer que uma das primeiras tentativas de romper as amarras das abordagens metafísicas da tradução foi a obra *Sein und zeit* (1927) (*Ser e o Tempo*) de Heidegger, em que se pode localizar o início da prática da desconstrução. "Ironicamente, não foi uma alusão a nenhuma verdade filosófica que permitiu a Heidegger escapar das limitações metafísicas, mas sim o ato de escrever sobre questões de língua, poesia e tradução, que revelou novas vias de pensamento" (GENTZLER, 2009, p. 192).

Ao tentar estruturar uma pergunta para começar a procurar uma resposta, Heidegger constatou que as restrições de língua/pensamento limitavam seu pensar, o que o levou a desestruturar ou desconstruir tais limites. Ele passou a jogar com a língua, deixando-a “falar por si” por meio de variações e distorções. Através desse processo, que se tornou a metodologia imperativa da desconstrução, Heidegger conseguiu indicar um modo pelo qual o pensamento físico poderia ser superado.

A desconstrução – utilizada como uma limpeza de estruturas de pensamento tradicional – ocasiona a entrada da tradução na teoria. Dessa forma, “a tradução passa a ser compreendida em termos de um retorno ao pré-originário, permitindo ocorrer a experiência virginal da língua” (GENTZLER, 2009, p. 194). O pensamento pré-metafísico – a fala original, pensar o “Outro” em termos foucaultianos – para ser originado demanda uma tradução, a qual passa a ser vista não como uma

transferência linguística, científica, mas sim como uma ação, uma operação de pensamento, uma tradução do nosso eu para o pensamento de outra língua.

Heidegger põe em prática sua teoria da tradução em “The Anaximander Fragment”, em *Early Greek Thinking*, ao fazer “uma releitura do antigo pensamento grego, com o intuito básico de descobrir uma forma alternativa de ver o mundo, de desenterrar modos pré-platônicos e pré-aristotélicos de discurso” (GENTZLER, 2009, p. 195). Nessa obra, Heidegger analisa duas traduções feitas por Nietzsche (1873) e Diels (1903) do “Fragmento de Anaximandro”, e em seguida oferece sua própria tradução. Ao analisar as duas traduções, Heidegger mostra semelhanças entre elas, “[...] não apenas em termos de sua ‘fidelidade’ literal, mas também quanto ao ‘conceito’ de Anaximandro que subjaz às duas versões” (idem). Ele argumenta que a visão oriunda da filosofia pré-platônica ou pré-aristotélica é a mesma, e que se tornou firmemente inserida na filosofia ocidental como “convicção universal”.

Com base nessa análise, “Heidegger pergunta se o fragmento pode falar conosco, após todos esses anos. Será que o tradutor pode, de alguma maneira, contornar o peso da história e o domínio da explicação histórica?” (GENTZLER, 2009, p. 195). O fragmento pode ser traduzido desenvolvendo-se um “elo” que é “mais amplo e mais forte, mas muito menos evidente”; e, nesse “diálogo pensativo”, o fragmento pode ser traduzido.

Para Gentzler (2009, p. 195), a meta do ensaio de Heidegger não é aceitarmos ou não sua tradução:

o que importa é a recuperação/retorno da ressonância silenciosa do que é dito. Se essa atividade ocorre, língua e pensamento cedem lugar a algum outro significado, não a alguma entidade definitiva fora da língua, mas algo que habita suas estruturas e, ao mesmo tempo, é por elas encoberto.

A teoria da tradução de Heidegger é extremamente significativa por recuperar uma propriedade da língua em si. Essa teoria lida com algo que nenhuma das outras teorias remotamente abordam: o que a *língua* nega. O que se revela, quando Heidegger deixa a língua falar por si, é que “a palavra implica a relação entre o ‘é’ que não é a obra, que é no mesmo caso de um não ser” (HEIDEGGER, 1971, apud GENTZLER, 2009, p. 196). A não entidade do não pensar no ser-aí, o que é denominado, mas pensar no ser-aí que ao mesmo tempo ainda não é denominado e



que nunca pode ser denominado, porque não é, está relacionada ao que Foucault chama de O Outro, e que passou a definir o modo de ser do homem moderno (pós-moderno?) (GENTZLER, 2009).

A noção de se pensar no que nunca pode ser denominado é difícil – segundo Heidegger (1971) é “simplesmente incompreensível” –, mas, apesar de toda a dificuldade, tornou-se teórica e “devidamente digna do pensamento” e pode forçar uma reconsideração por parte de qualquer teoria contemporânea da tradução. Derrida não tenta responder à pergunta de como o homem desapareceu como sujeito falante e como se pode iluminar aquilo que é silencioso na língua, mas sim utiliza esse questionamento com a finalidade de dismantelar tentativas anteriores de chegar a uma teoria da tradução.

Segundo Arrojo (1992), a reflexão desconstrutivista tem demonstrado a impossibilidade da cisão entre pensamento e linguagem, pretendida pela filosofia, impossibilidade essa também demonstrada sempre que se tenta realizar a tradução de um texto, por mais banal que seja. No momento em que se reconhece que a filosofia está indissoluvelmente ligada à linguagem, incapaz de se livrar do “embaraço” da metafórica e da retórica, incapaz de separar o estilo do pensamento, a verdade do artifício, a sinceridade do engano, a problemática da tradução passa a não ser apenas um problema filosófico, mas, sobretudo, a problemática central da filosofia. “A filosofia, como a tradução, não escapa à maldição da torre inacabada, da multiplicidade linguística, do significado escorregadio, da origem sempre adiada” (p. 430).

A partir da desconstrução do mito logocêntrico que entrevê a possibilidade de se limitarem os contornos de um original e de separá-lo de suas supostas derivações, a tradução deixa de ser um estorno às teorias linguísticas e passa a ocupar o centro das reflexões sobre a linguagem, a filosofia e a literatura, em seu sentido mais amplo (ARROJO, 1992, p. 427).

Arrojo tem sido uma das teóricas mais consistentes na aplicação da desconstrução na teoria da tradução, utilizando conceitos de psicanálise e pós-modernismo juntamente com o desconstrucionismo. Ela vê a desconstrução como uma prática, uma forma de utilizar a linguagem para analisar a linguagem, usando, dessa forma, a própria linguagem para traduzir.

Pym (2010) exemplifica a utilização da linguagem por Arrojo (1992) como elemento desconstrutor, usando o termo *oficina de tradução* para traduzir o termo

americano *translation workshop*. O termo *oficina* é o equivalente padrão de *workshop*, mas a palavra também tem o sentido de “lugar de trabalho” ou “lugar para exercer uma profissão”. *Oficina* também pode significar “laboratório”, “lugar para as máquinas ou instrumentos de uma fábrica”, e “lugar onde carros podem ser consertados”. Se nós traduzirmos *workshop* como *oficina*, então estaremos dando diferentes significados levemente diferentes, novas imagens, novos conceitos ao conceito inicial.

E isto é desconstruir: é usar a tradução como transformação. O exemplo acima é uma sequência lógica de indeterminações, e a tarefa do desconstrucionista é fazer com que o leitor tome ciência disso.

Ao ser condenado por Deus à multiplicidade de línguas, o homem também foi condenado, como lembra Derrida, “à necessária e impossível tarefa da tradução”, o que traz, na sua esteira, o fim da ilusão humana de ascender à esfera da transcendência. A desconstrução, nas palavras de Derrida (1985, apud ARROJO, 1992, p. 427), é “uma construção por terminar, cujas estruturas apenas pela metade nos permitem entrever os andaimes que atrás delas se escondem”.

Para Ottoni (2006, p. 175), qualquer tentativa de pensar uma teoria da tradução, ou associar a tradução a uma teoria linguística ou literária, ou ainda, considerar a tradução como uma espécie de crítica, corre o risco de conceber a tradução como um fenômeno possível de ser sistematizado e controlado:

Dessa forma, colocando, não só, a tradução numa posição subalterna (num segundo plano), na qual o que está em jogo e o que é privilegiado e fortalecido é a ideia de original, abalando, assim, essa indissociável relação entre tradução e desconstrução.

Para sustentar a hipótese supracitada, Ottoni cita a reflexão derridiana:

Desde o início, estava claro que “desconstruções” deveria se dizer no plural. Cada momento dessa experiência se liga às figuras da singularidade. Em particular às do idioma. Muito rápido, naturalmente, a questão da desconstrução se engajou em torno do que se chama enigmáticamente idioma, nas armadilhas do idioma – e este não se confunde simplesmente com a língua. Tratar-se-ia, aqui, então dos enigmas da tradução, dos paradoxos da assinatura (DERRIDA, 1998, apud OTTONI, 2006, p. 176).

Nesse mesmo texto, Derrida (1998, apud OTTONI, 2006, p. 176) faz alusões à impossibilidade de produzir qualquer metalinguagem para dar conta da tradução: “Não há metalinguagem tradutória que não esteja assujeitada, como idioma, ainda,

ao drama que ela pretende formalizar ou traduzir por sua vez. Não se fala de tradução numa língua universal, fora de uma língua natural (intraduzível – a traduzir)”.

Em *O Monolinguismo do Outro – ou a Prótese de Origem* (2001), Derrida faz algumas considerações sobre a relação língua e idioma e sobre a tradução e o intraduzível: “Uma língua não é um idioma, nem o idioma um dialeto” (p. 8), e continua, “[...] não sei onde se podem encontrar traços internos e estruturais para distinguir rigorosamente língua, dialeto e idioma” (p. 21). Segundo Derrida: “Nada é intraduzível num sentido, mas num outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é outro nome do impossível” (p. 88); e ainda afirma: “Uma língua não existe. Presentemente. Nem a língua. Nem o idioma nem o dialeto” (p. 97).

A respeito das afirmações acima, Ottoni (2006, p. 177) apresenta o seguinte questionamento: “Seria possível pensar na possibilidade de uma crítica e/ou teoria de e da tradução (e do in-traduzível), o que pressuporia a possibilidade de apropriação da língua natural (intraduzível – a traduzir), do idioma e do in-traduzível?”

Diante da impossibilidade de encontrar traços internos e estruturais que possibilitem distinguir língua de idioma, Derrida (2001, p. 86) afirma que “o mais idiomático, o mais próprio de uma língua, não se deixa apropriar. O idioma é o que resiste à tradução”.

Sob a ótica da tradução, podemos considerar que original e tradução não são idênticos, mas talvez permaneçam, no fundo, a mesma coisa. A necessidade de se estabelecer a fronteira entre original e tradução e a necessidade de apropriação da língua, do idioma, do intraduzível decorre da dependência da tensão entre o intraduzível e a tradução, entre língua e idioma, para que o texto se concretize. Dessa forma, podemos afirmar cada vez mais que a fronteira entre línguas deve ser questionada, sob o viés tradutório, a partir das desconstruções.

Os desconstrucionistas são atraídos pelos textos traduzidos, nos quais os significados reprimidos podem retornar, de maneira implícita, ao presente. Por meio da prática da reescritura, eles desafiam a teoria da tradução tradicional a expandir suas fronteiras, encorajando-a a considerar suas próprias limitações.

## 1.2 TRADUÇÃO E PÓS-COLONIALISMO

Os estudos da tradução ainda têm muitas questões não resolvidas e que permanecem sem resposta. Para respondê-las, precisamos saber mais sobre a história da tradução, não somente no Ocidente, mas também em outras culturas. Não é por acaso que muitos trabalhos instigantes nos estudos da tradução estão sendo feitos por aquelas culturas que estão atualmente numa fase de desenvolvimento pós-colonial. Enquanto o mundo reavalia a sua relação com os “originais” europeus, os conceitos de tradução estão sendo inevitavelmente reavaliados e os cânones baseados nos modelos eurocêntricos são revisados.

Nós precisamos conhecer mais sobre os processos de aculturação, ou seja, sobre o trabalho conjunto simbiótico das diferentes espécies de reescritura em cada tradução, juntamente com a crítica, ontologização, historiografia e a produção de trabalhos de referência, que formam a imagem de escritores e/ou seus trabalhos, e então ver essas imagens tornarem-se realidade. Nesse sentido, Bassnett e Lefevere (1998, p. 10) afirmam: “We also *need* to know more about the ways in which one image dislodges another, the ways in which different images of the same writers and their work coexist with each other and contradict each other”<sup>10</sup>.

Os tradutores sempre forneceram um elo vital permitindo a interação de diferentes culturas. Assim, deve-se estudar não apenas a tradução, mas também as interações culturais. Da mesma forma, a história deve ser estudada para revitalizar o presente, e os estudos de tradução pós-colonial podem reavaliar modelos eurocêntricos.

O fim dos impérios coloniais trouxe como consequência lógica uma revolução que, sem dúvida, não está restrita somente à área geográfica das antigas colônias. Desde o momento em que o europeu começou a estabelecer-se em terras longínquas e a por em marcha mecanismos para assegurar sua posição de domínio, começou também a luta contra a violência ideológica desse processo, assim como a solidariedade com os dominados.

---

<sup>10</sup> “Nós também *necessitamos* saber mais sobre as formas pelas quais uma imagem desaloja outra, as formas pelas quais diferentes imagens dos mesmos escritores e seu trabalho coexistem e se contradizem.”

Para Carbonell (1997), somente após a Segunda Guerra Mundial, com a retirada do domínio direto das metrópoles, começou a ocorrer na Europa e nas potências herdeiras da cultura europeia um movimento que, desde o início, pretendeu transformá-las, liberando-as do modo de pensamento que propiciou o estabelecimento do colonialismo. Esse movimento pretende redesenhar a historiografia, a literatura e a filosofia a partir de novas perspectivas não dominadoras e se propõe, portanto, a anular os efeitos do chamado “discurso colonial” e reajustar a ideologia que o origina.

Do mesmo modo que existe um discurso colonial que justifica a submissão que uma cultura europeia exerce sobre outra não europeia, existe também um discurso pós-colonialista. Esse discurso exerce sua influência nos estudos da tradução.

O discurso colonial é, segundo Carbonell (1997, p. 19), “[...] un conjunto heterogéneo de actitudes, intereses y prácticas y su perpetuación”<sup>11</sup>. Esse discurso não funciona somente nas colônias, mas também nas metrópoles. O discurso pós-colonial surgiu como reação ao colonial, para combater os efeitos negativos do colonialismo.

Mignolo (1997, p. 52) define a razão pós-colonial como “[...] un grupo diverso de prácticas teóricas que se manifiestan a raíz de las herencias coloniales, en la intersección de la historia moderna europea y las historias contramodernas coloniales”<sup>12</sup>. No que se refere às coordenadas temporais da razão pós-colonial, Mignolo refere que “La razón postcolonial precede y coexiste con las situaciones y condiciones postcoloniales”<sup>13</sup> – um ponto que ele reforça ao restringir seu foco a “[...] la configuración sociohistorica manifestada a través de los pueblos que ganan independencia o emancipación de los poderes imperiales y coloniales de Occidente (tales como Europa hasta 1945, o los Estados Unidos desde el comienzo del siglo XX)”<sup>14</sup> (p. 53).

---

<sup>11</sup> “Um conjunto heterogêneo de atitudes, interesses e práticas e sua perpetuação.”

<sup>12</sup> “Um grupo diverso de práticas teóricas que se manifestam na raiz das heranças coloniais, na interseção da história moderna europeia e nas histórias contramodernas coloniais.”

<sup>13</sup> “A razão pós-colonial precede e coexiste com as situações e condições pós-coloniais.”

<sup>14</sup> “Configuração sociohistórica manifestada através dos povos que ganham independência ou emancipação dos poderes imperiais e coloniais do Ocidente (tais como a Europa até 1945, ou os Estados Unidos desde o começo do século XX).”

Os estudos pós-coloniais fazem parte dos estudos culturais e têm caráter interdisciplinar, recorrendo à antropologia, à sociologia, à crítica literária, à história, à ciência política, etc. Na área dos Estudos da Tradução, pós-colonial não significa somente posterior à época colonial, mas também implica uma reação contra o discurso colonial, ou seja, todo o texto que apoia, justifica ou facilita a dominação de uma cultura sobre outras culturas.

Segundo Robinson (apud HURTADO, 2007), os estudos pós-coloniais compreendem: 1) o estudo das antigas colônias europeias desde a sua independência, que compreenderia o período histórico da segunda metade do século XX; 2) o estudo das antigas colônias europeias desde que elas foram colonizadas, que iniciaria no século XVI; 3) o estudo das relações de poder entre as culturas, países sociedades, etc., conquistadoras e conquistadas, que abrangeria toda a história da humanidade.

Culler (1999, p. 125) observa que “um conjunto relacionado de questões teóricas surge na teoria pós-colonial: a tentativa de compreender os problemas postos pela colonização europeia e suas consequências”. As práticas discursivas do Ocidente misturam-se com o legado das instituições e experiências pós-coloniais, da ideia de nação independente da ideia da própria cultura. Desde a década de 80, do século XX, o debate sobre a questão da relação entre a hegemonia dos discursos ocidentais e as possibilidades de resistência e a formação dos sujeitos colonial e pós-colonial tem aumentado e encontrado eco nos diversos textos publicados.

Os estudos da tradução não ficaram alheios a este debate, e, nos últimos anos, alguns aspectos relacionados com a tradução e o pós-colonialismo têm sido analisados. A tradução está intimamente ligada à construção de identidades entre diferentes culturas e tudo aquilo que as constitui: língua, cultura, experiências, etc.

O enfoque pós-colonial possibilita um novo paradigma de aproximação à tradução cultural, um passo mais além das teorias descritivas e dos mecanismos manipuladores que podem ser utilizados na passagem de um texto de uma língua para outra.

Carbonell (apud HURTADO, 2007) distingue três áreas em torno das quais se articula a análise da tradução pós-colonial: 1) a análise histórica da tradução como meio de colonização; 2) a análise da recepção de obras entre contextos nos quais

há diferença de poder; 3) o desenvolvimento de práticas de tradução que desestabilizem o controle exercido pelas instituições colonizadoras. Deste modo, na investigação deste âmbito convergem: estudos de teoria e crítica literária, estudos sobre a desconstrução, investigações antropológicas e historiográficas, estudos culturais da tradutologia, etc.

As teorias pós-modernas de linguagem abriram espaço para o reconhecimento de que a tradução não reproduz um texto original estável, com significados imunes ao contato de um sujeito interpretante, mas produz um novo texto. Uma vez que, de acordo com a perspectiva pós-moderna, não há possibilidade de um contato direto, não mediado por uma realidade passada ou presente, mas apenas um contato já determinado pelas circunstâncias do analista, o único meio de compreender a realidade é por meio dos documentos produzidos pela cultura, e a tradução é responsável por grande parte dessa produção.

Arrojo (1993, p. 128) observa que a tradução é uma forma de transformação, "uma intervenção inevitável que não pode deixar intocado nenhum de seus participantes: nem o original, nem o tradutor, nem o autor, nem as línguas envolvidas". O significado de um texto não é estável, porque é o resultado da ideologia que o produziu e legitimou, e isso possibilita um questionamento dos valores que representa. Assim, as traduções podem ser lidas com o intuito de desestabilizar representações dominantes da realidade, geralmente apoiadas nas oposições binárias do pensamento metafísico, como explica Derrida (1987), as quais não partilham de uma coexistência pacífica, mas de uma violenta hierarquia, em que um dos termos da oposição governa o outro.

Os estudos pós-coloniais colocam em evidência as possíveis implicações dessa maneira de ver o mundo, através das dicotomias que subjazem do contexto da colonização – “civilizado” e “selvagem”, “colonizador” e “colonizado”, “cultura/língua superior” e “cultura/língua inferior” – e demonstram que este processo de estabelecimento de significado é um dos pilares do colonialismo.

Robinson (apud HURTADO, 2007) assinala que a tradução pode desempenhar três papéis nos estudos pós-coloniais: 1) canal paralelo de colonização, relacionado com a educação e com o controle dos mercados e instituições; 2) defesa das desigualdades culturais que subsistem depois do colapso que provoca o colonialismo; 3) canal de descolonização.

Desidealizado o autor e supervalorizado o papel do leitor/tradutor, colocados em cena o fator ideológico e o eurocentrismo reinante (também no campo da tradução), não resulta nada surpreendente que o periféricamente cultural, na última década, esteja sob os holofotes da reflexão em torno da tradução. Estamos falando da tradução como meio de reivindicação e insubordinação por parte da cultura dominada em relação à dominante, e também do mundo ocidental e suas colônias.

Na década de 1990, Bhabha contribuiu de forma substancial na articulação da razão pós-colonial, defendendo a política do *in-betweenness*<sup>15</sup> (1994, p. 38-39):

We should remember that is the “inter” – the cutting edge of translation and renegotiation, the in-between space – that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national anti-nationalist histories of the “people”. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the other of our selves.<sup>16</sup>

Para Mignolo (2003, p. 188), a contribuição de Bhabha sobre a articulação da razão pós-colonial

[...] reside en los lugares de enunciación que toman preeminencia ética y política sobre la rearticulación de lo enunciado. Por lo tanto, Bhabha tiene que poner en juego la actuación frente a la epistemología y explorar la política de las ubicaciones (enunciativas), lo que hace introduciendo el concepto de “racionalidad mínima” de Charles Taylor, un intento de poner en primer plano la agencia humana en lugar de la representación.<sup>17</sup>

Um conceito-chave no discurso pós-colonial é o de hibridismo, que afeta os textos originais, complicando sua tradução e pondo em relevo a visibilidade do tradutor. Segundo Vidal Claramonte (1995), os textos pós-coloniais são híbridos e se encontram na fronteira entre duas culturas: a que foi dominante e a que se deseja reavivar. A intenção do emissor e o objetivo do tradutor são essenciais. As motivações do criador do texto-fonte não podem ser as mesmas do criador e do tradutor, porque os contextos socioculturais, políticos, ideológicos de ambos são

<sup>15</sup> Intermediação.

<sup>16</sup> “Devemos lembrar que é o ‘inter’ – a inovação da tradução e renegociação, o espaço de intermediação – que carrega o peso do significado da cultura. Isso torna possível começar a imaginar as histórias nacionais e antinacionalistas das ‘pessoas’. E ao explorar este Terceiro Espaço nós podemos evitar as políticas da polaridade e emergir como o outro de nós mesmos.”

<sup>17</sup> “[...] reside nos lugares da enunciação que tomam preeminência ética e política sobre a rearticulação do enunciado. Para tanto, Bhabha tem que colocar em jogo a atuação frente à epistemologia e explorar a política das situações (enunciativas), o que faz introduzindo o conceito de ‘racionalidade mínima’ de Charles Taylor, uma tentativa de colocar em primeiro plano a ação humana ao invés da representação.”



distintos. Dessa forma, o tradutor se converte em criador de um texto cuja intenção e contextos são bem distintos daqueles do texto-fonte.

No caso da tradução, o hibridismo afeta não somente os textos originais, mas também a relação entre os dois textos e as duas culturas; a isso se deve acrescentar os hibridismos linguísticos e culturais gerados pelo colonialismo, os fluxos migratórios e a internacionalização das produções culturais.

As grandes migrações do pós-colonialismo produziram uma nova situação sociodemográfica: todas as nações ocidentais agora possuem populações cada vez mais mistas. A facilidade e a rapidez da comunicação global criaram uma cultura de massa internacional, a qual compete e interage com a cultura local.

Em nenhuma outra área a desconstrução teve maior impacto do que sobre os tradutores da área da tradução pós-colonial. Gentzler (2009, p. 218) observa que “[...] os tradutores pós-coloniais tentam recuperar a tradução e usá-la como uma estratégia de resistência, que perturba e desloca a construção de imagens de culturas não ocidentais, em vez de reinterpretá-las usando conceitos e língua tradicionais, normalizados”.

Uma das teóricas mais destacadas que defende o uso da desconstrução na tradução pós-colonial é Tejaswini Niranjana. Ela se apoia em Derrida e Benjamin para apresentar uma crítica complexa de tradutores, etnógrafos e historiadores quanto ao tratamento que dão às culturas coloniais. Segundo Gentzler (2009, p. 218) Niranjana “denomina a tradução de o ‘sítio’ onde as relações desiguais entre diferentes culturas e línguas são dramaticamente perpetuadas”. As traduções não podem ser compreendidas nas binaridades do tipo fiel/livre ou texto-fonte/texto-alvo, “mas deveriam ser vistas como um fluxo de mão dupla, reciprocamente reforçando e/ou transformando noções bem estabelecidas de cultura e identidade”.

A construção do Outro, como eterno e imutável, teve um impacto dramático não só sobre a compreensão do Ocidente e das culturas do “Terceiro Mundo”, mas também sobre a compreensão que muitas nações emergentes tinham de suas próprias culturas. Ainda no período pós-colonial, as relações de poder se perpetuam e as estruturas sociais imperiais estão presentes. O legado imperialista da tradução pode ser contestado desconstruindo-se a noção de tradução, recuperando-se o seu potencial como uma estratégia de resistência.

Para Niranjana (1992), o projeto pós-colonial envolve um processo de “retradução disruptiva”. O sujeito pós-colonial já existe num estado de tradução imaginada e reimaginada pela forma colonial de ver. A tarefa do tradutor não é repassar o original sem mácula, reproduzindo as características mais puras de uma cultura pré-colonial, mas intervir como um meio de inscrever a heterogeneidade, e evitar os mitos de pureza do original.

Niranjana (1992) rechaça o suposto intercâmbio igualitário entre culturas, ao sustentar que a tradução nem sempre ocorre entre duas culturas iguais, mas que ocorre com frequência em situações assimétricas entre povos, culturas e línguas. Nesse contexto, a tradução não existe à margem das relações de poder. Ao centrar-se em situações pós-coloniais, a tradução funciona como uma posição da qual é possível estabelecer questionamentos sobre a representação, o poder e a historicidade.

Talvez a estudiosa que mais contribuiu para encontrar uma saída dos grillhões epistemológicos da verdade, presença e autoridade tenha sido Gayatri Spivak, tradutora de *Of grammatology* (1974), de Derrida. Segundo Gentzler (2009, p. 224), Spivak, como a maioria dos críticos pós-coloniais, sabe que “o sujeito pós-colonial já vive na tradução, ou seja, que a história, política, arte e literatura das culturas indígenas foram tão penetradas pela língua e pelas instituições do poder colonizador que suas identidades se subsumiram na história de outros”. Spivak propõe que o sujeito pós-colonial seja ressituated, mostrando-se o efeito do discurso ocidental sobre a compreensão que ele tem de si mesmo. “Tal projeto depende fortemente do uso da desconstrução, aplicando o conceito de Foucault de contramemória e o de Derrida de desconstrução afirmativa” (idem).

Em *Can the subaltern speak?* (1988), Spivak questiona até onde o subalterno pode falar por si, considerando-se os processos de colonização pelos quais passou e, principalmente, tendo em vista que as minorias são representadas por gerações de intelectuais, os quais não são um meio transparente. Isso fica muito evidente na tradução, que exerce impacto na formação de identidade dos países. Se o subalterno deve falar, antes é necessário que ele *desaprenda*, sugere Spivak. Utilizando uma produção afirmativa, ao invés da desconstrução de Derrida que desmantela textos e abre o caminho para conexões aleatórias e semiose ilimitada, seria possível obter uma compreensão dos *efeitos* da colonização exercidos sobre a

consciência subalterna em situações históricas *específicas*, uma abordagem que Spivak (1993) chama de “uso estratégico de essencialismo positivo”.

Com efeito, se o subalterno foi colonizado, até que ponto conseguirá manifestar-se livre das influências da sua colonização? Ao tentar representar ou fazer ouvir o subalterno, o estudioso/tradutor ocidental somente pode ter um acesso parcial à condição subalterna, pois essa não é a sua realidade. Dessa forma, se o primeiro não consegue livrar-se totalmente das amarras da sua condição, e o segundo não consegue representá-la por inteiro, sempre haverá uma lacuna não preenchida, cujo silêncio somente virá à tona quando o subalterno *desaprender* e passar a falar livre das influências que lhe foram impostas pelo colonizador.

De acordo com Gentzler (2009, p. 225), os tradutores, em vez de usar a tradução para acessar algum tipo de texto “original” do sujeito,

poderiam ter como objetivo o acesso ao sujeito em desenvolvimento em situações específicas; se esse sujeito for ‘subalterno’, sua localização estará sempre já dentro de um registro textual, implicada em uma rede de códigos discursivos e linguísticos do colonizador.

O enfoque pós-colonial trouxe um novo paradigma de aproximação à tradução cultural: o *poder*. As relações de poder, que também são o foco das tradutoras feministas, levaram os estudos da tradução mais além das teorias descritivas e dos mecanismos manipuladores na passagem de uma cultura para outra. A preocupação com os problemas de identidade de um grupo social e a forma como se refletem na língua, na cultura, nas leis, na educação, na política, etc., mostram como a tradução pertence tanto ao texto original quanto à sua tradução, desconstruindo noções de que o mundo pode ser lido por meio de qualquer língua única, por mais que ela seja dominante.

### **1.3 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO NO SÉCULO XXI**

Os estudos da tradução, no século XXI, procuram responder novos questionamentos. O foco da atenção dos estudiosos, acompanhando a virada cultural, moveu-se de uma abordagem formalista para uma abordagem que deposita mais ênfase nos fatores extratextuais. Sentiu-se a necessidade de aumentar o

campo dos estudos da prática da tradução para que abrangesse não somente o debate da fidelidade na tradução ou o que o termo "equivalência" pode significar, mas também o contexto histórico e convenções há muito tempo fossilizadas.

Duas mudanças relevantes ocorreram na teoria da tradução nas duas últimas décadas do século XX, como observa Gentzler (2009): (1) as teorias deixaram de ser orientadas para o texto-fonte e passaram a ser orientadas para o texto-alvo e (2) a inclusão de fatores culturais assim como de elementos linguísticos na tradução de modelos de treinamento.

Em 1998, Bassnett e Lefevere (2007, p. 18) afirmavam que “The house of translation now had many mansions”<sup>18</sup>. Essas mudanças não ocorreram porque intercampos ou subcampos (literário, antropológico, cultural, etc.) foram acrescentados aos linguísticos, mas porque o objetivo do trabalho no campo dos estudos da tradução tornou-se mais abrangente.

Nesse mesmo ano, Bassnett e Lefevere postulavam a necessidade de se estudar a tradução como um fator de interação entre culturas, o que efetivamente ocorreu na última década. A tradução oferece um *corpus* ideal para o estudo da interação cultural, já que a comparação entre o original e o texto traduzido não somente mostra as estratégias empregadas pelos tradutores em determinados momentos, mas também revela o status diferente dos dois textos nos seus diversos sistemas literários. Mais amplamente, ela revela a relação entre dois sistemas culturais nos quais esses textos estão incorporados.

A tradução pós-colonial é uma das áreas abrangidas pela interação cultural, a qual tem se desenvolvido paralelamente aos estudos literários e históricos. Índia, Canadá e Brasil são exemplos de países nos quais a atividade da tradução pós-colonial tem se desenvolvido, e questionamentos sobre a desigualdade das relações de poder decorrentes da tradução de um texto do “colonizador” têm sido o foco da atenção de muitos estudiosos da área. O próprio ato da tradução tem sido visto por autores como Niranjana como um ato de apropriação, como uma atividade cooperativa que participa na fixação de culturas colonizadas colocando-as num patamar superior.

---

<sup>18</sup> “A casa da tradução agora tem muitas mansões.”

As teorias discutidas anteriormente neste capítulo – desconstrução e tradução pós-colonial – estão relacionadas com relações de poder e o pontapé inicial foi dado pela desconstrução. Ao desconstruir o texto, o tradutor passou a ter um poder antes não permitido a ele: o de manipular e reescrever o texto original sem preocupar-se mais com a equivalência, razão pela qual a desconstrução foi abordada no seu cerne neste capítulo.

Nesse sentido, a interação cultural desempenhou um papel fundamental. Simon (2005, p. 127) observa:

It was only a question of time until cultural studies “discovered” translation. After all, the globalization of culture means that we all live in “translated” worlds, that the spaces of knowledge we inhabit assemble ideas and styles of multiple origins, that transnational communications and frequent migrations make every cultural site a crossroad and a meeting place. These ideas have become the accepted truths of our contemporaneity.<sup>19</sup>

No presente, entretanto, a tradução é mais frequentemente usada pelos teóricos dos estudos culturais como uma metáfora, uma figura retórica descrevendo, por um lado, a crescente internacionalização da produção cultural e, por outro lado, o destino daqueles que se debatem entre duas culturas e duas línguas.

Com relação aos Estudos da Tradução de Gênero, Simon (2005, p. 127):

Women “translate themselves” into the language of patriarchy, migrants strive to “translate” their past into the present. Translation, as a tangible representation of a secondary or mediated relationship to reality, has come to stand for the difficulty of access to language, of a sense of exclusion from the codes of the powerful.<sup>20</sup>

Ainda de acordo com Simon (2005), os estudos culturais trazem para a tradução uma compreensão das complexidades do gênero e da cultura. Isso nos permite situar as transferências linguísticas para as múltiplas “pós” realidades de hoje: pós-estruturalismo, pós-colonialismo e pós-modernismo. Podemos afirmar que a primeira enfatiza o poder da linguagem e é usada para construir a realidade, ao

---

<sup>19</sup> “Foi somente uma questão de tempo até que os estudos culturais ‘descobrissem’ a tradução. Afinal de contas, a globalização da cultura significa que nós todos vivemos em mundos ‘traduzidos’, que os espaços do conhecimento que habitamos reúnem ideias e estilos de origens múltiplas, que comunicações transnacionais e migrações frequentes tornam cada local cultural um cruzamento e um ponto de encontro. Essas ideias tem se tornado as verdades aceitas da nossa contemporaneidade.”

<sup>20</sup> “As mulheres ‘traduzem a si mesmas’ para a linguagem do patriarcado, os migrantes lutam para ‘traduzir’ seu passado para o presente. A tradução, como uma representação tangível de uma relação secundária ou mediada da realidade, veio para representar a dificuldade de acesso à linguagem, o sentimento de exclusão a partir dos códigos dos poderosos.”

invés de simplesmente refleti-la; a segunda evidencia as relações de poder que informam os intercâmbios culturais contemporâneos; e a terceira enfatiza que, num universo onde a novidade é um fenômeno raro, uma grande dose de atividade cultural implica a reciclagem do material já existente. Todas essas três perspectivas dão destaque à tradução como uma atividade de criação e troca cultural. Todos os três termos “pós” mudaram e reorientaram os limites da diferença na linguagem. Eles enfatizam a multiplicidade das línguas circulando no mundo hoje, a competição entre as formas de expressão local e global, as reatualizações das formas culturais. Mais especificamente, eles tiraram de cena, irrevogavelmente, o mito da diferença pura, mostrando que a passagem de uma locação para outra sempre envolve deslocamentos e mudanças na relação entre ambos os termos.

Os estudos da tradução, no século XXI, estão comprometidos em investigar as realizações linguísticas e textuais através das quais as trocas culturais ocorrem, evidenciando os caminhos que criam o movimento de ideias e formas estéticas. Estas linhas de transmissão, expostas pela violência do colonialismo, agora cruzam o globo como uma característica permanente da cultura internacionalizada. A tradução mapeia os pontos de contato linguísticos e intelectuais entre as culturas, tornando visíveis as pressões políticas que os ativam. Como não há equivalência total entre os sistemas culturais, não há alinhamento entre texto-fonte e texto-alvo, o que desloca o foco da atenção para a linguagem como uma força através da qual a experiência é forjada.

A virada cultural nos Estudos da Tradução iniciou o processo de questionamento sobre as formas como a tradução é alimentada pela – e contribui para – as dinâmicas da representação cultural. Há um reconhecimento do tradutor como completamente engajado nas realidades literária, social e ideológica do seu tempo. Porém, o que frequentemente se percebe é a falta de uma definição clara do que significa “cultura”. Esse termo aparece com frequência nos Estudos da Tradução como se tivesse um significado óbvio e não problemático. O mesmo não ocorre nas Ciências Sociais, onde existe uma consciência de que “cultura” é um dos conceitos mais difíceis e sobredeterminados da contemporaneidade.

Nesse sentido, os tradutores têm convivido com a noção de que, para realizarem sua tarefa corretamente, devem compreender a cultura do texto original, porque textos estão incorporados em uma determinada cultura. Quanto mais

profunda for essa incorporação, mais difícil será encontrar termos e ideias equivalentes. A dificuldade de tais afirmações é que elas parecem presumir um campo cultural unificado no qual o termo reside; o tradutor deve simplesmente localizar temporalmente onde o termo se insere e então investigar o campo cultural correspondente para realidades correspondentes. O que essa imagem não evidencia é a dificuldade de se determinar o significado cultural. O significado não está localizado dentro da própria cultura, mas no processo de negociação que é parte da sua reativação contínua. As soluções para muitos dos dilemas do tradutor não são encontradas em dicionários, mas no entendimento da forma como a língua está ligada a realidades locais, formas literárias e identidades em constante mutação. Tradutores devem constantemente fazer escolhas sobre os significados culturais que a língua contém, e avaliar o grau em que os dois mundos diferentes nos quais eles habitam são “o mesmo”.

Nessa busca do “significado cultural”, Simon (2005, p. 131, tradução minha) esclarece que não se trata somente de responder “o que o conceito significa numa cultura estranha à nossa”, mas sim “em que medida nós podemos considerar esse conceito equivalente ou análogo a um que possamos moldar em nossos próprios termos?”

A abrangência dos estudos da tradução tem se expandido para áreas que, há algumas décadas, seriam inimagináveis. Como exemplo, podemos citar os relatos de viagem. Cronin (2000, p. 150) observa que “translators and travellers are both engaged in a dialogue with languages and with other cultures”<sup>21</sup>. Ele usa a terminologia do nomadismo para discutir as similaridades entre o viajante e o tradutor, os quais transformam a alteridade numa forma aceitável de consumo para seus leitores alvo:

The translator and the interpreter, moving between disciplines, between the allusive language of general culture and the hermetic sublanguages of specialisms, are practitioners in a sense of the encyclopaedic culture of travel, of a third culture that is inclusive not only of the classic polarities of the humanities and science, but of many other areas of human enquiry. In an era of disciplinary parochialism, the third wo/man as translator or travel

---

<sup>21</sup> “Tradutores e viajantes estão ambos emgajados em um diálogo com línguas e com outras culturas.”

writer is valuable as a nomad bringing us the news from elsewhere (CRONIN, 2000, p. 150).<sup>22</sup>

O escritor-viajante e o tradutor são elementos de destaque na formação da perspectiva que uma cultura tem sobre outra, e muito pouco se tem estudado sobre essa relação. Bassnett (2007) observa que provavelmente a antropologia dará mais atenção aos problemas da tradução, assim como métodos antropológicos e etnográficos podem ser empregados no estudo da tradução.

Ainda há vozes dissidentes que argumentam que a tradução está, principalmente, relacionada à língua, não à cultura, e que o papel adequado da tradução é focar-se nos aspectos linguísticos do processo tradutório. Porém, a tradutologia aponta para a solidificação da noção de que a tradução está intimamente ligada à linguagem e à cultura, pois ambas são inseparáveis.

O papel do tradutor como intermediário que manipula, negocia seu significado com outra língua e outra cultura e, com frequência, com outra época e outras circunstâncias históricas, solidificou-se nas últimas décadas e atualmente é um fator inquestionável do processo tradutório. “Como afirma E. Theodor , el traductor es aquel que hace comprensible lo que antes era ininteligible, y sólo por eso ya debe ser considerado un intérprete por excelencia”<sup>23</sup> (apud CAMPS, 2006, p. 27).

A necessidade de uma teoria integrada da tradução levou a uma crescente troca de ideias com pesquisadores de outras áreas. Talvez o diálogo mais encorajador entre os estudiosos seja aquele que está ocorrendo entre os que defendem as abordagens linguísticas e os que preferem as literárias. Além dos novos desenvolvimentos em tipologia do texto e linguística funcional, novos avanços em sociolinguística, pragmática, psicolinguística e teoria do discurso estão sendo observados cuidadosamente por teóricos da tradução, em busca de novas ideias.

Nesse sentido, Gentzler (2009, p. 232), observa que

---

<sup>22</sup> “O tradutor e o intérprete, movendo-se entre disciplinas, entre a linguagem alusiva da cultura geral e das sublinguagens hermenêuticas das especializações, são praticantes no sentido da cultura enciclopédica da viagem, de uma terceira cultura que é inclusiva não somente pelas polaridades clássicas das humanidades e ciência, mas de muitas outras áreas da investigação humana. Numa era de provincianismo disciplinar, o(a) terceiro(a) homem/mulher como tradutor ou escritor viajante é tão válido(a) quanto trazendo-nos as notícias de outro lugar.”

<sup>23</sup> “Como afirma E. Theodor, o tradutor é aquele que torna compreensível o que antes era ininteligível, e somente por isso já deve ser considerado um intérprete por excelência.”



os estudiosos de sociolinguística, por exemplo, examinam cada vez mais as questões de registro e dialeto, analisando a relação entre língua e funções sociais e o impacto do status e do poder sobre a situação de comunicação. Classe social, origem étnica, gênero, idade, origem regional e status profissional estão incluídos nas relações que vêm sendo observadas.

Obras publicadas nos últimos anos, que apresentam uma análise do conjunto de paradigmas contemporâneos da teoria da tradução Ocidental – *A Companion to Translation Studies* (PIOTR; LITTAU, 2007), *Introducing Translation Studies* (MUNDAY, 2008), *Exploring Translations Theories: Theories and applications* (PYM, 2010), somente para citar algumas, apresentam várias teorias ligadas a outras áreas do conhecimento e a novas mídias.

Filosofia, história e sociologia, por exemplo, são disciplinas da área das humanidades e estão ligadas por cadeias de poder. Essas cadeias permitem que conceitos sejam “emprestados” de uma área para outra. Ao explicar a relação da filosofia com a tradução, Pym (2007) observa que o discurso daquela pode ser relacionado a esta de três formas:

- (1) Filósofos têm usado a tradução como um estudo de caso ou metáfora para assuntos de aplicação mais geral.
- (2) Teóricos da tradução e praticantes têm utilizado discursos filosóficos para embasar suas ideias.
- (3) Filósofos, acadêmicos e tradutores têm feito observações sobre discursos filosóficos.

Com relação à ligação existente entre história e tradução – não considerada aqui como a teoria da história da tradução – Long (2007) observa que também seria relevante estudar as histórias das traduções, mergulhando profundamente em outras áreas do conhecimento que necessitam ser exploradas sob uma perspectiva comparatista. Sem dúvida, existem infinitas possibilidades de estudos no campo da história da tradução, os quais nos ajudam a compreender como e porque somos o que somos. Através da história podemos encontrar exemplos de possibilidades obscuras de tradução, de distorção ou manipulação de textos ou de traduções feitas com intenções hostis.

Segundo Kuhlwezak e Littau (2007), embora a imbricação entre a tradução e outras áreas do conhecimento não tenha produzido uma “nova” teoria da tradução, a

transferência de teorias de diferentes disciplinas para a área da tradução tem acelerado o desenvolvimento do campo dessa área de estudos. Essa transferência também a tem tornado mais rica do que muitas das novas disciplinas que, ao definirem suas fronteiras como disciplinas, adotaram um *corpus* teórico mais restrito.

Um dos maiores problemas da sociedade contemporânea, o conflito entre Ocidente e Oriente, também possui reflexos nos estudos da tradução deste milênio. Apter (2006) observa que, após o ataque ao World Trade Center, nos Estados Unidos, aumentou consideravelmente a necessidade de tradutores qualificados para decodificar e interceptar documentos relacionados a questões de segurança. A tradução e a diplomacia global nunca estiveram tão ligadas. Considerada não mais um mero instrumento de relações internacionais, negócios, educação e cultura, a tradução adquiriu um *status* relevante como um assunto de “guerra e paz”.

A tradução utilizada como uma “arma” para equilibrar (ou não) relações de poder, também é vista por Tymoczko e Gentzler (2002) como um ato deliberado e consciente de seleção, montagem, estruturação e fabricação. Esse ato, em alguns casos, pode ser de falsificação, recusa de informação e criação de códigos secretos. Dessa forma, tradutores, assim como escritores e políticos, participam de atos de poder que criam conhecimento e formam culturas.

Também não podemos esquecer as traduções voltadas para novas mídias – internet, na maior parte dos casos – que têm sido discutidas nos anos mais recentes e não podem ser ignoradas, pois fazem parte do mundo sem fronteiras culturais e onde tudo se torna descartável muito rapidamente.

De acordo com Munday (2011), as novas mídias têm transformado a prática da tradução e feito com que a teoria revise e aceite novos conceitos. Os estudos da tradução *corpus-based*<sup>24</sup>, uma forma de investigar a linguagem traduzida; a tradução audiovisual, especialmente a legendagem; os conceitos de “tradução vulnerável” e “transcrição”; a localização e a globalização, novas práticas de tradução e ambiente que altera noções de equivalência e poder, são formas de traduções que utilizam novas mídias. Embora elas não representem um novo modelo teórico, a proliferação de tecnologias modernas transformou a prática da tradução e está exercendo

---

<sup>24</sup> Baseada no *corpus*.

atualmente um impacto na pesquisa e, como consequência, na teorização da tradução.

Uma dessas novas mídias que tem sido bastante discutida é a localização, devido à sua relação com a noção de equivalência. Segundo Pym (2010), ela está diretamente relacionada com a internet e a preparação de produtos para novos *locales*<sup>25</sup>. Os *locales* – e daí provém o termo “localização” – são um conjunto de parâmetros linguísticos, econômicos e culturais para o uso final do produto. O que torna a localização um novo paradigma é o papel-chave desempenhado pela internalização, que é a preparação de material de forma que ele possa ser traduzido rápida e simultaneamente para muitas línguas-alvo.

Não se pode afirmar que as práticas que envolvem a localização possam ser consideradas como fazendo parte da teoria da tradução no senso acadêmico; talvez ela seja somente um conjunto de “nomes para coisas”, como a define Pym (2010), desenvolvida dentro de certos setores da indústria da linguagem. O que chama atenção é que os conceitos relacionados à localização podem fornecer respostas coerentes ao problema da “incerteza” da tradução. “If languages and cultures are so indeterminate that no one can be sure about equivalence, then one solution is to create **stable artificial/languages and cultures** in which relative certitude becomes possible (PYM, 2010, p. 120-121, grifo no original).”<sup>26</sup>

Embora este tipo de tradução possa não ser considerado uma tarefa tão “nobre” quanto a tradução literária, os profissionais envolvidos neste campo de trabalho estão ajudando a criar novos padrões de linguagem que interferem na cultura. Também não se pode esquecer que a tradução voltada para a internet abriu um mercado de trabalho muito amplo para os tradutores. É um trabalho que requer o domínio de um determinado vocabulário específico – normalmente de uma área técnica como as tecnologias da informação, telecomunicações, marketing, entre outros – relacionado a produtos, não a textos.

Conceitos-chave da localização mostram a relevância desse tipo de tradução nos dias atuais, o que não pode ser ignorado pela teoria. Além da localização

---

<sup>25</sup> “Local, lugar, sítio.”

<sup>26</sup> “Se línguas e culturas são tão indeterminadas que ninguém pode estar certo sobre a equivalência, então uma solução é criar **estabilidade artificial/línguas e culturas** nas quais a certeza relativa torna-se possível.”

propriamente dita, os conceitos de *internationalization*<sup>27</sup> e *globalization*<sup>28</sup> indicam o impacto cultural da localização. Compreende-se como “internacionalização” o processo de generalizar um produto de tal forma que ele possa lidar com múltiplas línguas e convenções culturais sem a necessidade de ser redesenhado. Isso é utilizado normalmente no nível de design de programas e desenvolvimento de documentos. Por “globalização” compreende-se o ato de tornar um produto global; é a possibilidade de se criar e vender o mesmo produto para os mais diversos países, sem precisar adaptá-lo para a cultura receptora.

A tecnologia da globalização, no âmbito da tecnologia, redefiniu o papel, a relação e o status do tradutor. Devido às ferramentas de tradução *translation-memory*<sup>29</sup>, que são softwares usados para traduzir e que possuem uma “memória” das palavras e termos já traduzidos, se poderia questionar se a tradução relacionada à tecnologia não provocou o retorno da equivalência como parâmetro de tradução. Nesse sentido, Pym (2010) afirma que a teoria da localização pode ser vista como um retorno parcial da equivalência que se refere ao uso de glossários fixos e promove a tradução descontextualizada. A oposição entre “padronização” e “diversificação” como estratégias de localização é algo remanescente das categorias de equivalência direcional.

As teorias da tradução no século XXI refletem a conexão intrínseca com problemas que preocupam profundamente a sociedade contemporânea, desde a questão das migrações e das identidades nacionais até outras como o problema das margens, da resistência ou do hibridismo. Em todos esses casos, a tradução não representa um fenômeno puramente linguístico, mas uma realidade, uma necessidade que participa intimamente da formação das identidades culturais. A tradução não é mais vista como um mero trabalho intelectual, mas sim como um problema ético, para a acolhida e também para o conflito, porque traduzir é possibilitar a interação de culturas cuja relação entre si não é igualitária, mas assimétrica.

---

<sup>27</sup> Internacionalização

<sup>28</sup> Globalização

<sup>29</sup> “Memória-tradução.”

O questionamento inicial feito neste capítulo, “Aonde nos levam os estudos da tradução no século XXI?”, pode ser respondido com as perguntas retóricas de Derrida a respeito da desconstrução, aqui adaptadas para a tradução:

**O que a tradução não é? É tudo!**

**O que é a tradução? É nada!**

## 2 O TEXTO TEATRAL

*El hombre creó el teatro a su propia imagen.*<sup>30</sup>

Edward Wright

Construir qualquer tipo de teoria supõe conhecer detalhadamente o objeto analisado. No caso específico desta pesquisa, a “matéria-prima” e o “produto final” são o mesmo: o texto teatral. Dele se parte e a ele se chega. O texto teatral com toda a sua gama de características específicas é o ponto de partida; a tradução desse texto para uma determinada língua é o ponto de chegada. Mas até atingir-se o “produto final” – a tradução –, muitos aspectos devem ser considerados.

Compreender o que é específico do texto teatral é a primeira questão a ser abordada; atingir esse objetivo é, nas palavras de Ubersfeld (1998, p. 8), “[...] liberarnos a la vez del terrorismo textual y del terrorismo escénico, escapar al conflicto entablado entre los que privilegian al texto literario y los que, enfrentados únicamente con la práctica dramática, menosprecian la instancia escritural”<sup>31</sup>.

### 2.1 FALANDO DE TEATRO

Antes de discutir o texto teatral e sua especificidade, faz-se necessário definir o teatro. Trancón (2004) observa que a construção de qualquer teoria, para que tenha um mínimo de rigor e validade científica, deve partir necessariamente da definição do seu objeto de estudo.

---

<sup>30</sup> “O homem criou o teatro a sua própria imagem.”

<sup>31</sup> “[...] nos libertarmos de vez do terrorismo textual e do terrorismo cênico, escapar do conflito travado entre os que privilegiam o texto literário e os que, confrontados unicamente com a prática dramática, menosprezam a instância escrita.”

Para Jansen (1997), toda teoria é uma tentativa de resolver o(s) problema(s) impostos pela observação de um conjunto de fenômenos, e a forma como se impõe o problema constitui a primeira fase – muito importante – na elaboração da teoria. Ademais, toda descrição que pretenda ser científica necessita um modelo teórico, estabelecido previamente, que possa servir-lhe de guia para conseguir que a descrição seja sistemática e controlável, ou seja, suscetível de ser verificada ou não aceita.

Dessa forma, se vamos estudar o texto teatral, devemos, primeiramente, definir o teatro, para depois partirmos para uma definição do texto como um dos seus componentes. Qualquer teoria do teatro esbarra, com frequência, na dificuldade inicial de acerrar esse objeto de estudo, devido à sua complexidade, variabilidade e fugacidade. Esse fato talvez seja o motivo pelo qual a maioria dos trabalhos teóricos sobre o teatro não contém uma definição do teatro ou nem sequer tentam apresentá-la. O conceito e a definição dessa forma artística parecem tão óbvios, que, talvez, seja justamente isso que torna tão difícil conceituá-la.

Nesse sentido, Trancón (2004) observa que um dos tratados mais completos a respeito do teatro, o *Diccionario de Teatro* (1996), de Patrice Pavis (publicado em vários idiomas, inclusive em língua portuguesa), não somente não define o conceito de teatro com clareza em nenhuma das suas mais de seiscentas páginas, e ainda, na entrada “Especificidad teatral” escreve o seguinte: “La especificidad del teatro es una noción metafísica si lo que buscamos es una sustancia que contenga todas las propiedades de todos los teatros”<sup>32</sup> (TRANCÓN, 2004, p. 189). E, mais adiante, sobre “Teatralidad”: “Teatralidad es a veces sinónimo de especificidad del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo” (idem).

Por mais difícil que seja definir o espetáculo teatral, como observa Trancón (2004, p. 101-2), deve-se levar em consideração que

una definición del teatro ha de tener en cuenta la complejidad y globalidad del fenómeno teatral. Ha de abarcar, de acuerdo con el principio de inclusividad, no sólo una forma específica de teatro, un género o un hecho particular, sino sus diversas formas, géneros y manifestaciones. No sólo ha de tener en cuenta el texto literario, sino cualquier tipo de texto teatral; no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no

---

<sup>32</sup> “A especificidade do teatro é uma noção metafísica se o que buscamos é uma substância que contenha todas as propriedades de todos os teatros.”

debe analizar sólo la realidad artística, sino el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino la producción y la recepción etc.<sup>33</sup>

Para tentar uma definição do teatro, temos de partir do fato empírico de sua existência. O teatro existe como tal na medida em que é uma atividade cultural, social e artística específica, diretamente reconhecível como tal e distinta de outras atividades culturais, sociais e artísticas. O teatro é um fato social que se distingue de outros fatos sociais, ocupa um lugar próprio e distinto dentro do sistema social, institucional e simbólico. Isso significa que não somente é um fato físico (tem uma materialidade concreta, é algo real – uma atividade levada a cabo por seres humanos em um tempo e espaço concretos), mas também uma realidade simbólica (um conceito e uma palavra que dão lugar a intercâmbios discursivos). Como realidade física e simbólica, o teatro se relaciona com a ordem social e global de que forma parte, levando em conta que a ordem social é tanto uma ordem física (a materialidade da sociedade ou da cultura), como uma ordem simbólica (a imaterialidade da consciência e da linguagem).

O termo “teatro” tem sua origem na palavra grega *theatron*, que significa “local para se assistir”. Dessa forma, originalmente, o teatro referia-se a um local assim como a uma forma particular de percepção. De acordo com Guinsburg (2007, p. 3),

O teatro chegou até nós como uma arte cujos primeiros passos de gênero formalmente constituído foram dados na Grécia. Essa incontestável verdade histórica serviu de base no Ocidente, durante muito tempo, à ideia de que se tratou de um fenômeno único, sem paralelo, pelo menos no mesmo nível de codificação estética, em outros contextos socioculturais. Ele teria sido, como a filosofia e a ciência geradas na matriz helênica, o produto original dos mais altos voos do gênio nascido na epopeia homérica e exercitado na *pólis*, no espírito de sua Paideia.

Essa visão etnocentrista do teatro no Ocidente tem sua origem na tragédia e comédia gregas que se compuseram em um legado dramático-literário de imperecível força poética, e no papel que vieram a desempenhar.

---

<sup>33</sup> “Uma definição do teatro deve levar em conta a complexidade e globalidade do espetáculo teatral. Deve abranger, de acordo com o princípio da inclusão, não somente uma forma específica de teatro, um gênero ou um fato em particular, mas suas diversas formas, gêneros e manifestações. Não somente deve levar em conta o texto literário, mas qualquer tipo de texto teatral; não deve incluir em sua definição somente o teatro, mas também a representação; não deve analisar somente a realidade artística, mas o fenômeno social; não unicamente a obra ou o produto, mas a produção e a recepção etc.”



Nas palavras de Wright (1997, p. 15) podemos encontrar uma das melhores definições de teatro:

El hombre creó el teatro a su propia imagen. Tenía plena conciencia de que el mundo estaba lleno de odio, discordia, desdicha, rivalidades, desgracias, incompreensión, conflictos, guerras y destrucción, pero también sabía que abundaban la bondad, la generosidad, el amor a la humanidad, la fraternidad, la diversión, el entusiasmo, el goce, la alegría, el contento y la satisfacción personal.<sup>34</sup>

Assim, simbolicamente, o homem escolheu duas máscaras para representar sua criação: a máscara da tragédia, que chora, e a máscara da comédia, que ri. De alguma forma, grosso modo, podemos dividir os textos teatrais nessas duas categorias, as quais buscam, sempre, representar as atitudes e sentimentos do ser humano.

De acordo com Balme (2008), nos dias atuais, o conceito de teatro pode referir-se a: (1) um edifício; (2) uma atividade (“indo a” ou “fazendo” teatro); (3) uma instituição; e, (4) mais especificamente, uma forma artística. No passado, a palavra “teatro” era frequentemente usada como sinônimo para drama, uso esse que ainda pode ser encontrado no nome de alguns departamentos de universidades.

Com referência aos quatro conceitos de teatro supracitados, esta manifestação artística, enquanto atividade para os espectadores,

[...] may encompass a similar mix of social and aesthetic processes ranging from conspicuous (the box at the opera) to semi-religious observance. Most makers of theatre (actors, directors, designers, writers) regard their craft primarily as an aesthetic activity, although its highly collaborative nature might even be of interest to a sociologist or anthropologist. [...] Theatre as an activity is probably the most complex aspect of the medium, and certainly the dimension that has given rise to the greatest degree of theoretical commentary (BALME, 2008, p. 1-2).<sup>35</sup>

<sup>34</sup> “O homem criou o teatro à sua própria imagem. Tinha plena consciência de que o mundo estava cheio de ódio, discórdia, desdita, rivalidades, desgraças, incompreensão, conflitos guerras e destruição, mas também sabia que abundavam a bondade, a generosidade, o amor à humanidade, a fraternidade, a diversão, o entusiasmo, o gozo, a alegria, o contentamento e a satisfação pessoal.”

<sup>35</sup> “[...] pode abranger uma mistura similar de processos sociais e estéticos que vão da observação visível (o camarote na ópera) à semirreligiosa. A maioria dos criadores do espetáculo teatral (atores, diretores, designers, escritores) consideram seu ofício primariamente como uma atividade estética, embora sua natureza altamente colaborativa possa ser de interesse de um sociólogo ou antropologista. [...]”

O teatro como atividade é provavelmente o mais complexo aspecto dessa mídia, e certamente a dimensão que deu origem ao mais alto grau teórico.”

O teatro não pode ser reduzido a uma atividade básica, porém a descrição e compreensão da sua atividade estética básica – o papel ativo desempenhado pelo espectador para fazer com que a atividade teatral aconteça – é fundamental para o estabelecimento de qualquer teoria do teatro.

O teatro possui características específicas suficientemente definidas para diferenciar o fenômeno teatral de qualquer outro. Ainda, contém um conjunto de traços característicos ou típicos que, embora comparta com outros conceitos ou realidades, é muito difícil que apareçam reunidos em qualquer outra manifestação social ou artística tal como costuma ocorrer com a maioria dos espetáculos teatrais.

No uso da linguagem cotidiana, costumamos atender tanto a uma definição semântica do teatro como à comparação com um protótipo. O termo “teatro” possui uma grande riqueza semântica e pragmática que vai desde o edifício onde são encenadas peças teatrais dos mais diversos gêneros, até o conjunto de obras teatrais de um autor. No espaço arquitetônico que costumamos chamar de teatro, se produzem fatos e ações que representam de forma fictícia mitos e fatos baseados no cotidiano, que são mostrados ao espectador como se estivessem ocorrendo naquele exato momento e que a cada nova representação se renovam e nunca são iguais ao da representação anterior.

Ao comparar o teatro com qualquer outra atividade artística e social, podemos defini-la como *“una actividad en la que la ficción se hace realidad y la realidad se transforma en ficción”*<sup>36</sup> (TRANCÓN, 2004, p. 119, grifo no original). A mescla entre realidade e ficção distingue o teatro de qualquer outra atividade ou fenômeno social ou artístico. *“El teatro es una realidad ficticia y una ficción real”*<sup>37</sup> (idem).

Em um texto publicado em 1910, época na qual a teoria do teatro ainda engatinhava, Hamilton define uma peça teatral da seguinte forma: *“A play is a story devised to be presented by actors on a stage before an audience”*<sup>38</sup> (p. 1). Essa definição, à primeira vista, parece tão óbvia e pouco digna de expressão, mas, se a examinarmos atentamente, veremos que ela resume a completa teoria do teatro, e que, do seu axioma básico, podemos deduzir toda a filosofia prática da crítica dramática. Na afirmação de Hamilton estão contidos todos os pressupostos que

<sup>36</sup> “Uma atividade na qual a ficção se faz realidade e a realidade se transforma em ficção.”

<sup>37</sup> “O teatro é uma realidade fictícia e uma ficção real.”

<sup>38</sup> “Uma peça é uma estória concebida para ser apresentada por atores em um palco perante uma plateia.”

compõem o teatro, bem como podemos encontrar respostas para alguns dos questionamentos que surgiram nas décadas posteriores à publicação desse texto.

Também é importante, ao discutirmos o teatro e sua definição, esclarecer a distinção entre teatro e espetáculo. A confusão entre teatro e espetáculo provém do início do século XX. Ao reivindicar o caráter espetacular do teatro queria-se lutar contra o monopólio do texto literário e o aprisionamento da cena inteiramente dependente do diálogo. Artaud (1999, p. 202) resume muito bem essa posição:

En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de objetos, máscaras, maniqués de varios metros de altura, etc.<sup>39</sup>

Quando consideramos o teatro como espetáculo, queremos acentuar aquilo que ele tem de mais surpreendente, de ficção. A ficção pode ser espetacular, e nesse sentido, podemos falar de “teatro espetacular”, ou de “espetáculo teatral”. Dentro de uma obra teatral podem existir vários elementos espetaculares, porém nunca serão o essencial, mas simples adereços. Para que algo se transforme em espetáculo basta que produza estranheza, assombro em quem observa o que olha; basta que provoque certa ruptura na ordem do esperado, na ordem familiar dos acontecimentos. Esta surpresa ou ruptura do habitual pode ser natural ou artificial, intencional ou não intencional.

De acordo com Pavis (1998), a natureza do espetáculo contemporâneo é caracterizada da seguinte forma:

- Tudo é significativo: texto, palco, localização do teatro, espaço do auditório. O espetáculo não está confinado ao palco; ele abrange tudo que o cerca, vai além da estrutura física do teatro.
- Todos os métodos possíveis são permitidos: discurso, atuação, novas tecnologias, etc. O teatro abandonou o requisito de forma pura para incluir qualquer meio de expressão que possa ser útil a ele.

---

<sup>39</sup> “Em todo espetáculo haverá um elemento físico e objetivo, perceptível para todos. Gritos, queixas, aparições, surpresas, efeitos teatrais de toda espécie, beleza mágica das roupas tomada de certos modelos rituais, esplendor da iluminação, beleza fascinante das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, máscaras, manequins de vários metros de altura, etc.”

- O objetivo não é mais produzir ilusão, escondendo o seu processo de produção; esse processo é integrado à representação ao evidenciar os aspectos sensorial e sensual sem preocupar-se com o significado.

Os componentes do espetáculo teatral são muitos; a transposição do texto para o palco, um parto difícil – nas palavras de Pavis (2008) –, porém, o foco desta pesquisa é somente um dos componentes do espetáculo, o texto teatral, que será abordado detalhadamente a seguir.

## 2.2 O TEXTO TEATRAL

Para iniciar minhas reflexões sobre o texto teatral, partirei da definição de Ubersfeld (1998, p. 11-12) sobre a relação texto-representação:

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseara. Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto.<sup>40</sup>

Mais do que nenhuma outra arte, ressalta Ubersfeld (1998), o teatro é uma prática social que se utiliza da articulação texto-representação para mostrar-se como uma prática social cuja relação com a produção – e, em consequência, com a luta de classes – não é nunca abolida, embora, algumas vezes, a classe dominante tente-se transformá-lo em simples instrumento de diversão.

---

<sup>40</sup> “O teatro é uma arte paradoxal. Ou o que é mais: o teatro é a arte do paradoxo; ao mesmo tempo produção literária e representação concreta; indefinidamente eterna (reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível em toda sua identidade); arte da representação; flor de um dia, jamais o mesmo de ontem; feito para uma única representação, como Artaud desejava. Arte de hoje, pois a representação de amanhã, que pretende ser idêntica à da noite anterior, é feita com homens em processo de mudança para novos espectadores; a encenação de três anos atrás, por muitas que foram suas boas qualidades, está, no momento presente, mais morta do que o cavalo de Cid. E, ainda assim, há sempre algo permanente, algo que, pelo menos teoricamente, haverá de seguir imutável, fixo para sempre: o texto.”

O texto teatral foi – e ainda é – usado como uma arma poderosa para mostrar o descontentamento de algumas classes sociais, para burlar a censura em países sob a opressão de regimes militares, para dar voz aos que não têm como se fazerem ouvir, para permitir a livre manifestação dos que desejam compartilhar suas ideias e divertir o público.

Uma peça, no momento em que é representada, constitui uma fusão do totalmente imaginário com elementos da realidade viva dos atores. Segundo Esslin (1978, p. 95), “Cada apresentação de uma peça escrita há séculos, pode assim ser vista como uma ressurreição: as palavras e ações mortas são reencarnadas pela presença dos atores”.

“Não se pode ler o teatro”. Essa contundente afirmação de Ubersfeld é o ponto de partida de sua obra *Semiótica Teatral* (1998), na qual a autora observa que algumas pessoas que, por qualquer razão, estejam envolvidas com a prática teatral (amadores e profissionais, espectadores assíduos, profissionais da literatura, professores, alunos e tradutores – a última categoria acrescentada por mim), gostariam de ver suas obras favoritas representadas, também devem confessar com franqueza que a representação é algo fugaz, efêmera; *somente o texto permanece*.

Por tratar-se de um texto que tem como característica principal o fato de ser escrito para ser representado, podemos encontrar no texto teatral componentes distintos e indissociáveis, os quais veremos neste capítulo, que apresentam problemas específicos para a sua tradução. Conhecer a especificidade do texto teatral e todos os aspectos linguísticos que o compõem é parte imprescindível da bagagem do tradutor que se disponha a debruçar-se sobre os diferentes gêneros teatrais e transpô-los para outra língua.

### **2.3 ESPECIFICIDADES DO TEXTO TEATRAL**

Ao se falar de teatro é inevitável referir-se aos dois aspectos que definem o gênero dramático: o teatro como literatura e o teatro como espetáculo, ou seja, o que se conhece como texto impresso e a representação cênica.

Segundo Merino (1994), é inevitável pensar que uma obra de teatro foi ou pode ser representada, que seu autor a concebeu para um cenário. A própria estrutura do texto dramático indica que esta dualidade está presente. Ao contrário do que ocorre na narrativa ou na poesia, no texto dramático a língua se manifesta ao menos em dois níveis: o diálogo e tudo que não é diálogo. O diálogo ou texto principal corresponde a todo material linguístico que os atores declamam, e o texto secundário é composto pelas indicações cênicas que o autor escreve, pensando fundamentalmente no desenvolvimento da ação no cenário e na forma que os atores irão declamar o texto. Qualquer obra de teatro, em maior ou menor escala, utiliza esses dois níveis de língua e, neles, reflete-se a dupla natureza do texto teatral, escrito para ser lido e representado, e a especificidade deste gênero literário.

Ao discutir-se o texto dramático ou texto teatral, faz-se necessária uma distinção. Ainda que possam ser usadas como sinônimas, essas duas expressões divergem de forma muito tênue e sutil, no entender de Trancón (2006). O texto dramático, se atendermos ao significado geral do termo, poderia incluir o texto teatral novelístico, por exemplo, ou poético, na medida em que contenham “dramaticidade”. Por outro lado, o termo “dramático” acentua uma das características da estrutura teatral – a existência de conflito, tensão ou drama (como crê Trancón), ou não estritamente necessária. Em todo caso, o “dramático” não pode ser considerado uma característica específica (distinta) do teatral, já que pode estar presente em outros textos, embora, em sentido amplo, toda obra teatral deva conter elementos dramáticos. O autor ainda observa que o uso das expressões “texto dramático” e “escritura dramática”, tão abrangentes, responde à tradição dos estudos literários, que distinguia os três gêneros básicos de lírica, épica e dramática, identificando este último com o teatro.

A natureza específica do texto teatral é determinada por sua intenção e finalidade: a representação. O texto teatral é pensado, imaginado e elaborado para ser encenado. A forma como cada texto teatral define sua relação com o cenário pode ser muito variada, porém, à margem desta diferença, o fundamental é que um texto teatral estabelece sua razão de ser e sua própria especificidade a partir do fato de que pode ser representado, de que pode dar lugar a uma representação ou ato teatral.

Um texto teatral não é escrito, ainda que se possa, somente, nem principalmente, para ser lido ou imaginado. Algo mais se faz necessário: esse algo mais é aceitar o que a representação e todas as condições linguísticas, estruturais e formais impõem.

Hegel (apud TRANCÓN, 2006, p. 163), em sua *Poética*, afirma que as obras dramáticas não são escritas para serem lidas, senão “compuestas expresamente para la escena”<sup>41</sup>, já que o autor dramático “debe tener bien presente la viva representación”, pois “la ejecución teatral es una verdadera piedra de toque”<sup>42</sup>.

Para Demarcy (2006, p. 28), haveria muito a dizer a respeito da natureza do texto no teatro, pois evidentemente não se trata de qualquer tipo de texto:

Se foi escrito, foi não para ser lido, mas para ser falado. É um texto que visa ser dito, que objetiva retransformar-se em “fala”; a fala de cada uma das personagens. Aliás, trata-se mesmo de mais do que isso para inúmeros autores que, juntando ao texto indicações cênicas, propõem “Vê-lo”, inserido em situações ou combinado com outros elementos. Em todos estes casos, o texto está ali de início, ele é o ponto de partida. Sem dúvida, a natureza dos novos textos produzidos pelo fenômeno da “criação coletiva” é bem diversa (fenômeno que se demonstrou, por exemplo, com O teatro do Sol – Les clowns, 1789 – ou o Teatro do Aquário – Les evasions de monsieur Voisin, Marchands de ville – ou o grupo T.S.E. etc.); nesses casos, o texto não é inicialmente escrito, mas sim dito (jogado). Abre-se todo o lugar possível, então, à sua teatralidade, inflexões, entonações, ritmo, distribuição, ação etc. e o processo de escritura intervém depois ou durante esse processo, oriundo além do mais de um trabalho coletivo (nova prática escritural que se devia poder descrever, pelo menos). Isso é bem mais do que a diferença existente, e já grande, entre o texto escrito e o texto oriundo do rewriting que tem, este também, sua especificidade, traz a marca de uma teatralidade, a do discurso ou da interview.

Na visão de Jansen (1997, p. 171), podemos definir a

[...] forma teórica del texto dramático como el conjunto estructurado de los elementos con que cuenta y que debe utilizar el autor dramático y por los cuales el lector recone tales textos como dramáticos, y la forma teórica de la obra dramática como el conjunto estructurado de recursos que sirven para dar unidad a los elementos de la forma teórica del texto dramático para formar un todo coherente.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> “Compostas expressamente para a cena.”

<sup>42</sup> “Deve ter bem presente a representação viva”, pois “a execução teatral é uma verdadeira pedra de toque.”

<sup>43</sup> “[...] forma teórica do texto dramático como o conjunto estruturado dos elementos com que conta e que deve utilizar o autor dramático e pelos quais o leitor reconhece tais textos como dramáticos, e a forma teórica da obra dramática como o conjunto estruturado de recursos que servem para dar unidade aos elementos da forma teórica do texto dramático para formar um todo coerente.”

Ação, personagens, tempo lugar e trama, esses seriam alguns dos elementos fundamentais do texto dramático. De acordo com Vieites (2005), há que se assinalar, primeiramente, que a enunciação dramática realiza-se, fundamentalmente, através da palavra dita, normalmente com os diálogos e com as interpretações das personagens, não obstante possa haver textos que apresentam um monólogo no qual uma personagem interpela ou fala como para si mesma ou com uma entidade que sempre se acaba por identificar. Além do diálogo, ou seja, da voz direta das personagens, na enunciação dramática também lemos outras vozes, as quais se definem e conformam a situação que desenvolvem as personagens com a sua conduta, mas sem esquecer que a personagem é uma construção linguística e como tal carece de plena autonomia.

Procházka (1997) observa que o texto dramático tem a particularidade de pertencer a dois campos da arte e a ele se atribuem uma variedade de funções, possibilidades e modos de ser, segundo o tipo de argumentação. A dualidade do texto dramático está, por um lado, condicionada pelas etapas históricas do teatro; por outro lado, a natureza e a interpretação do texto teatral são influenciadas pela evolução da arte verbal, pelo modo de enfocar as funções e pelo realce que se lhes dá; o texto dramático também é fortemente influenciado por uma tradição do pensamento teórico sobre a literatura. Os problemas do texto dramático se projetam, pois, em vários contextos: existem questões sobre os critérios de diferenciação textual dentro do amplo marco do contexto cultural; questões sobre a natureza específica dos meios de expressão do texto, problemas de organização das funções, ou da natureza específica da recepção e interpretação, entre outros.

Canoa (1989, p. 163) enumera algumas das características do texto teatral que o diferenciam do texto narrativo:

El lenguaje dramático tiene estos caracteres: 1) Está vinculado a la enunciación; 2) necesita un contexto pragmático; 3) su axialidad temporal está basada en el presente y su espacio es la deixis. En cambio el lenguaje narrativo: 1) privilegia el enunciado; 2) no necesita contexto pragmático y es autosuficiente en su textualidad; 3) la axialidad temporal es hacia el pasado y fácilmente cambia de un plano temporal y espacial a otro.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “A linguagem dramática tem estas características: 1) Está vinculada à enunciação; 2) necessita um contexto pragmático; 3) sua axialidade temporal está baseada no presente e seu espaço é a deixis. Ao contrário da linguagem narrativa: 1) privilegia o enunciado; 2) não necessita contexto pragmático e é autossuficiente em sua textualidade; 3) a axialidade temporal é para o passado e facilmente muda de um plano temporal e espacial para outro.”



O texto teatral assume, em sua constituição e criação, uma série de restrições e limites: as que nascem do algo *mais* e do algo *distinto* que é a representação. “Acepta no decir(lo) todo y necesita no decir(lo) todo: en esto se diferencia de cualquier otro texto literario, en la medida que éste no está sometido más que a las restricciones internas – e imaginarias – que el propio texto vaya generando”<sup>45</sup> (TRANCÓN, 2006, p. 164).

Pavis (2008, p. 25) observa que o texto teatral “[...] não é um reservatório não estruturado de significados, um *Baumaterial* (um material de construção), como diria Brecht; é exatamente o oposto, isto é, o resultado de um circuito historicamente determinado de concretização [...]”. Essas concretizações podem ocorrer através do significante (obra-coisa), significado (objeto estético) e contexto social (o contexto total dos fenômenos sociais).

Trancón (2006) enumera várias características concretas inerentes ao texto teatral, as quais serão analisadas detalhadamente a seguir.

### 2.3.1 Caráter não subjetivo

Segundo Trancón (2006), o texto teatral não permite que o autor se mostre em nenhum nível do discurso – morfológico, semântico ou sintático. O autor só pode aparecer como sujeito da enunciação se se transformar numa personagem a mais. O texto utilizado pelo autor para definir as condições para interpretação (conhecido como texto secundário, didascália, indicação cênica ou rubrica) pode ser mais flexível e deixar transparecer sua presença, porém, nesse caso, responderá mais a uma ruptura do convencional do que a uma necessidade técnica. Esse texto não difere em sua função da outra forma textual e mais dominante (o diálogo), caracterizando-se pela ausência do autor, demonstrada, frequentemente, pelo uso constante de frases nominais, verbos no presente, uso da terceira pessoa impessoal, estilo conciso, ausência de determinantes, escassa adjetivação e, em geral, pela construção sintática (coordenação e justaposição frente à subordinação), o que confirma a finalidade ou funcionalidade principal das indicações cênicas:

---

<sup>45</sup> “Acepta não dizê(-lo) todo e necessita não dizê(-lo) todo: e nisso se diferencia de qualquer outro texto literário, na medida que este não está submetido apenas às restrições internas – e imaginárias – que o próprio texto vá gerando.”

descrição da cena e da ação (espaço, tempo, movimentos ações) e a caracterização das personagens (gestos, tons, atitudes, emoções).

A natureza não subjetiva do texto foi ressaltada por Luzán (1977, p. 556): “La tragedia y la comedia imitan por vía de representación, no de narración, debiendo el poeta trágico u cómico esconder siempre su persona e introducir siempre otras que representen y obren en todo el drama”<sup>46</sup>.

Szondi (apud TRANCÓN, 2006, p. 165-166) assim manifesta-se sobre o caráter não subjetivo do texto teatral:

En el drama el dramaturgo está ausente. No interviene, ha hecho cesión de la palabra. El drama no se escribe, se implanta. Los términos enunciados serán siempre “resoluciones” derivadas en su entidad verbal de la situación y se mantendrán en los límites de ella; bajo ningún concepto deberán ser tomadas por emanaciones del autor. Sólo en su conjunto pertenece el drama a su autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial de su condición de obra.<sup>47</sup>

No diálogo, quem fala é este ser de papel que conhecemos com o nome de *personagem*. O autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *outro* fale em seu lugar – e não somente *outro*, mas uma coleção de *outros* em uma série intercambiável de palavras.

Ao discutir a relação diálogo-didascália (a qual será vista mais detalhadamente no item 2.2), Ubersfeld (1998, p. 18) diz:

El texto de teatro no puede ser nunca descifrado como una confidencia o como la expresión de la “personalidad”, de los “sentimientos” y “problemas” del autor, pues todos los aspectos subjetivos están expresamente remitidos a otros locutores. El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el de no ser nunca subjetiva (en la medida en que, por propia voluntad, el autor se niega a hablar en nombre propio; el autor sólo es sujeto de esa parte textual constituida por las didascalias. Ahora bien, las didascalias son precisamente la parte contextual del texto y pueden ser reducidas a un espacio mínimo. Y siendo el diálogo, en todo momento, la voz de otro – o de varios otros –, de poder ser descubierta (auxiliados de un eficaz procedimiento hermenéutico) la voz del sujeto que escribe, ésta no sería otra cosa que la superposición de todas las voces; el problema “literario” de la escritura teatral se

---

<sup>46</sup> “A tragédia e a comédia imitam por meio da representação, não da narração, devendo o poeta trágico ou cômico esconder sempre sua pessoa e introduzir sempre outras que representem e ajam em todo o drama.”

<sup>47</sup> “No drama o dramaturgo está ausente. Não intervém, abriu mão da palavra. O drama não se escreve, se implanta. Os termos enunciados serão sempre ‘resoluções’ derivadas em sua entidade verbal da situação e se manterão nos limites dela; sob nenhum aspecto deverão ser tomadas como emanções do autor. Somente em seu conjunto pertence o drama ao seu autor, sem que esta relação constitua um elemento essencial de sua condição de obra.”

encuentra, por lo demás, en el encubrimiento de la palabra del yo por la palabra del otro (corolario del rechazo a decirse).<sup>48</sup>

### 2.3.2 Ausência do narrador

Os fatos apresentados em uma peça teatral devem parecer reais, motivo pelo qual o texto teatral não pode usar a figura nem a função do narrador ou intermediário entre o autor e os receptores. Por esse motivo, o texto teatral diferencia-se de forma significativa do romance, do conto ou de qualquer outra forma narrativa. As coisas (fatos, ações, movimentos, palavras, etc.) não são contadas, mas ocorrem e se sucedem, porque devem parecer reais.

Segundo Trancón (2006, p. 166),

La naturaleza específica del teatro [...] trae como consecuencia que todo lo que veamos y oigamos en una representación lo vivamos y percibamos como *presente y real*. Sin embargo, todo lo narrado es, por naturaleza, *pasado* y, por tanto, *no real*, sino imaginado; podemos imaginarlo como presente, pero, al ser contado por otro, sabemos que no puede estar ocurriendo al mismo tiempo que se cuenta. El grado de realidad de lo narrado depende enteramente de la mente y la conciencia del narrador: él controla por completo los hechos que nos cuenta, independientemente de que use el pasado o el presente histórico (el ahora ficticio) para hacer su narración más cercana y viva a los receptores (oyentes, lectores o espectadores).<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> “O texto de teatro não pode nunca ser decifrado como uma confidência ou como a expressão da ‘personalidade’, dos ‘sentimentos’ e ‘problemas’ do autor, pois todos os aspectos subjetivos estão expressamente remetidos a outros locutores. A primeira característica distinta da escritura teatral é a de não ser subjetiva (na medida em que, por vontade própria, o autor se nega a falar no próprio nome; o autor somente é sujeito desta parte teatral constituída pelas didascálias. No entanto, as didascálias são precisamente a parte contextual do texto e podem ser reduzidas a um espaço mínimo. E sendo o diálogo, a todo momento, a voz do outro – ou de vários outros –, de poder ser descoberta (auxiliados de um eficaz procedimento hermenêutico) a voz do sujeito que escreve, esta não seria mais do que a superposição de todas as vozes; o problema ‘literário’ da escritura teatral encontra-se, além disso, na dissimulação da palavra do eu pela palavra do outro (corolário da rejeição da referida).”

<sup>49</sup> “A natureza específica do teatro [...] traz como consequência que tudo que vemos e ouvimos em uma representação ou vivamos e percebamos seja *presente e real*. Sem dúvida, tudo que é narrado é, por natureza, *passado*, e, portanto, *não real*, mas imaginado; podemos imaginá-lo como presente, porém, ao ser contado por outro, sabemos que não pode estar ocorrendo ao mesmo tempo em que se conta. O grau de realidade do narrado depende inteiramente da mente e da consciência do narrador: ele controla por completo os fatos que nos conta, independentemente de que use o passado ou o presente histórico (o agora fictício) para tornar sua narração mais próxima e viva dos receptores (ouvintes, leitores ou espectadores).”

Assim posiciona-se Bobes (1987, p. 219) a respeito da ausência do narrador no texto dramático:

El texto dramático dispone solamente del tiempo presente del personaje, es decir, no tiene la posibilidad de oponer “pasado/presente”, más que en circunstancias limitadas, y no tiene ninguna posibilidad de contrastar dos temporalidades en todas sus facetas como hace la novela al contar con el tiempo del narrador bien diferenciado del tiempo del personaje.<sup>50</sup>

Se o dramático não nasce do presente, o espectador, por sua vez, perde presença e autonomia, já não é o espectador privilegiado, já não pode observar e ver diretamente o que sucede; outro se interpõe, lhe diz o que deve ver, o que deve imaginar. A narração no teatro somente pode ser um recurso excepcional para condensar acontecimentos, dados, motivos, etc., que de outro modo seriam muito difíceis encenar, já que exigiriam um tempo ou medidas que escapariam à convenção ou possibilidades técnicas.

Nesse sentido, Pavis (1998) observa que, a princípio, não há narrador no teatro dramático, no qual o escritor teatral nunca fala em seu próprio nome, porém, pode aparecer em certas formas de teatro, principalmente o épico. Algumas tradições populares na África e no Oriente frequentemente usam um narrador como mediador entre a plateia e as personagens (contador de histórias). Na dramaturgia clássica, a narrativa era usada quando a ação relatada não podia ser representada no palco por razões de decoro ou verossimilhança, ou devido a dificuldades técnicas.

Ainda de acordo com Pavis (1998), o narrador nunca intervém no texto da peça (exceto algumas vezes no prólogo, epílogo ou rubricas quando elas são faladas ou mostradas). Ele somente pode existir na forma de uma personagem que dá informação para outra(s) personagem(ns) ou para a plateia ao contar e comentar os eventos diretamente. O caso mais comum é o da personagem-narrador que, assim como na narrativa clássica, relata o que não pode ser mostrado diretamente no palco por razões de decoro ou verossimilhança. Uma *narrativa* existe sempre que a informação dada não seja concretamente relacionada com a situação do palco, quando o discurso requer que o espectador faça representações mentais ao invés da real representação no palco. Às vezes torna-se difícil desenhar uma linha divisória entre a narrativa e a ação dramática, já que a enunciação do narrador está

---

<sup>50</sup> “O texto dramático dispõe somente do tempo presente da personagem, ou seja, não tem a possibilidade de opor ‘passado/presente’, mais que em circunstâncias limitadas, e não tem nenhuma possibilidade de contrastar duas temporalidades em todas suas facetas como faz a novela ao contar com o tempo do narrador bem diferenciado do tempo da personagem.”

vinculada ao que ocorre no palco, de tal forma que a narrativa é sempre dramatizada em um grau variável.

A respeito da presença do narrador, não podemos esquecer o teatro brechtiano:

Brecht introduce lo narrativo en el teatro de una manera muy particular, supeditándolo a lo dramático, y siempre de forma secundaria, como contrapunto de la ficción. La narración está siempre unida a un personaje-narrador, o un narrador-personaje. En otros casos el personaje se desdobra y asume el papel de narrador o comentarista reflexivo de los hechos. [...] Brecht no reacciona en contra de la naturaleza no narrativa del teatro, sino contra el teatro emotivo de su tiempo que ponía un “énfasis grotesco”, como él decía, en uno de los términos de la paradoja: el carácter ilusionista de la representación (TRANCÓN, 2006, p. 173).<sup>51</sup>

Segundo Pavis (1998), na técnica do “distanciamento”, frequentemente utilizada por Brecht, o narrador intervém, permitindo que o espectador julgue mais objetivamente. Essa técnica foi utilizada por Brecht quando a reflexão crítica era considerada preferível à identificação emocional. Ao tornar a representação irreal e desmaterializada, a narrativa evita a ilusão e “des-psicologiza” o palco ao evidenciar a produção das palavras da personagem e, através dela, o autor e os atores.

Kowzan (apud TRANCÓN, 2006, p. 174) observa que a introdução da personagem-narrador persegue um efeito crítico concreto relacionado com a função social que, segundo Brecht, deve cumprir o teatro épico:

Con la aparición del narrador, se pone en evidencia la arbitrariedad de las convenciones dramáticas. [...] El narrador es, pues, un recurso encaminado a evitar que el público se implique afectivamente en la historia que cuenta y a conseguir que asuma su responsabilidad crítica en beneficio de sí mismo, de la sociedad y del espectáculo entendido como enriquecedora reflexión.<sup>52</sup>

O texto dramático é concebido para ser representado em um espaço limitado e em um tempo presente. O “aqui” e “agora” são características básicas da representação. Embora, algumas vezes, o texto refira-se a acontecimentos

<sup>51</sup> “Brecht introduz a narrativa no teatro de uma maneira muito particular submetendo-a ao dramático, e sempre de forma secundária, como contraponto da ficção. A narração está sempre unida a um personagem-narrador, ou um narrador-personagem. Em outros casos a personagem se desdobra e assume o papel de narrador ou comentarista reflexivo dos fatos. [...] Brecht não reage contra a natureza narrativa do teatro, mas contra o teatro emotivo do seu tempo que colocava uma ‘ênfase grotesca’, como ele dizia, em dos termos do paradoxo: o caráter ilusório da representação.”

<sup>52</sup> “Com a aparição do narrador, é posta em evidência a arbitrariedade das convenções dramáticas. [...] O narrador é, pois, um recurso utilizado para evitar que o público implique-se afetivamente com a história que conta e para conseguir que assuma sua responsabilidade crítica em benefício de si mesmo, da sociedade e do espetáculo entendido como uma reflexão enriquecedora.”

passados, o público os recebe como se estivessem ocorrendo no exato momento da representação. Dessa forma, o desaparecimento total do narrador torna a representação possível, pois não há como ocorrer a superposição de dois tempos, dois espaços, dois modos de falar ou dois modos de ver as coisas.

Nesse sentido, Bobes (1997, p. 240) observa:

El autor no puede delegar en un narrador la organización de la materia lingüística y dramática, no puede hacerle reflexionar sobre el texto en el mismo texto, no puede intervenir de ningún modo, porque convencionalmente los personajes, sus diálogos, sus relaciones, se presentan solos al alzarse el telón y sorprender un tramo de su tiempo. Ni el autor ni el espectador tiene acceso directo a ese mundo sorprendido en un tiempo y un espacio propios. El drama tiene un sólo plano temporal, un sólo espacio, unos personajes que actúan en esas coordenadas históricas y que lo hacen por su propio impulso, no movidos como marionetas por un narrador que les da espacio, tiempos, palabras por relación a los suyos.

O presente, no texto teatral, é absoluto porque não necessita de contexto temporal, assim como o interpessoal também é absoluto porque o elocutor da mensagem sempre é (ou deveria ser) a personagem, que não pode ser impessoal.

### 2.3.3 Estilo direto: o diálogo como padrão básico da elocução teatral

No texto teatral há ausência de nexos, conectores, marcadores ou verbos introdutórios com os quais se apresenta o diálogo nos textos narrativos e que supõem, necessariamente, um narrador responsável pelo discurso global. Os enunciados têm como sujeito as personagens. Sempre sabemos quem fala porque os enunciadores estão identificados como tais, são responsáveis diretos pelo conteúdo da enunciação. Não há intermediação linguística.

O diálogo em estilo direto é característico do teatro, porém não é um traço específico do mesmo, já que pode escrever-se um texto teatral sem ele. O texto teatral não tem que ser necessariamente dialogado, porém, no caso de haver diálogo, ele deve ser direto.

No que concerne ao estilo dialógico e direto do texto teatral, Trancón (2006, p. 179) observa que essa característica

[...] determina muchas veces la construcción y el desarrollo de la estructura dramática de la obra. El diálogo há de tener en cuenta “el principio de acumulación informativa”: Dado que la obra parte, desde el punto de vista

informativo, de cero, el diálogo es el medio más natural para transmitir la información necesaria y relevante al espectador y a los otros personajes. Este principio exige progresión, orden, no contradicción en los datos y proporción o cantidad adecuada (la información ha de transmitirse en el momento preciso para provocar tensión, intriga, interés, comprensión del argumento o elaboración del sentido global). Pero – y aquí radica una de las dificultades específicas de la escritura teatral – esta información no puede darse como tal, enunciándola, añadida por el autor o los personajes desde fuera, sino integrándola en la acción y la interrelación dialógica, surgiendo de ella.<sup>53</sup>

O texto teatral é um discurso pensado para ser ouvido; se escreve, pois, para ser “falado”, não no sentido de uma verdadeira linguagem falada, como é o caso de uma conversação, mas como uma subcategoria da forma escrita. A esse respeito, Vreck (1990, p. 93) afirma: “Le dialogue de théâtre est une langue qui se donne des airs d’oralité en accentuant certains des traits que elle emprunte à la langue orale, la parte de l’implicite ou de la répétition par exemple”<sup>54</sup>.

Para Rodríguez (1995), o diálogo, do ponto de vista linguístico, é um dos dois padrões básicos da elocução, o oposto do monólogo, o qual, na sua concepção básica, é uma proferição que, embora dirigida a um ouvinte, encontra-se em grande parte livre de uma consideração pela liberação imediata deste e de um estreito vínculo com a situação espacial e temporal efetiva em que se acham os participantes da proferição.

Devemos entender também o estilo direto do texto falado como uma manifestação da estrutura profunda do texto teatral e do seu caráter dialógico. Se todo enunciado ou discurso é em si mesmo dialógico, por ser intencional, o texto teatral se sustenta e adquire sentido somente por sua vontade e intenção comunicativa e interrelacional. Talvez por isso, como diz Spang (1991, p. 170) “el monólogo en si no resulta muy verosímil en el teatro”<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> “[...] determina muitas vezes a construção e o desenvolvimento da estrutura dramática da obra. O diálogo deve levar em conta o “princípio de acumulação informativa”: Dado que a obra parte, do ponto de vista informativo, do zero, o diálogo é o meio mais natural para transmitir a informação necessária e relevante ao espectador e às outras personagens. Esse princípio exige progressão, ordem, não contradição nos dados e proporção ou quantidade adequada (a informação deve ser transmitida no momento preciso para provocar tensão, intriga, interesse, compreensão do argumento ou elaboração em um sentido global). Porém – e aqui está radicada uma das dificuldades específicas da escritura teatral – essa informação não pode dar-se como tal, enunciando-a, adicionada pelo autor ou os personagens de fora, senão integrando-a à ação e a interrelação dialógica, surgindo dela.”

<sup>54</sup> “O diálogo do teatro é uma língua que se dá ares de oralidade, acentuando algumas características que toma emprestado da língua falada, a parte do implícito ou da repetição, por exemplo.”

<sup>55</sup> “O monólogo em si não resulta muito verossímil no teatro.”

O diálogo está diretamente ligado ao “aqui e agora” válido para os partícipes da conversa, e o locutor leva em conta a reação espontânea do ouvinte. Como resultado, o ouvinte torna-se o locutor, e a função do portador da proferição muda constantemente de participante para participante.

Isso também é válido para o diálogo cênico, que apresenta ainda outro fator: a plateia. Para ela orienta-se o diálogo dramático, no sentido de afetar sua consciência. O diálogo cênico é, portanto, semanticamente muito mais complexo do que a conversa normal, como exemplifica Mukařovský (2006, p. 211-212):

Se a personagem A profere uma certa sentença, o significado desta sentença é determinado para ele (como, no fim das contas, em toda conversa) por uma consideração da personagem B. Mas não é de modo algum certo de que a personagem B entenderá tal significado como a personagem A desejaria. Com respeito a isso o auditório pode estar sujeito à mesma incerteza que a personagem A, mas é também possível que a audiência tenha sido informada sobre o estado de espírito da personagem B por alguma conversa anterior da qual a personagem A não estava ciente, de modo que a surpresa da personagem A com a inesperada reação de seu parceiro não será mais surpresa para o auditório. O oposto também pode ocorrer: algo que o auditório ainda não sabe há de ser do conhecimento das personagens do palco. O público pode partilhar do contexto semântico, que as palavras pronunciadas proveem de sentido, somente com algumas personagens; esta cumplicidade com o auditório pode deslocar-se alternadamente de personagem para personagem ou, enfim, o público pode entender a orientação semântica de todas as personagens, ainda que tais personagens não entendam uma à outra. Além do mais, o inteiro contexto semântico precedente da peça, do qual nem todas as personagens precisam decididamente ter consciência, está sempre na consciência do auditório. [...] Por fim, tudo que é dito em cena choca-se na consciência ou subconsciência do auditório com seu sistema de valores, sua atitude para com a realidade. Todas essas circunstâncias possibilitam um jogo imensamente complexo entre significados, e é precisamente esta complexa interação a ocorrer em vários horizontes que constitui a essência do diálogo dramático.

O diálogo entre personagens é frequentemente considerado a forma fundamental e exemplar do drama. Quando o teatro é concebido como uma apresentação de personagens em ação, o diálogo naturalmente torna-se a mais importante forma de expressão.

Sem dúvida, a incidência da teoria teatral no caráter puramente mimético do drama demonstra um grande interesse pelo diálogo como fundamento próprio da palavra em cena. O diálogo é, de acordo com esses pressupostos, a situação enunciativa habitual do teatro. Daí a importância concedida por Ingarden (1997) em sua clássica contribuição para a análise das funções da linguagem no teatro. Ao examinar as funções representativa, expressiva, comunicativa e persuasiva do



teatro, Ingarden faz do diálogo, precisamente, uma das peças mestre da sua distinção.

O diálogo constitui, ademais, o eixo da sua incidência nas dimensões da comunicação e da persuasão dramática, até o ponto de considerar o monólogo como uma “exceção” com respeito à norma dialógica da representação, como observa Ingarden (2006, p. 157):

As palavras e frases pronunciadas pelas personagens representadas exercem [...] a *função de comunicação*: o que o locutor está a ponto de dizer é comunicado a outra personagem, aquela a quem as palavras são dirigidas. O discurso vivo, na medida em que se conforma com seu uso natural, dirige-se sempre a um outro (parceiro). Os chamados “monólogos”, [...] fazem, neste sentido, exceção à regra, mas sua importância viu-se reduzida ao mínimo no drama moderno, precisamente porque foram considerados como desprovidos desta função de comunicação.

O diálogo, entretanto, muito raramente se reduz a uma pura comunicação: o jogo é muito mais vital, pois se trata de exercer uma *influência* sobre aquele a quem o discurso se dirige. Em todo conflito “dramático”, que se desenvolve no universo representado no espetáculo teatral, o discurso endereçado a uma das personagens é *uma forma de ação do locutor* e só tem, no fundo, uma significação real nos eventos apresentados no espetáculo, quando contribui de modo decisivo para impulsionar a ação. [...]

A complexidade do diálogo teatral se mostra na grande variedade de funções que pode cumprir. Além das acima assinaladas, Trancón (2006, p. 180, tradução minha) acrescenta as seguintes:

- Caracterização das personagens.
- Construção do tempo, do espaço e do desenvolvimento dos fatos.
- Estabelecimento de hierarquias, domínios, conflitos, manipulações, controle, etc., nas relações interpessoais e das personagens.
- Condiciona, determina e provoca atos de conduta, verbais ou não verbais.
- Está implicado na conduta, não é mero entretenimento ou divagação. (Interessa por sua relação com a ação, o conflito, a conduta das personagens.)
- Identificador, não somente do enunciador ou do interlocutor, mas das condições de enunciação e recepção.

Para Cabo Aseguinolaza e Rábade Villar (2006), a presença real e a transitoriedade do diálogo no teatro são características que se veem, sem dúvida, potencializadas pela imediatez da situação comunicativa, pela força dêitica

associada à atualidade da representação e por seu caráter geralmente não regido ou mediatizado por outras instâncias de enunciação. Em suma, o diálogo é situação enunciativa própria do teatro.

No teatro, “no se habla como en la vida’ [...], pero, al mismo tiempo, tampoco se habla ‘como en la literatura’ [...]”<sup>56</sup> (TRANCÓN, 2006, p. 184). É importante ressaltar que esse é um dos aspectos elementares do diálogo, com relação às dificuldades específicas da sua escritura.

¿Un tercer language, pues, para el teatro? ¿Un lenguaje con las propiedades energéticas del habla común – de las hablas comunes – y las bellezas propias de la literatura, sin ser ni lo uno ni lo otro: ni literatura propiamente dicha ni habla “corriente” se pregunta A. Sastre (2000: 48). [...] A. Sastre se inventa una palabra “parlatura”, para denominar esa habla teatral de tan difícil definición [...] (TRANCÓN, 2006, p. 184).<sup>57</sup>

O diálogo dramático é a representação do discurso espontâneo. Não somente o que as personagens dizem, mas também a forma como elas participam do diálogo – seus padrões interativos – são todos significantes fornecendo informações para a plateia. Há ainda um fator adicional: o diálogo dramático não é feito para os participantes do drama, mas para uma terceira parte: o espectador.

Rocks (2011) observa que Bakhtin (1986) diferencia o diálogo dramático da conversação usual identificando-o como um *gênero de discurso secundário*, no qual o diálogo social destinado ao falante e destinatário é um gênero discursivo primário. Segundo Remael (apud ROCKS, 2011, p. 75), ao diálogo dramático falta redundância, pois é carregado de significados, e frequentemente possui “a tight dramatic structure [...] consisting of an Exposition, Development, Climax and Denouement [...] it is a purpose driven”. Suas funções retroagem para reafirmar eventos anteriores e avançam para levar a trama adiante.

O texto representado, ao contrário do texto lido, não permite ao espectador que retroaja para uma melhor compreensão dos fatos. O texto falado “aqui e agora”, na forma de diálogos, deve ser claro o suficiente para que os espectadores compreendam todos os elementos que compõem uma representação. O texto é

<sup>56</sup> “no se fala como na vida’ [...], porém, ao mesmo tempo, tampouco ‘não se fala como na literatura’”.

<sup>57</sup> “Uma terceira linguagem, pois, para o teatro? Uma linguagem com as propriedades energéticas da fala comum – das falas comuns – e as belezas próprias da literatura, sem ser nem uma nem outra: nem literatura propriamente dita nem fala ‘corrente’ pergunta-se A. Sastre (2000: 48). [...] A. Sastre inventa a palavra ‘parlatura’ para denominar essa fala teatral de tão difícil definição.”

somente um dos signos que compõem o espetáculo teatral, porém, o mínimo que um espectador pode esperar ao assistir uma peça é compreender a trama e identificar as personagens.

#### 2.3.4 Predeterminações

Segundo Trancón (2006), o autor teatral, para escrever uma obra, deve levar em conta uma série de predeterminações, condições ou restrições prévias. Isso não quer dizer que sua liberdade criativa deva ser condicionada ou restringida, porém deve ter-se sempre em mente que essa obra será encenada num determinado espaço cênico, que deve abranger um determinado lapso temporal que permita que a representação seja real, que deve levar em consideração os códigos teatrais preexistentes e as convenções teatrais próprias do momento.

“Por supuesto que un autor puede modificar las convenciones teatrales de su tiempo, como hizo Lope de Vega o Valle-Inclán; pero este hecho lo que hace es confirmar la existencia de esas convenciones y predeterminaciones, no lo contrario” (TRANCÓN, 2006, p. 180).

As predeterminações a que se refere Trancón são quatro, conforme segue:

##### 2.3.4.1 Condições espaciais

Ubersfeld (1998, p. 108) faz as seguintes observações a respeito da importância da relação teatro-espaço cênico:

Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional.<sup>58</sup>

De acordo com Ubersfeld (1998), a prática teatral possui peculiaridades próprias, decisivas, que a distinguem da narração ou do recitado. É possível, até

---

<sup>58</sup> “Se a primeira característica do texto dramático consiste na utilização de personagens figurados por seres humanos, a segunda, indissolublemente ligada à primeira, consiste na existência de um espaço onde estes seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos desdobra-se em um determinado lugar e estabelece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional.”

certo ponto, ler em plano novelesco as aventuras do herói do teatro-novela – Lorenzo de Médicis, por exemplo –; porém, o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade onde possa desenvolver as relações físicas entre as personagens. O teatro representa atividades humanas, e o espaço teatral será o lugar dessas atividades, o qual, obrigatoriamente, terá uma relação com o espaço referencial dos actantes humanos.

Ainda segundo Ubersfeld (1998), o texto de teatro é o único texto literário com capacidade total para suportar uma leitura em sucessão diacrônica; ele está inserido em um espessor de signos sincrônicos, ou seja, de signos dispostos em um espaço. Todo texto literário, seja qual for a leitura “espacializadora” do leitor, é um espaço sem relevo. Nesse sentido, o texto de teatro possui menos relevo que qualquer outro texto, pois não contém descritas em si mesmo as descrições de lugar, salvo notáveis exceções. Se tratam de descrições funcionais, orientadas para uma construção não imaginária, mas para a prática da representação, a colocação no espaço. O espaço é fundamental para a concretude do texto teatral, por ser o possibilitador do *não dito do texto*, uma zona particularmente populada de vazios – o que constitui propriamente a grande carência do texto teatral –, onde se produz a articulação texto-representação. “El espacio es un *dato de lectura inmediata del texto de teatro*, en la medida en que el espacio concreto es el referente (doble) de todo texto teatral”<sup>59</sup> (UBERSFELD, 1988, p. 109).

Pavis (2000) observa que o espaço dramático, que compreende indicações sobre o lugar fictício, a personagem e a história contada, incide necessariamente no espaço cênico. Produz-se uma interferência entre a iconicidade do espaço concreto e o simbolismo da linguagem; e o espectador já não pode estabelecer uma diferença entre o que vê com seus olhos e o que percebe *in the mind's eye*<sup>60</sup>.

Sem dúvida, na tradição teatral ocidental, se mantém a todo custo a distinção entre linguagem e cenário; daí a separação entre literatura dramática e prática espetacular. O espaço textual, que não deve ser confundido com o espaço dramático (o que o texto diz do espaço), é uma metáfora para a enunciação do texto no espaço-tempo, para sua arquitetura rítmica, essa “pura configuración de las obras

<sup>59</sup> “O espaço é um *dato de lectura inmediata del texto de teatro*, na medida em que o espaço concreto é o referente (duplo) de todo texto teatral.”

<sup>60</sup> “Com os olhos da mente”, nas palavras de *Hamlet*, literalmente.

de arte” de que fala Copeau (apud PAVIS, 2000). É a maneira na qual o ator inscreve no espaço sua recitação do texto.

Para Veslstruski (2006), o espaço dramático é constituído pelas figuras cênicas e personagens projetadas no espaço. O espaço dramático é constituído por relações imateriais que mudam constantemente no tempo à medida que elas mesmas mudam. A variabilidade, afirma Veslstruski (p. 167-8), “só é possível contra o plano de fundo de algo constante”. As figuras cênicas, signos mutáveis, complementam o texto, numa relação imaterial, onde “o equilíbrio do espaço dramático não é mantido pelas forças constantes que derivam da composição linguística da representação”, assim, “o espaço dramático é forçado a haurir suas forças estáveis em algum outro lugar”.

Trancón (2006) salienta que o autor sabe que o texto vai atingir seu objetivo último, a representação, em um espaço cênico real, que o espaço de ficção tem que “caber” em algum espaço físico real, seja qual for. O espaço da ficção será sempre “representável”, “possível”. O autor pode determinar em maior ou menor escala como será esse espaço ou deixar sua concretização inteiramente para o diretor e/ou cenógrafo. Nesse caso, obviamente, o autor deve estar envolvido no processo de levar sua obra para o palco, o que não ocorre com a produção de peças de autores que já faleceram. O espaço da ficção deve poder atualizar-se, concretizar-se, fazer-se visível ou perceptível para todos os espectadores.

Sob o viés da semiótica, o espaço dramático é um dos signos que compõem o espetáculo teatral. “[...] uma casa não é apenas uma coisa, mas também o signo da nacionalidade, da condição econômica, da fé religiosa de seu proprietário” (BOGATYREV, 2006, p. 71). Portanto, a casa-cenário é um signo, assim como os trajes, os gestos, a declamação, etc. Através dos signos utilizados no espaço cênico, o espectador pode situar-se geografica e historicamente, além de poder também identificar as estações do ano (neve no teto, por exemplo), certa hora do dia (o sol se escondendo, lua), entre outros. O campo semiológico do cenário teatral é tão vasto quanto os de outras artes plásticas, pois os meios dos quais se serve o cenógrafo são os mais variados. Com o estágio atual da tecnologia, pode-se encenar uma gama infinita de possibilidades.

A colocação e/ou mudança dos cenários no espaço teatral também são signos, pois podem trazer valores complementares. A escolha do espaço físico onde

será encenada a peça, o tamanho do palco, a proximidade da plateia com o palco, e até mesmo o próprio teatro (edifício) são signos que pretendem transmitir algo para o espectador.

No caso da peça *Guy Domville*, as indicações cênicas são dadas pelo autor no início de cada capítulo, situando o espectador/leitor histórica e geograficamente, como se pode verificar no texto constante no início do primeiro ato:

*The garden of an old house in the West of England; the portion directly behind the house, away from the public approach. Towards the centre a flat old-fashioned stone slab, on a pedestal, formed like a table and constituting a sun-dial. Close to it a garden-seat. On the right a low wooden gate, leading to another part of the grounds. On the left a high garden wall with a green door. A portion of the house is visible at the back, with a doorway, a porch and a short flight of steps. A waning June afternoon. Enter Frank Humber, by the wooden gate. Enter Fanny from the house (JAMES, 2011, p. 485).<sup>61</sup>*

Nas indicações cênicas acima, se pode verificar que James fornece indicações de espaço bem claras, que permitem que o diretor e/ou cenógrafo possa(m) retratar com exatidão o cenário imaginado pelo autor da peça – se for o caso de uma montagem que pretenda a maior proximidade possível do texto original a ser representado. Se considerarmos a peça como uma obra literária, as indicações cênicas fornecidas por James permitem que o leitor faça um “quadro mental” detalhado e verossímil do espaço no qual a trama se desenvolve. Nesse caso, o leitor deve levar em consideração um fator fundamental para a criação mental do cenário imaginado pelo autor: a época na qual a trama se desenvolve – no caso de *Guy Domville*, a peça foi levada ao palco pela primeira vez em janeiro de 1895, porém a trama se desenvolve em 1780, fato que a plateia daquela época deveria inferir pelos trajes usados pelos atores, pois não há marco histórico-temporal no texto.

---

<sup>61</sup> “O jardim de uma casa antiga no Oeste da Inglaterra; a parte diretamente atrás da casa, longe do acesso público. Em direção ao centro uma laje de pedra plana em estilo antigo, sobre um pedestal, na forma de uma mesa e constituída de um relógio de sol. Perto dela, um banco de jardim. À direita um portão de madeira baixo, que leva à outra parte do terreno. À esquerda um muro de jardim alto com uma porta verde. Uma parte da casa é visível, com uma entrada, uma varanda e um pequeno lance de escadas. Uma tarde de junho em declínio. Entra Frank Humber, pelo portão de madeira. Entra Fanny vindo da casa.”

### 2.3.4.2 Predeterminações temporais

O texto teatral nos coloca uma questão fundamental: a de sua inscrição no tempo. Assim como existem dois espaços (um extracênico e um cênico), do mesmo modo no “fato teatral” ocorrem duas temporalidades distintas, a da representação e a da ação representada.

Podemos entender facilmente o tempo teatral como a relação entre essas duas temporalidades, relação que depende não tanto da duração da ação representada e da representação mas do modo de representação: “¿Se trata o no de la ‘reproducción’ (mimética) de una acción real? o ¿Se trata, por el contrario, de una ceremonia cuya duración propia es singularmente más importante que la de los acontecimientos que ella ‘representa’?”<sup>62</sup> (UBERSFELD, 1998, p. 144).

Pavis (1998) define o tempo no texto teatral como um de seus elementos fundamentais. É uma noção que, embora bastante óbvia, não é fácil de descrever, já que a descrição implica estar fora do tempo, uma coisa difícil de ser alcançada. O autor utiliza as palavras de Santo Agostinho para exemplificar: “I know what time is, as long as no one asks me” (p. 409)<sup>63</sup>. Sábias palavras, visto que um ponto fundamental do tempo é sua dupla natureza: há o tempo que se refere a si mesmo, ou *stage time*<sup>64</sup>, e o tempo que deve ser reconstruído usando um sistema simbólico, ou *off-stage time*<sup>65</sup>.

Pavis (1998) define o *stage time* ou tempo presente como o tempo experimentado pelo espectador quando confrontado com os eventos do teatro, o tempo real da enunciação, o aqui e agora, com o desenrolar da representação. Os acontecimentos desenvolvem-se no presente; o que acontece na nossa frente acontece no tempo real do espectador, do começo ao fim da representação.

Ainda segundo Pavis (1998), o *off-stage* ou tempo dramático é o tempo da ficção. Nunca está ligado à enunciação, mas à ilusão que algo está acontecendo, ou

<sup>62</sup> “Se trata ou não de uma ‘reprodução’ mimética de uma ação real? ou se trata, pelo contrário, de uma cerimônia cuja duração própria é singularmente mais importante que a dos acontecimentos que ela ‘representa’?”

<sup>63</sup> “Eu sei o que o tempo significa, desde que ninguém me pergunte.”

<sup>64</sup> “Tempo do palco”, aqui compreendido como o tempo real em que os fatos se sucedem no palco; o horário real em que nós, espectadores vivemos.

<sup>65</sup> “Tempo fora do palco”, aqui compreendido como o tempo em que os fatos que ocorrem na trama se desenvolvem, no decorrer da representação.

aconteceu, ou acontecerá em um mundo possível, o mundo da ficção. Para exemplificar, em *Guy Domville* o tempo dramático é o ano de 1780.

Para Ubersfeld (1998), no teatro, o tempo não se deixa captar facilmente nem no texto nem na representação. No texto, porque os significantes temporais são indiretos e vagos; na representação, porque elementos tão decisivos como o ritmo, as pausas, a articulação são de uma apreensão infinitamente mais difícil que a dos elementos “espacializáveis”. A maior dificuldade com que nos deparamos na análise do tempo teatral provém da imbricação dos sentidos que fazem da temporalidade uma noção mais filosófica que semiológica. Todas as distinções históricas entre modos de representação não impedem que subsista, em todos os textos teatrais, uma dialética entre unidade e descontinuidade, progresso contínuo/progresso descontínuo, temporalidade histórica/historicismo. Inclusive na representação clássica, o não tempo supõe a presença de um tempo abolido, de outro tempo, tempo de referência, valorizado ou desvalorizado, porém sempre portador de uma catástrofe da qual o *aqui e agora* da tragédia é somente um desdobramento final.

Ao detalhar as dificuldades do significante do tempo, Ubersfeld (1998) observa que o texto de teatro indica um *tempo restituído* que a representação mostrará como *desdobramento do aqui e agora*; em consequência, o tempo que podemos observar no texto de teatro nos remete não ao tempo real da representação (do que o texto não diz grande coisa), mas a um tempo imaginário e reduzido (pontuado por referências cronológicas abstratas). Somente em virtude da mediação dos signos da representação, o tempo representado se inscreve como duração, como sentimento temporal para os espectadores. É preciso, ainda, que, por parte do autor, seja mostrado explicitamente o desejo de *dizer o tempo vivido*. Em muitos outros casos, pelo contrário, o trabalho textual não consiste em expressar o tempo, mas em aboli-lo, como se o teatro, precisamente, não trabalhasse no tempo, como se a representação não ocorresse em outro tempo, mas em um *não tempo*. Há autores que evoluem de acordo com essa abreviação temporal, autores cujas estruturas textuais são as encarregadas de mostrar que tudo ocorreu assim desde a eternidade e que a tarefa do herói é a de atrapalhar o *já feito*; é o que, a propósito de Racine, Ubersfeld denomina de “*procepción del fatal*”. O tempo se converte no *não tempo* do mito, e é aí, provavelmente, mais que na utilização das



lendas (ainda que os dois componentes estejam indissolúvelmente unidos) onde se deve buscar o aspecto *mítico* da tragédia raciniana.

A experiência temporal é uma das características mais fascinantes da arte teatral, pois o tempo subjetivo interior, que é próprio de cada indivíduo, não pode ser medido objetivamente. Cada espectador sente intuitivamente a duração do espetáculo, e essa impressão de duração não é somente individual, mas também cultural, e está ligada aos hábitos e às expectativas do público. Daí a dificuldade, quando não a impossibilidade, de se avaliar a gestão do tempo nas obras cênicas ou musicais que não pertencem ao nosso horizonte cultural.

#### 2.3.4.3 Códigos teatrais preexistentes

Por códigos teatrais preexistentes entendem-se as formas, estilos, gêneros e subgêneros próprios da história teatral e do momento histórico em que a peça se inscreve.

A esse respeito, Trancón (2006, p. 185) observa que um texto teatral pode subtrair-se a uma influência concreta, porém lhe será muito difícil prescindir por completo de todos os momentos existentes, passados e contemporâneos. “También puede inventar su propio género, forma o estilo [...], pero aún en este caso descubriríamos la presencia de una intertextualidad teatral. Nadie escribe partiendo de cero, y menos en el teatro”<sup>66</sup>. Como diz Sastre (apud TRANCÓN, 2006, p. 185) “se es poeta porque ha habido otros poetas, como se es escritor de dramas porque ha habido escritores de dramas”<sup>67</sup>.

A intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, é explicada como uma propriedade do texto literário (que também pode ser encontrada no texto teatral), que “se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”, sendo o texto um diálogo de várias escrituras, que “absorve os significados dos textos com os quais dialoga num sentido amplo do termo: o diálogo

---

<sup>66</sup> “También puede inventar seu próprio gênero, forma ou estilo [...], porém ainda neste caso descubriríamos a presença de uma intertextualidade teatral. Ninguém escreve partindo do zero, muito menos no teatro.”

<sup>67</sup> “Se é poeta é porque houve outros poetas, assim como se é escritor de dramas é porque houve escritores de dramas.”

é aqui estabelecido entre três linguagens, a do escritor, a do destinatário [...] e a do contexto cultural, atual ou anterior" (CARVALHAL, 2003, p. 73).

A esse respeito, diz Piglia (apud CARVALHAL, 2003, p. 71-72): “Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais. Com mais nitidez, às vezes, que nas recordações vividas”.

Muito se tem discutido a respeito da prioridade do texto escrito sobre o texto representado, sendo este considerado uma “realização” daquele. O fator “incompletude” sugere que o texto dramático é radicalmente condicionado pela sua *performabilidade*. “The written text, in other words, is determined by its very need for stage contextualization, and indicates throughout its allegiance to the physical conditions of performance”<sup>68</sup> (ELAM, 2002, p. 191). As unidades de articulação do texto não devem ser vistas como “[...] units of linguistic text *translatable* into stage practice [...]”<sup>69</sup>, mas como “[...] a linguistic transcription of a stage potentiality which is the motive force of the written text”<sup>70</sup> (PUGLIATTI apud ELAM, 2002, p. 191). Isso sugere que a relação texto escrito/texto representado não é somente uma simples questão de prioridade, mas um complexo de restrições recíprocas constituindo uma poderosa *intertextualidade*.

Cada texto, esclarece Elam (2002, p. 191),

[...] bears the other's traces, the performance assimilating those aspects of the written play which the performers choose to transcodify, and the dramatic possible performances – that motivate it. The intertextual relationship is problematic rather than automatic and symmetrical. Any given performance is only to a limited degree constrained by the indications of the written text, just as the latter does not usually bear the traces of any actual performance. It is a relationship that cannot be accounted for in terms of facile determinism.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> “O texto escrito, em outras palavras, é determinado pela sua necessidade de contextualização no palco, e indica isso em toda sua fidelidade às condições físicas da representação.”

<sup>69</sup> “[...] unidades de texto *traduzíveis* para a prática cênica [...]”

<sup>70</sup> “[...] uma transcrição linguística da potencialidade de representação que é a força motivadora do texto escrito.”

<sup>71</sup> “[...] carrega traços do outro, a representação assimilando os aspectos do texto escrito que os atores escolhem transcodificar, e as representações dramáticas possíveis – que a motivam. A relação intertextual é problemática e não automática e simétrica. Qualquer representação é somente restrita a um grau limitado pelas indicações do texto escrito, já que este usualmente não carrega os traços de nenhuma representação real. É uma relação que não pode ser explicada em termos de determinismo simplista.”

Ainda segundo Elam (2002), a intertextualidade não está presente somente no texto dramático, mas também na decodificação da representação por parte dos espectadores. Uma decodificação apropriada do texto a ser encenado provém, acima de tudo, da familiaridade do espectador com outros textos. Justamente por isso, o gênesis da representação é necessariamente intertextual: ela não pode simplesmente ignorar os traços das outras performances em todos os níveis, quer seja aquele do texto escrito, do cenário, dos atores, do diretor, etc. Um espectador “ideal”, nesse sentido, é aquele que possui um *background* textual suficientemente detalhado e empregado judiciosamente, que o possibilite identificar todas as relações relevantes e usá-las como suporte para uma decodificação correspondente.

### 2.3.5 Incompletude

A respeito da incompletude do texto teatral, Trancón (2006) esclarece que, pela sua natureza, ele só atinge sua completude ao ser representado. Ele não pode definir-se sozinho ou conter todos os elementos da representação e tampouco determinar prévia e completamente todas as condições da enunciação e o contexto comunicativo. Não pode determinar o espaço completo, nem os atores, o diretor, os técnicos ou o público; nem tampouco a forma de interpretar dos atores, sua voz, seu timbre, a linguagem não verbal, etc. Não se trata, como em qualquer outro texto, da existência de lacunas ou vazios que necessariamente o receptor deve preencher com sua cooperação (assunções epistemológicas, culturais, de gênero, de situação, etc.), nem, como na literatura, de estratégias próprias do autor para envolver o leitor, mas de elipses e lacunas específicas, próprias da natureza do texto teatral.

Como qualquer outro texto literário, o texto teatral – chamado por Ubersfeld (1998) de T – é um texto *abundante em lacunas*. O texto contendo as indicações cênicas – T' – inscreve-se nas lacunas de T. Essas lacunas são fundamentais para a representação. Como exemplo, Ubersfeld usa as personagens Alceste e Filintas de *El Misanthropo*: ao ler a primeira réplica, nada sabemos da sua idade, seu aspecto físico, suas opiniões políticas ou seu passado. “Los personajes, ¿estaban ya ahí, en el lugar escénico, o acaban de llegar? ¿Cómo han llegado? ¿Corriendo o a paso

normal? ¿Quién siguió a quién?”<sup>72</sup> (UBERSFELD, 1988, p. 19). Esses são alguns exemplos de questões levantadas pelo texto teatral, necessariamente lacunar, e, se não fosse dessa forma, não poderia ser representado; além disso, a representação deverá responder a essas perguntas. O trabalho textual é necessário para responder essas questões; esse é o papel do caderno (ou livreto) da representação, escrito ou não; verbal ou escrito, um texto T' interpõe-se necessariamente como mediador entre o texto e a representação.

### 2.3.6. Mudança

O texto teatral assume, como condição específica, que possa ser modificado ao ser representado. Essas mudanças podem ser mais ou menos justificadas, porém, a princípio, o texto deve aceitar ser modificado. Assim refere-se Trancón (2006, p. 187) a essa condição do texto teatral:

Un buen texto teatral construye restricciones internas, de tal modo que sean fácilmente identificables las modificaciones legítimas y las ilegítimas. Pero esto no altera el principio general de que el texto teatral no es, por su propia finalidad, un texto acabado, cerrado, intangible, como lo es el texto literario en general. El hecho de la representación implica que cada montaje escénico puede modificar el texto que le sirve de guía, soporte, contenido o pre-texto, según los casos. Cada autor, sin embargo, tiene derecho a rechazar aquellas modificaciones inaceptables, contrarias al sentido o intención de la obra o su concepción estética. No es posible definir previamente dónde empieza o acaba la interpretación legítima o la ilegítima, el uso o el abuso, la representación de un texto o la invención de otro. De hecho, esta ambigüedad da lugar a multitud de posibilidades, como se pone de manifiesto especialmente en la representación de los autores clásicos: traducción, adaptación, versión, revisión, actualización, etc.<sup>73</sup>

No estudo puramente acadêmico do drama, observa Esslin (1978), a atenção tende muito naturalmente a focalizar-se no elemento mais acessível para análise: o

<sup>72</sup> “As personagens já estavam ali, no lugar cênico, ou acabaram de chegar? Como chegaram? Correndo ou a passo normal? Quem seguiu a quem?”

<sup>73</sup> “Um bom texto teatral contrói restrições internas, de tal modo que sejam facilmente identificáveis as modificações legítimas e as ilegítimas. Porém isso não altera o princípio geral de que o texto teatral não é, por sua própria finalidade, um texto acabado, fechado, intangível, como o é o texto literário em geral. O feito da representação implica que cada montagem cênica possa modificar o texto que lhe serve de guia, suporte, contendo o pré-texto, segundo os casos. Cada autor, sem dúvida, tem direito de rejeitar as modificações inaceitáveis, contrárias ao sentido ou intenção da obra ou sua concepção estética. Não é possível definir previamente onde começa ou acaba a interpretação legítima ou a ilegítima, o uso ou o abuso, a representação de um texto ou a invenção de outro. De fato, esta ambigüidade dá lugar a uma multitude de possibilidades, como evidenciado especialmente na representação dos autores clássicos: tradução, adaptação, versão, recriação, atualização, etc.”

texto, a peça como literatura. A qualidade dos outros elementos que compõem o teatro é muito mais fugaz, pois um mesmo texto pode ser encenado de diferentes formas. A peça *Contos de Inverno*, de Shakespeare, por exemplo, pode ser encenada como comédia ou drama, dependendo do viés que lhe dê o diretor. Também podemos considerar, nesse aspecto, a abordagem dada ao texto, que pode ser completamente fiel ao original ou uma livre adaptação deste. Aqui residem a força e o fascínio do texto teatral: vamos ver *Hamlet* pela enésima vez porque estamos interessados em saber como a última montagem diverge da anterior, se a qualidade desta encenação é superior àquela, se o diretor acrescentou algum novo elemento na sua abordagem do texto consagrado, etc.

A esse respeito, Veltruski (2006, p. 164) refere que

[...] o texto dramático representado no teatro pertence ao gênero dramático, seja ou não idêntico em suas falas diretas com o que o dramaturgo escreveu [...]. [...] o texto existe com todos os seus traços estruturais antes de estarem criados os demais componentes da estrutura teatral; o fato de que possa sofrer modificações ulteriores no curso da criação destes outros elementos é de importância menor.

Para Pavis (1998), convém à análise do espetáculo determinar o que uma prática cênica concreta permite compreender do texto, e que significações são aparentes. Os textos metamorfoseiam-se ao longo da história, principalmente o texto dramático, dando lugar a uma série de interpretações distintas, às vezes chamadas, na teoria da recepção, “concretizações”.

Seria incorreto considerar o texto dramático como uma entidade fixa que pode ser compreendida definitivamente de uma determinada forma. Na verdade, o texto somente existe após ser concretizado pela leitura ou representação, a qual está sempre situada na história. Tal leitura ou representação depende do contexto social e do conhecimento do leitor/espectador do contexto do texto ficcional.

### 2.3.7 Interpretação

O texto teatral não pode ser construído de forma que possibilite somente uma representação semântica correta. Ele está sempre submetido a um processo de interpretação múltipla, tanto na época ou momento histórico no qual se inscreve

como ao longo de sua possível existência. “El autor puede tener una intención única, así como la obra, pero esa *intentio auctoris* e *intentio operis* no fiján mas que los límites de las interpretaciones no aceptables, nunca una sola y correcta interpretación”<sup>74</sup> (TRANCÓN, 2006, p. 188).

Ainda segundo Trancón (2006, p. 188),

La estrecha relación que la representación tiene con el público, obliga, a las obras que aspiran a permanecer en el tiempo (“clásicas”, a hacer posible siempre una interpretación *contemporánea* de la obra por parte de los espectadores – sin lo cual no es posible entender el teatro –, sea cual sea el origen histórico del teatro.<sup>75</sup>

Sem dúvida, a “interpretabilidade” é a característica principal do texto teatral, a que o diferencia, na sua essência, de todos os outros textos literários. A função dramática de todo texto teatral, cuja finalidade é a representação cênica, pode ser resumida da seguinte forma: é um texto escrito para ser representado.

A especificidade do texto teatral é ressaltada por Merino (1994, p. 10-11):

Resulta inevitable pensar que una obra de teatro ha sido o puede ser representada, que su autor la concibió para un escenario. La estructura misma del texto dramático indica que esta dualidad está presente. Al contrario de lo que ocurre en la narrativa o en la poesía, en la pieza dramática la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo. El diálogo o texto principal correspondería a todo el material lingüístico que los actores declaman, y el marco, o texto secundario, estaría compuesto por las indicaciones escénicas que el autor escribe pensando fundamentalmente en el desarrollo de la acción en el escenario y en el modo en que los actores han de declamar el texto. Cualquier obra de teatro, en mayor o menor medida, utiliza estos dos niveles de lengua, y, en ellos, se refleja la doble naturaleza del texto teatral, escrito para ser leído y representado, y la especificidad de este género literario.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> “O autor pode ter uma intenção única, assim como a obra, porém estas *intentio auctoris* e *intentio operis* não determinam mais do que os limites das interpretações não aceitáveis, nunca uma única e correta interpretação.”

<sup>75</sup> “A estreita relação que a representação tem com o público, obriga, as obras que aspiram a permanecer no tempo (“clássicas”), a tornar possível sempre uma interpretação *contemporânea* da obra por parte dos espectadores – sem a qual não é possível entender o teatro –, seja qual for a origem histórica do texto.”

<sup>76</sup> “É inevitável pensar que uma obra de teatro foi ou pode ser representada, que seu ator a concebeu para um cenário. A própria estrutura do texto dramático indica que esta dualidade está presente. Ao contrário do que ocorre na narrativa e na poesia, na peça dramática a língua se manifesta ao menos em dois níveis: o diálogo e tudo que não é diálogo. O diálogo ou texto principal corresponderia a todo o material lingüístico que os atores declamam, e as rubricas, ou texto secundário, seria composto pelas indicações cênicas que o autor escreve pensando fundamentalmente no desenvolvimento da ação no cenário e no modo como os atores hão de declamar o texto. Qualquer obra de teatro, em maior ou menor medida, utiliza estes dois níveis de língua, e, neles, se reflete a dupla natureza do texto teatral, escrito para ser lido e representado, e a especificidade deste gênero literário.”

Trancón (2006) observa que, com frequência, se fala da ambiguidade – aqui compreendida como as possibilidades interpretativas de uma obra – como uma característica especial de todo texto dramático ou literário, porém essa palavra não seria a mais precisa, já que dá lugar a uma série de abusos ou excentricidades na interpretação de algumas obras, legitimadas sempre com o tópico da ambiguidade. Bastaria dizer que todo texto teatral deve ser semanticamente interpretável, não semanticamente fechado, nem que imponha somente uma interpretação, sem necessidade de apelar para uma ilimitada leitura subjetiva do texto:

Hay obras teatrales, además, que, al menos, en la intención del autor, no se conciben para nada como ambiguas. Mas aún, es posible que la mayoría de los textos teatrales no contemporáneos se haya escrito desde el supuesto contrario: el de la no ambigüedad (TRANCÓN, 2006, p. 188).<sup>77</sup>

Ainda, como refere Trancón (2006), o teatro é um fato social, e, como tal, deve respeitar os “direitos do autor” e os “direitos da obra”, que são, também, os “direitos do espectador”. Por mais difícil que resulte, em alguns casos, distinguir o uso (abuso) e interpretação, faz-se necessário assinalar essa distinção teórica, pois, do contrário, o texto teatral não seria denominado “modificável” e “interpretável”, mas sim “utilizável” ou “disponível” sem restrição alguma; um texto que poderia ser utilizado pelo diretor, ator e espectador da forma que desejem, sem limite nem condição prévia de tipo algum. “Si así fuera, destruiríamos o invalidaríamos, no sólo al autor, sino el texto mismo, con lo que sobraría cualquier discusión o distinción teórica” (p. 189).

A esse respeito, Veltruski (2006) observa que a teoria pode colher pouco lucro com relação à polêmica causada pelo fato de atualmente muitos diretores tomarem grandes liberdades com o texto escrito, polêmica que está centrada em torno dos assim chamados diretores de vanguarda. Segundo esse autor, “Olvida-se com demasiado frequência que Stanislavski também costumava interferir na obra produzida pelo dramaturgo” (p. 163). A respeito de Shakespeare, observa: “E tampouco sabemos como o problema foi enfrentado em outros tempos – nem sequer como o ator Shakespeare tratava suas próprias peças” (p. 164).

---

<sup>77</sup> “Há obras teatrais, também, que, ao menos, na intenção do autor, não são concebidas como ambíguas. Mais ainda, é possível que a maioria dos textos teatrais não contemporâneos foram escritos a partir do pressuposto contrário: o da não ambigüidade.”

### 2.3.8 Intermediação: texto do autor ou texto do diretor?

Por texto intermediário entendemos um texto elaborado pelos produtores (diretor, atores, cenógrafo, figurinista, etc.) ou profissionais envolvidos na encenação de um texto teatral para tornar possível sua representação. Raras vezes um texto original pode ser representado sem que sejam realizadas sobre ele mudanças, tais como adaptações, supressões, acréscimos, etc. Hoje não se concebe mais a representação como uma simples ilustração ou transposição do texto para o palco. Há a necessidade de um texto intermediário que possibilite essa transposição.

Trancón (2006) afirma que corresponde ao diretor da obra a elaboração final do texto intermediário, que não necessita necessariamente ser escrito, ainda que normalmente o seja. Pode conter um número maior ou menor de indicações cênicas ou outras modificações, ou ser mais ou menos fiel ao texto do autor. O texto intermediário permite a passagem do texto inicial do autor ao texto final da representação. A necessidade dessa passagem é o que diferencia o texto teatral de qualquer outro texto literário. Por texto intermediário também entendemos tanto as orientações técnicas como as mudanças que são realizadas sobre o texto falado original. Ou seja, essa passagem exige uma escritura e reescritura do texto original ou de base. Em última instância, esta é uma consequência da característica essencial que define o texto teatral: *ele é escrito em função da representação*.

Segundo Trancón (2006), o texto intermediário serve para definir e concretizar todas as condições de enunciação e representação que o autor não pode prever. O texto original é adaptado para as condições de representação, porém fica limitado às restrições estabelecidas nos itens anteriores. Aqui, uma confusão necessita ser esclarecida: a distinção entre o texto destinado ao diálogo das personagens e o texto que determina a encenação, as chamadas rubricas ou didascálias. A partir da definição de Ingarden (1971), quase todos chamam o primeiro de *texto principal* e o segundo de *texto secundário*, reafirmando a primazia daquele sobre este. Esta apreciação é oriunda do teatro clássico, porém, com a evolução do teatro e dos recursos cênicos, muitas vezes se produzem grandes espetáculos nos quais o texto falado não é o mais importante, mas sim o que o espectador pode depreender do cenário e de toda a gama de signos que compõem o espetáculo teatral.



Ainda, complementa Trancón (2006), é um grande erro considerar o texto principal como “literário” e o texto secundário como “espetacular”, como se este fosse menos importante que aquele, enquanto que, na realidade, ambos se complementam.

Alguns autores utilizam as didascálias para indicar a forma como os atores devem expressar-se fisicamente no palco, assim como sua movimentação no cenário, porém essas indicações cênicas muitas vezes são modificadas pelos diretores que criam seu próprio texto intermediário.

Em *Guy Domville*, Henry James escreveu a peça visando sua encenação, bem como participou ativamente dos ensaios – de acordo com o texto de David Lodge em *Author, Author* (2004), James, ao assistir os ensaios, fazia comentários e sugeria alterações na encenação o tempo todo, a ponto de desagradar o diretor da peça, George Alexander, o qual lhe solicitou que se abstivesse de assistir os ensaios e sugerir mudanças, caso contrário a peça não estrearia nunca. As didascálias constantes em *Guy Domville* são breves e não interrompem o fluxo narrativo, enquanto texto literário:

[...]  
 Frank. I may let you know, then, that you've arrived in the nick of time. He goes to-morrow.  
 Lord Devenish. (*Startled*). Goes Where?  
 Frank. Intro retreat, as we Catholic call it.  
 Lord Devenish. (*Raising his hat*). The true and only Church!  
 Frank. (*Gratified*). You're one of us, sir?  
 [...]  
 (Enter Mrs. Peverel from the house. Lord Devenish, removing his hat, remains a moment meeting her eyes while she returns his look. Then he makes a ceremonious bow and goes out by the wooden gate.)  
 [...] (JAMES, 1990, p. 486).<sup>78</sup>

Devido à sua relevância no universo do texto teatral, o texto secundário será abordado detalhadamente a seguir.

<sup>78</sup> “[...]”

Frank. Eu devo avisá-lo, então, que o senhor chegou em cima da hora! Ele parte amanhã.

Lord Devenish. (*Assustado*.) Parte para onde?

Frank. Para um retiro, como nós Católicos o chamamos.

Lord Devenish. (*Levantando seu chapéu*.) A verdadeira e única Igreja!

Frank. (*Gratificado*.) O senhor é um de nós?

[...]

(Entra a Sra. Peverel vindo da casa. Lord Devenish, tirando seu chapéu, permanece um momento olhando-a nos olhos enquanto ela devolve seu olhar. Então ele faz uma reverência cerimoniosa e sai pelo portão de madeira.)”

## 2.4 DIÁLOGO E DIDASCÁLIA OU TEXTO PRINCIPAL E TEXTO SECUNDÁRIO: UMA QUESTÃO DE NOMENCLATURA

Antes de iniciar a discussão sobre dois componentes fundamentais do texto teatral, faz-se necessário um esclarecimento sobre as diferentes nomenclaturas usadas para diferenciá-los. Diálogo ou texto principal, na sua concepção básica, é o texto falado pelas personagens. Rubrica, didascália, texto secundário, indicação cênica, texto do diretor, direção de palco, são diferentes nomenclaturas usadas para designar tudo o que no texto dramático não se destina a ser dito pelas personagens e que, na representação cênica, desaparece enquanto discurso e surge diante dos espectadores como ação ou presença física.

As didascálias, que são a voz direta do dramaturgo, diferenciam-se visualmente do resto do texto por estarem escritas entre parênteses ou por estarem impressas em itálico, ou de qualquer outra forma que evidencie que se trata de um texto à margem das falas das personagens. Tais indicações cumprem uma dupla função: situam o diálogo, a ação, num contexto imaginário, a nível dos acontecimentos ficcionais (aproximando-se do papel da descrição no gênero narrativo) e, a nível da representação, fornecem instruções àqueles que transformam o texto em espetáculo (encenadores, atores, cenógrafo, etc.). A segunda função evoca o significado da palavra grega que está na origem do termo “didascália” – “didaskália” (“instrução”) e do verbo “didáskein” (“ensinar”) (CEIA, 2009).

As didascálias incluem as indicações espaço-temporais, indicações cênicas (I) de movimento, (II) ação, (III) expressão facial, (IV) tom de voz, (V) atitude, nomes das personagens (à esquerda das suas falas) e tudo que permite determinar as condições nas quais o diálogo é enunciado.

Balme (2008) observa que ao investigar a relação entre drama e teatro, uma importante distinção deve ser feita entre o texto principal e as direções de palco ou *Nebentext* (texto secundário). O texto principal (*Haupttext*) é composto pelas palavras faladas pelas “pessoas representadas”; o texto secundário fornece informações do autor para o diretor e dispõe sobre a representação.

Para Ingarden (2006, p. 152),

O teatro constitui um caso-limite da obra literária, na medida em que ele utiliza além da linguagem, um outro meio de representação: os quadros visuais fornecidos pelos atores e “decorações”, nos quais aparecem os objetos, as pessoas, bem como suas ações.

Dessa forma, a peça teatral não é autônoma, mas somente compreensível como um fenômeno estético em relação a sua função na representação.

No entender de Balme (2008), a terminologia de Ingarden tem sido criticada por sua dependência de um conceito do texto dramático que é historicamente limitado. Há muitos textos dramáticos que não contêm um texto secundário explícito, no sentido de Ingarden. No seu lugar, o termo *didaskalia* tem sido proposto, o qual se refere não somente às indicações cênicas mas também aos nomes das personagens – em resumo, para tudo no texto escrito que não é definitivamente falado pelas personagens.

A natureza problemática de tais distinções pode ser vista nos três excertos apresentados no quadro a seguir, utilizados por Balme para discutir o status do texto teatral:

### Quadro 1 – O Status do Texto Teatral

William Shakespeare: <i>Hamlet</i> , First Folio edn (1623)	Henrik Ibsen: <i>A Doll's House</i> (1879) (The Project Gutenberg ebook)	Heiner Müller: <i>Hamletmaschine</i> (1977) (tr. Christopher Balme)
<p>Actus Primus. Scoena Prima.</p> <p><i>Enter Barnardo and Francisco two Centinels.</i></p> <p><i>Barnardo.</i> Who's there?</p> <p><i>Fran.</i> Nay answer me: Stand &amp; vnfold Your selfe.</p> <p><i>Bar.</i> Long liue the King.</p> <p><i>Fran.</i> Barnardo?</p> <p><i>Bar.</i> He.</p> <p><i>Fran.</i> You come most carefully upon your houre.</p> <p><i>Bar.</i> 'Tis now strook twelue, get thee to bed Francisco.</p> <p><i>Fran.</i> For this releefe much thanks: 'Tis bitter cold, and I am sicke at heart.</p> <p><i>Barn.</i> Well, goodnight. If you do meet Horatio and Marcellus, the Riuals of my Watch, bid them make hast.</p> <p><i>Enter Horatio and Marcellus.</i></p> <p><i>Fran.</i> I think I heare them. Stand: who's there?</p>	<p>ACT I</p> <p>[SCENE.— <i>A room furnished comfortably and tastefully, but not extravagantly. At the back, a door to the right leads to the entrance-hall, another to the left leads to Helmer's study. Between the doors stands a piano. In the middle of the left-hand wall is a door, and beyond it a window. Near the window are a round table, arm-chairs and a small sofa. In the right-hand wall, at the farther end, another door; and on the same side, nearer the foot-lights, a stove, two easy chairs and a rocking-chair; between the stove and the door, a small table. Engravings on the walls; a cabinet with china and other small objects; a small book-case with well-bound books. The floors are carpeted, and a fire burns in the stove. It is winter. A bell rings in the hall; shortly afterwards the door is heard to open. Enter NORA, humming a tune and in high spirits. She is in outdoor dress and carries a number of parcels; these she lays on the table to the right. She leaves the outer door open after her, and through it is seen a PORTER who is carrying a Christmas Tree and a basket, which he gives to the MAID who has opened the door.</i>]</p> <p><i>Nora.</i> Hide the Christmas Tree carefully, Helen. Be sure the children do not see it until this evening, when it is dressed.</p>	<p>1 FAMILY ALBUM</p> <p>I was Hamlet. I stood on the coast and spoke with the waves BLABLA, behind me the ruins of Europe. The bells sounded for the state funeral, murderer and widow a couple, behind the coffin of the Great Carcass goose-step the councillors, wailing in badly paid mourning WHO IS THE CORPSE IN THE HEARSE FOR WHOM IS THE WAILING AND LAMENTING THE CORPSE IS A GREAT GIVER OF ALMS the people form a guard of honour, the product of his statemanship HE WAS A MAN TOOK EVERYTHING ONLY FROM EVERYBODY. I stopped the procession, prised open the coffin with a sword and broke the blade, but with the blunt stub I succeeded and divided up the dead progenitor FLESH AND FLESH IN HAPPY UNION amongst the wretched bystanders. The mourning turned to jubilation, the jubilation to loud feasting, on the empty coffin the murderer monted the widow</p>

Fonte: BALME, 2008, p. 121.

A respeito do quadro acima, Balme (2008) explica que a relação entre os textos principal e secundário é altamente dependente das convenções históricas da escritura e da impressão do texto teatral. O exemplo de *Hamlet* mostra que, com exceção dos nomes das personagens, as didascálias são inteiramente dispensadas.

Isso ocorre porque no período Elizabetano – ou no caso da edição do Primeiro Fólho, período Jacobino –, as peças eram um gênero textual híbrido. Escritos originalmente como *playtexts* no sentido preciso da palavra (textos para serem representados por atores), eles raramente eram destinados para publicação e convencionalmente eram escritos para uma leitura pública. A edição do Primeiro Fólho na realidade direcionava-se a uma leitura pública; o primeiro *quarto* de *Hamlet* contém ainda menos didascálias. Isso começou a mudar e, com o passar do tempo, o texto teatral adaptou-se cada vez mais direcionado para o leitor até que, no final do século XIX, os textos principal e secundário atingiram uma posição quase de equilíbrio. O texto dramático imita cada vez mais as convenções da prosa, fornecendo, por assim dizer, um teatro mental para os frequentadores do espetáculo teatral. Quando peças daquele período, como as de Ibsen, por exemplo, começaram a descrever detalhes precisos da fisionomia e humor das personagens, isso não ocorreu porque sua intenção era determinar e regular a aparência dos atores; ao contrário, elas estavam se adaptando a novas convenções de leitura e apagando as antigas distinções entre o épico e o dramático.

Ingarden (2006) afirma que os textos principal e secundário possuem uma relação dialética. Os próprios discursos dão indicações de como o texto deve ser falado e complementam as direções de palco; estas, reciprocamente, esclarecem as circunstâncias e motivações das personagens e, portanto, o significado dos seus discursos. O autor também acredita que os dois textos necessariamente ocorrem simultaneamente através da mediação dos objetos mostrados no palco, os quais também repercutem nos discursos. De fato, esse aparecimento simultâneo somente ocorre numa montagem realística na qual o cenógrafo segue cuidadosamente as direções de palco. Essa concepção datada está baseada no princípio de que o teatrólogo tinha certa visão de palco em mente, a qual deverá ser reconstruída quando da preparação do cenário.

Hoje, muitas produções tomam um rumo diferente nas direções de palco e tornam os diálogos mais claros usando ilustrações criteriosas (sociológicas, psicoanalíticas). Esse tipo de interpretação claramente transforma o texto a ser encenado, ou pelo menos o direciona e o concretiza em uma de suas direções potenciais.

A prática teatral corrente revela que o texto secundário não é uma ajuda obrigatória e indispensável para a construção do significado, e que ele não controla e supervisiona o texto principal do discurso das personagens. Essa concepção contraria muitas ideias comumente arraigadas, particularmente aquelas que consideram apenas uma encenação como correta ou fiel ao texto.

Ingarden (2006, p. 152) também ressalta que a compreensão das complicadíssimas funções exercidas pelas formações linguísticas que constituem o texto principal é fundamental para a compreensão do texto teatral:

Deve-se lembrar, antes de tudo, que toda obra literária é uma forma linguística bidimensional. Com efeito, por um lado, ela apresenta quatro níveis ou estratos distintos, mas estreitamente ligados entre si: nível fônico e das formações e fenômenos fônico-linguísticos de ordem superior; nível dos sentidos das frases e das unidades semânticas superiores; nível dos quadros esquematizados; e, por fim, nível das objetualidades representadas. [...] Quanto às palavras que formam o “texto principal” ou frase, elas são mostradas ao ouvinte pelas personagens representadas sob sua forma fônica concreta, ao serem realmente pronunciadas pelos atores. A constatação essencial que nos introduz em toda a problemática da linguagem no teatro é que o “texto principal”, tomado em seu conjunto, constitui um elemento do universo representado no espetáculo teatral. A enunciação de cada palavra, de cada frase, torna-se logo um processo que se desenvolve neste universo e, em especial, uma parte do comportamento da personagem representada. Esta constatação, aliás, não basta para dar uma ideia do papel que as falas pronunciadas exercem na peça apresentada. Com efeito, elas cumprem igualmente a função representativa da linguagem (que pode subdividir-se de outro modo) e devem, em consequência, relacionar-se com os outros meios de representação próprios do teatro: os quadros visuais concretos fornecidos pelos atores.

As *didaskalias*, na sua concepção mais básica, são as instruções dadas pelo dramaturgo para os atores (no teatro grego, por exemplo) para guiá-los na interpretação do texto dramático. Por extensão, no teatro moderno são chamadas de direções de palco – ou o termo mais utilizado no teatro brasileiro, rubrica.

A esse respeito, diz Pavis (1998, p. 101):

1. In Greek theatre, the playwright was often his own director and actor, so that acting instructions are rarely found in manuscripts. Rather, the didascalía include information about the play's composition and performance dates and locations, results of dramatic competitions, etc. So little is given by way of acting directions that it is not always clear who is saying the lines. In Roman theatre, the didascalía consisted of brief notes on the play and a list of *dramatis personae* and musicians.

2. The term stage directions, which is more frequently used today, would seem more suited to describe the metalinguistic role of this secondary text (INGARDEN, 1971).<sup>79</sup>

“¿Qué hace que un texto pueda ser conceptuado como texto de teatro?”<sup>80</sup>, questiona Ubersfeld (1998, p. 17). Para começar, em um texto de teatro podemos observar dois componentes distintos e indissociáveis: o *diálogo* e as *didascálias* – cênicas ou administrativas. A relação textual diálogo-didascálias varia segundo as épocas da história do teatro; as didascálias, em ocasiões inexistentes ou quase inexistentes, podem, em outras ocasiões, ser de uma extensão considerável no teatro contemporâneo. Em Adamov, Genet, Valle-Inclán, Romero Esteo, por exemplo, a parte didascálica do texto é de uma importância, beleza e significação extremas.

Porém, ressalta ainda Ubersfeld (1998), não se pode concluir que os textos sem indicações cênicas careçam de didascálias, já que estas são também os nomes das personagens, tanto as que figuram na divisão inicial como as que aparecem no interior do diálogo; as indicações de lugar respondem a duas perguntas: *quem* e *onde*; as didascálias designam o contexto da comunicação, determinam, pois, uma pragmática, ou seja, as condições concretas do uso da palavra. Em resumo, as didascálias textuais podem preparar a prática da representação (na qual não figuram como palavras).

¿Quién habla en el texto teatral, quién es el sujeto de la enunciación? En la respuesta a esta pregunta está la clave de una distinción lingüística fundamental entre diálogo y didascalias. En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de personaje (que es distinto del autor); en las didascalias, es el propio autor quien:

- a) nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso*;
- b) indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> “1. No teatro grego, o dramaturgo era com frequência seu próprio diretor e ator, de forma que instruções de atuação são raramente encontradas em manuscritos. Preferivelmente, a didascália inclui informação sobre a composição da peça e épocas da representação e localizações, resultados de rivalidade dramática, etc. As direções de palco fornecem tão pouca informação que nem sempre está claro quem está declamando as falas.

No teatro romano, a didascália consistia de breves notas na peça e uma lista de *dramatis personae* [lista de personagens] e músicos.

2. O termo *direções de palco*, que é mais frequentemente usado hoje, parece mais adequado para descrever o papel metalinguístico do texto secundário (INGARDEN, 1971).”

<sup>80</sup> “O que faz com que um texto possa ser conceituado como texto de teatro?”

<sup>81</sup> “Quem fala no texto teatral, quem é o sujeito da enunciação? Na resposta desta pergunta está a chave de uma distinção lingüística fundamental entre diálogo e didascálias. No diálogo fala este ser

Essa é uma distinção fundamental que permite ver como o autor *não se diz no teatro*, mas escreve para que *outro* fale em seu lugar, como já vimos anteriormente no subitem 2.1.1.

Com relação ao uso das didascálias ou rubricas no teatro brasileiro, Guilhermino (2008, p. 70) observa que “a rubrica no teatro brasileiro tem a sua efervescência a partir dos anos 50”. Devido ao regime militar, companhias teatrais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina “tiveram de recorrer às sutilezas da linguagem dramática e podiam narrar, escapando assim, através das *didaskalias*, da censura prévia, uma vez que a mensagem não estava presente nas falas” (idem).

Ainda de acordo com Guilhermino (2008, p. 70), “podemos evocar a rubrica no teatro brasileiro desde os espetáculos jesuítas utilizados por José de Anchieta para catequizar os índios, no século XVI, [...]”. Também se podem encontrar rubricas nas comédias de costume do século XIX, e em diversas produções do século XX, como em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, a qual é regida por rubricas, e foi encenada na década de 40, com direção de Ziembinski. Essa ferramenta tem sido utilizada no teatro brasileiro pelos dramaturgos do teatro de oficina, teatro universitário e teatro de rua, até chegarmos nos dias atuais ao dramaturgo Gerald Thomas, que usa a rubrica na cenografia e coreografia de suas peças.

Um texto teatral, tanto em seu diálogo como nas didascálias, pode conter os seguintes tipos de texto, segundo Trancón (2006, p. 192, tradução minha):

1. Texto verbal oral, falado ou dialogado (parlamento ou discurso das personagens).
2. Texto paraverbal (paralinguístico ou suprasegmental: indicações sobre o tom, entonação, intensidade, duração, pausas, etc. para uma possível atualização do texto verbal dialogado).
3. Texto dinâmico-corporal (indicações sobre mímica e cinésica, gestos movimentos, expressividade, organicidade, etc.).
4. Texto caracterizador externo (indicações sobre maquiagem, penteado, vestuário, traço físico).
5. Texto caracterizador interno (indicações sobre emoções, atitudes, caráter, temperamento, modo de ser das personagens).
6. Texto proxêmico (indicações sobre a relação e distância entre os interlocutores).
7. Texto musical e sonoro (indicações sobre a música e os efeitos sonoros).

---

de papel que conhecemos com o nome de personagem (que é distinto do autor; nas didascálias, é o próprio autor quem:

- a) nomeia as personagens (indicando em cada momento *quem fala*) e atribui a cada uma delas um *lugar para falar* e uma *parte do discurso*;
- b) indica os gestos e as ações das personagens independentemente de todo discurso.”



8. Texto espacial fixo (indicações sobre cenografia, objetos, mobiliário, iluminação).
9. Texto espacial móvel (indicações sobre mudanças cenográficas, no mobiliário, os utensílios, o espaço cênico e dos espectadores).
10. Texto temporal (indicações sobre o tempo cênico e da representação ou ficção).
11. Texto rítmico (indicações sobre o ritmo das ações, cenas, atos, partes ou sequências em que se estrutura ou divide a obra, assim como o ritmo ou *tempo* global).

Um texto teatral completo ou muito elaborado contém a maioria desses tipos de textos, que podem diferenciar-se entre si sintática ou formalmente, mas não pela função geral, que é sempre a mesma: possibilitar a representação teatral. O texto teatral é um todo, e esta perspectiva global é a que interessa à teoria do teatro.

## 2.5 DISCURSO TEATRAL

Considera-se como discurso teatral o conjunto de elementos expressivos com os quais se manifesta o feito teatral, produzindo-se a comunicação com o espectador. No caso das personagens, o discurso verifica-se na palavra, nos silêncios, no gesto, etc.

Segundo Ingarden (2006), o fato básico que nos introduz em toda a problemática da linguagem do teatro é que o texto principal, tomado em seu conjunto, constitui um elemento do universo *representado* no espetáculo teatral. A enunciação de cada palavra, de cada frase, se converte em um processo que se desenvolve nesse universo representado no qual ele se integra, até o ponto em que é uma parte dele, no comportamento global das personagens. Essa constatação não é suficiente, sem dúvida, para dar conta de modo exaustivo da função que tem no teatro o discurso pronunciado. Com efeito, esse discurso desempenha também uma função representativa da linguagem (que pode ainda matizar-se) e deve, por conseguinte, estar em relação com outros meios de representação próprios do teatro: os elementos visuais concretos oferecidos pelos atores.

Pardo (apud LAFARGA e DENGLER, 1995) observa que o discurso teatral tem uma forte especificidade frente a outros tipos de texto: o destinatário é duplo. Com efeito, há uma situação de interação em um duplo nível: a) os intercâmbios entre as personagens; b) as chamadas ao espectador, enquanto receptor estético ou

“locutor” final do enunciado e, ademais, um terceiro nível representado pelas chamadas didascálias ou paratexto, apортаções do autor sobre a maneira de interpretar o texto. O discurso teatral difere do discurso literário ou coloquial através da sua força performática, da sua habilidade em realizar ações simbolicamente.

Pela convenção tácita, no teatro “dizer é fazer”. Isso tem sido sempre enfatizado pelos teóricos, particularmente na era clássica, quando era impensável encenar ações violentas ou mesmo ações que eram difíceis de representar. D’Aubignac (apud PAVIS, 1998, p. 107) observa, por exemplo, que o discurso das personagens “must be like the actions of those who are made to appear, since here to speak is to act”<sup>82</sup>, e segue afirmando que “every tragedy, in the performance, consists only of discourse”<sup>83</sup>.

O discurso teatral pode ser definido como o conjunto de signos linguísticos produzidos por uma obra teatral. Sem dúvida, essa definição extremamente vaga está mais ligada ao conjunto de enunciados do texto teatral que ao discurso propriamente dito, considerado como produção textual: “El enunciado consiste en la sucesión de las frases emitidas entre dos blancos semánticos; el discurso es el enunciado considerado desde la perspectiva del mecanismo discursivo que lo condiciona”<sup>84</sup> (GUESPIN apud UBERSFELD, 1998, p. 174).

Na representação,

el texto teatral tiene un doble funcionamiento: *a)* como conjunto de signos fónicos emitidos en el curso de la representación por un doble emisor – el autor y el comediante – y con un doble receptor – el comediante, como interlocutor de otros comediantes, y el público –; *b)* como conjunto de signos linguísticos (mensaje) ordenadores de un conjunto semiótico complejo: espacio, objetos, movimientos de los comediantes, etc. (signos cuya materia de expresión es diversa) [...] (UBERSFELD, 1998, p. 174).<sup>85</sup>

A primeira dificuldade concernente ao discurso teatral, como observa Ubersfeld (1998, p. 175), refere-se aos seus limites: Onde se situam e o que pode

<sup>82</sup> “Deve ser como as ações daqueles que são criados para aparecer, já que aqui falar é agir.”

<sup>83</sup> “Toda tragédia, na representação, consiste somente do discurso.”

<sup>84</sup> “O enunciado consiste na sucessão das frases emitidas entre duas lacunas semânticas; o discurso é o enunciado considerado da perspectiva do mecanismo discursivo que o condiciona.”

<sup>85</sup> “O texto teatral tem um duplo funcionamento: *a)* como conjunto de símbolos fónicos emitidos no curso da representação por um duplo emissor – o autor e o ator – e com um duplo receptor – o ator, como interlocutor de outros atores, e o público – *b)* como conjunto de signos linguísticos (mensagem) ordenadores de um conjunto semiótico complexo: espaço, objetos, movimentos dos atores, etc. (signos cuja matéria de expressão é diversa [...]).”

ser considerado discurso na atividade teatral? Seguindo o raciocínio de Ubersfeld, nos limitaremos “[...] al conjunto de signos lingüísticos a) que podemos atribuir al autor como sujeto de la enunciación”<sup>86</sup>.

Mais do que nenhum outro, o texto teatral é rigorosamente dependente das condições de enunciação; não se pode determinar o sentido de um enunciado tendo em conta unicamente seu componente lingüístico; temos que considerar seu componente retórico, ligado à situação de comunicação em que é emitido, que é de uma importância capital no teatro.

Segundo Pavis (1998), a enunciação, no discurso teatral, é assumida em dois níveis fundamentais: a do discurso individual das personagens e a do discurso geral do autor e da equipe teatral. O primeiro concilia a origem da palavra no teatro e vê o discurso como um campo de tensões entre duas tendências opostas – a primeira, uma tendência a apresentar discursos autônomos, miméticos que definem cada personagem em sua situação individual; a segunda, uma tendência para homogeneizar as falas das personagens através das indicações do autor, as quais levam a uma certa uniformidade rítmica, lexical e poética. Em razão disso o obsoleto termo *dramatic poem*<sup>87</sup>, no qual os vários papéis eram claramente o objeto da enunciação “centralizada” e unificada do poeta.

Pavis (1998, p. 107-8, tradução minha) afirma que não é possível discutir o discurso teatral em geral, ao contrário do uso comum. No entanto, o autor relaciona algumas das características mais frequentemente observadas nesse tipo de discurso:

- A. O sujeito precisa ser descoberto, frequentemente em lugares inesperados. Sujeitos ideológicos e ou psicoanalíticos frequentemente costumam ser descentrados, e a encenação dá somente uma imagem aproximada, ilusória deles.
- B. O discurso é instável. O ator e o diretor podem distanciar-se do texto, modalizá-lo e construí-lo de acordo com a situação de enunciação.
- C. É “encenável” e gestual em maior ou menor grau. Sua “traduzibilidade” para o palco depende do seu *ritmo*, retórica e qualidade fônica.
- D. A contextualização, dependendo do grau de precisão e explanação envolvida, revela elementos que poderiam de outra forma permanecer escondidos no texto (processo de concretização) (discurso dramático).

---

<sup>86</sup> “[...] ao conjunto de signos lingüísticos a) que podemos atribuir ao autor como sujeito da enunciação.”

<sup>87</sup> “Poema dramático.”

E. O discurso é dialético em maior ou menor grau, e limitado às mudanças da situação dramática. Ele pode desdobrar-se de acordo com os conflitos dramáticos ou sua resolução, ou pode ser moldado aleatoriamente, através de palavras espirituosas, ideias repentinas ou “conceitos” (DÜRRENMATT, 1970; 1982).

F. O discurso dramático é uma forma de conversação que, de acordo com WIRTH (1981), tende a substituir a conversação-diálogo (troca dramática): “Na conversação-diálogo, o espaço da palavra confunde-se com o espaço do palco. Em formas não conversacionais do discurso (por exemplo, destinado à plateia), o espaço da palavra inclui a casa bem como o palco”.

Ainda segundo Pavis (1998, p. 106) se por *discurso* nós compreendemos “the utterance considered from the point of view of the discursive mechanism that conditions it”<sup>88</sup> (GUESPIN, 1971), o discurso da *mise-en-scène*<sup>89</sup> é a organização dos materiais textuais e cênicos de acordo com um ritmo e um sistema de interdependência que são apropriados para a representação que está sendo encenada. Para que se possa definir o mecanismo discursivo da *mise-en-scène*, ele deve ser considerado em relação às suas condições de produção que são determinadas pelo uso particular feito pelos “autores” (escritor, diretor, *designer* de cenário) dos vários sistemas artísticos disponíveis para eles num dado momento histórico.

O discurso teatral, por seu caráter intrinsecamente polifônico, privilegia as relações entre os enunciadores – relações explícitas e comunicativas com a quais o locutor impregna seu discurso – e constitui um espaço ideal para aplicar tais mecanismos interpretativos; cabe ao tradutor compreender e transpor essas relações.

No teatro, não há ato verbal interpretável fora de um contexto e as palavras somente recobram sentido em um determinado meio apoiadas por outras palavras que as acompanham e pelos gestos, quando se trata de comunicação oral. A palavra se realiza graças à dinâmica do corpo. Esses movimentos reforçam um ou outro elemento do discurso, porém não aparecem sempre escritos no texto, e cabe ao tradutor identificá-los. Na língua falada, a produção do significado é impossível sem a intervenção de tais manifestações. O gesto e a palavra, ambos parte do discurso, são modos de expressão inseparáveis, um especificamente carregado de expressividade e outro carregado de expressão.

---

<sup>88</sup> “A elocução considerada do ponto de vista do mecanismo discursivo que a condiciona.”

<sup>89</sup> “Representação”

### 2.5.1 Dêixis

Na cena de abertura da obra de Bernard Shaw, *Heartbreak House* (1879), encontramos o seguinte diálogo:

- THE WOMANSERVANT. God bless us! [*The young lady picks up the book and places it on the table.*] Sorry to wake you miss, *I'm* sure; but *you* are a stranger to me. What might *you* be waiting *here* for *now*?
- THE YOUNG LADY. Waiting for somebody to show some signs of knowing that I have been invited *here*.
- THE WOMANSERVANT. Oh, *you're* invited, are *you*? As has nobody come? Dear! dear!<sup>90</sup>

De acordo com Elam (2002), pode-se depreender do diálogo supra que o que lhe permite criar uma dialética interpessoal entre o tempo e o local do discurso é a *dêixis* (como os itálicos indicam). O que temos aqui não é um conjunto de sentenças ou descrições, mas referências dos emissores para si próprios, enquanto emissores, para seus interlocutores enquanto interlocutores-destinatários e para as coordenadas espaço-temporais (o “aqui e agora”) do próprio enunciado, através de elementos dêiticos tais como pronomes demonstrativos e advérbios de tempo e espaço. É importante frisar que o drama consiste primeiramente e acima de tudo precisamente nisto, um *eu* dirigindo-me a *você aqui e agora*.

Existe um consenso geral de que a *dêixis* teatral é um elemento definidor desta prática discursiva, como explica Serpieri (1978, p. 20):

In the theatre [...] meaning is entrusted *in primis* to the deixis, which regulates the articulation of the speech acts. Even rhetoric, like syntax, grammar etc., are dependent, in the theatre, on the deixis, which subsumes and unites the meaning borne by the images, by the various genres of language (prose, poetry), by the various linguistic modes of the characters, by intonation, by rhythm, by proxemic relations, by the kinesics of the movements, etc.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> “CRIADA. Deus nos abençoe! [*A jovem senhora pega o livro e coloca sobre a mesa.*] Desculpe-me por despertá-la senhora, *com certeza*; mas *a senhora* é uma estranha para *mim*. O que *a senhora* está esperando *aqui agora*?

A JOVEM. Aguardando por alguém para mostrar alguns sinais de que fui convidada para vir *aqui*.

CRIADA. Oh, *a senhora* foi convidada? E ninguém veio? Meu Deus! Meu Deus!”

<sup>91</sup> “No teatro [...] o significado é confiado *in primis* à *dêixis*, que regulamenta as articulações dos atos da fala. Até mesmo a retórica, como a sintaxe, a gramática, etc. é dependente, no teatro, da *dêixis*, que agrupa e une o significado produzido pelas imagens, pelos vários gêneros da linguagem (prosa,

Lyons (apud TORO, 1997, p. 49) define dêixis como

[...] la localización e identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos y actividades de las cuales hablamos, o a las cuales nos referimos, en relación con el contexto espacio/temporal creado y sustentado por el acto de enunciación y por la participación, característica en este, de un solo locutor y al menos un alocutor.<sup>92</sup>

Assim, serão dêixis os pronomes e adjetivos demonstrativos, os advérbios de tempo e lugar e os pronomes pessoais.

Em *Guy Domville*, James utiliza os recursos dêiticos dos pronomes pessoais, pronomes de tratamento, adjetivos e pronomes demonstrativos, e advérbios de tempo e lugar para criar um diálogo no qual é frisado o “aqui e agora”. O autor utiliza-se, com frequência, de itálicos em alguns pronomes pessoais e adjetivos e pronomes demonstrativos para enfatizar emissor e/ou destinatário e objetos ou espaço cênico, conforme se pode verificar nos exemplos a seguir:

Frank. [...] And who is it then wants Mr. Domville?

Fanny. It is my mistress that mostly wants him, sir!—she sends me for him to this place and that. But at present he happens to have a different call. This visitor! (JAMES, 1990, p. 485).<sup>93</sup>

*No exemplo acima, podemos identificar vários marcadores dêiticos:*

- O pronome interrogativo “*who*” indaga sobre a pessoa que procura Mr. Domville.
- O pronome de tratamento “*my mistress*” responde a indagação.
- O pronome de tratamento “*sir*” permite identificar para quem a emissora está falando.
- Os pronomes demonstrativos em “*To this place and that*” têm a função de identificar o espaço onde ocorre a ação.
- “*At present*” é um advérbio de tempo que funciona como marcador.
- Em “*This visitor*”, o pronome demonstrativo identifica uma nova personagem que participa da cena.

---

poesia), pelos vários modos linguísticos das personagens, pela intonação, pelo ritmo, pelas relações proxêmicas, pela cinésica dos movimentos, etc.”

<sup>92</sup> “A localização e identificação de pessoas, objetos, acontecimentos, processos e atividades das quais falamos, ou às quais nos referimos em relação ao contexto espaço/temporal criado e sustentado pelo ato de enunciação e pela participação, característica neste, de um só locutor e ao menos um alocutário.”

<sup>93</sup> “Frank. E quem é então que procura o Sr. Domville?”

Fanny. É a minha senhora que o procura a maior parte do tempo, senhor! – ela me manda procurá-lo aqui e acolá. Mas neste momento outra pessoa o procura. Este visitante!”

Mrs. Peverel. (*Turning over Lord Devenish's letter.*) It's not sealed, you see. (*Absent.*) What does he want of Mr. Domville?

Frank. I don't mean *that* one—I mean *yours*, that came yesterday. You see it has brought me over (JAMES, 1990, p. 487).<sup>94</sup>

Nesse exemplo, “*that one*” refere-se à carta que ambos têm em mãos naquele momento, enquanto que “*yours*” refere-se à outra carta, enviada por Mrs. Peverel para Frank no dia anterior, evidenciada pelo advérbio de tempo “*yesterday*”.

Foram mantidos, tanto no texto original quanto na tradução, os itálicos utilizados pelo autor. Como se pode perceber, e ao contrário do exemplo utilizado no início deste item, referente à obra de Shaw, James utiliza itálicos nas palavras que pretende enfatizar na representação, não nos mostradores dêiticos: “Mrs. Peverel. (*With decision.*) Well—he'll give them up! He's one of those who *can!*”<sup>95</sup>.

Os diálogos, em *Guy Domville*, por vezes não são claros; o “de quem se está falando” e/ou “sobre o que se está falando” requer uma segunda ou terceira leitura mais atenta para ser definido – o que pode ser comprovado também nos exemplos dados quando será discutido o uso da anáfora. Provavelmente na representação isso não ocorra, pois o universo de signos que compõem o espetáculo teatral pode preencher as lacunas do texto. A afirmação de Ubersfeld de que “não se poder ler o teatro”, embora um tanto contundente, aplica-se, de certa forma, aos exemplos dados. Sim, pode-se ler o teatro, mas sem a fluidez da narrativa, levando-se em consideração, sempre, que é um texto criado para ser representado.

A importância dos marcadores dêiticos também é vital para o espetáculo teatral como um todo. Embora, muitas vezes, o texto seja complementado por outros signos teatrais, o conjunto deve ser claro e preciso, pois ao espectador não é dada a possibilidade de retroceder, que lhe é dada na leitura. O “aqui e agora” acontece o tempo todo diante dos nossos olhos enquanto assistimos uma peça teatral; não há tempo para tentar buscar na memória os acontecimentos anteriores, pois novos “aqui e agora” estão acontecendo, e se os perdermos nossa compreensão do espetáculo como um todo também estará perdida.

<sup>94</sup> “Sra. Peverel. (*Virando a carta de Lorde Devenish.*) Não está lacrada, veja. (*Ausente.*) O que ele deseja do Sr. Domville?

Frank. Eu não me refiro à *esta* – eu me refiro à sua, que chegou ontem. Como a senhora pode ver ela me trouxe aqui.”

<sup>95</sup> “Sra. Peverel. (*Com decisão.*) Bem – ele abrirá mão deles! Ele é um daqueles que *conseguem!*”

Em *Semiotics of Theater and Drama* (2002), Elam mostra que a informação é trabalhada gramaticalmente no discurso dramático. Ele enfatiza a função criadora das palavras dos “modificadores dêiticos”, tais como “minha”, em “minha linguagem”, ou “este”, em “este discurso”, nas expressões dramáticas. Debruçando-se sobre o trabalho de Honzl (1943), Elam (2002, p. 127) faz a seguinte observação: “Deixis, therefore, is what allows language an ‘active’ and dialogic function rather than a descriptive and choric role: it is instituted at the origins of the drama as the necessary condition of a non-narrative form of world-creative discourse”<sup>96</sup>.

A dêixis é fundamental no funcionamento do discurso teatral, ressalta Toro (2008), por ser um dos componentes que o diferenciam de outros discursos literários, pois o discurso teatral, diferentemente daqueles, apresenta, além da dupla articulação da linguagem, uma terceira articulação. Esta, assim como na comunicação cotidiana, tem a função de vincular o ato locutório a um contexto pragmático, ou seja, tanto a comunicação cotidiana como a comunicação teatral produzem sentido somente em relação a este contexto pragmático. Sem essa articulação o discurso dramático seria incompreensível. Sem dúvida, o funcionamento dêitico do discurso teatral se diferencia do discurso cotidiano pelo fato de que naquele a dimensão dêitica não necessita ser inscrita semanticamente dentro do contexto verbal do próprio discurso, permanecendo um simples índice, enquanto que neste a dimensão inicial é semantizada, chega a ser icônica (ao ser inscrita com uma sobrecarga de informação, no contexto verbal-pragmático) e simbólica (ao entrar no eixo pragmático de caráter “espontâneo” de uma série de enunciados cotidianos, se apresenta como uma estrutura orgânica e fictícia).

Segundo France (2000), estudiosos do teatro, com o objetivo de determinar a natureza específica do texto teatral, têm se preocupado em identificar unidades em uma peça. As direções de palco, que variam notadamente de cultura para cultura, podem indicar um sistema de unidades. Uma peça pode ser dividida em atos, os quais correspondem aos momentos na narrativa. Então, por exemplo, a clássica fórmula da peça em cinco atos apresenta as bases da trama no primeiro ato, estende as complicações da estória no Ato II, alcança o ponto alto da crise no Ato III, e começa a desvendar a trama no Ato IV, levando à resolução no ato final.

---

<sup>96</sup> “Dêixis, portanto, é o que permite à linguagem uma função ‘ativa’ e dialógica, ao invés de um papel descritivo e sem importância: foi criada nas origens do drama como uma condição necessária de uma forma não narrativa do discurso que descreve o mundo.”



A divisão em cenas é governada por convenções de diferentes tipos. Ela pode corresponder a unidades de significado dentro do enredo, ou pode simplesmente ser uma forma de sinalizar as entradas e saídas dos diferentes personagens.

France (2000) observa que na representação essas divisões textuais podem ou não ser usadas. Atores e diretores podem guiar-se pelas indicações editoriais, ou podem mudá-las de acordo com seus propósitos específicos. O fato de a representação não necessariamente coincidir com as unidades de divisão existentes no texto escrito pode complicar a relação existente entre este e o texto encenado. Isso nos leva à questão de se deve haver alguma espécie de fator de “*performabilidade*” inerente em um texto teatral, e, se há, de que maneira ela deve ser traduzida. Na década de 1980, os estudiosos do texto teatral voltaram sua atenção para o fato de que no âmago do diálogo teatral reside a noção de dêixis o “*eu me dirigindo a você aqui e agora*”.

Pavis (1998, p. 91) define a dêixis como “the Greek word for showing or pointing at”<sup>97</sup>. Por ser uma das características específicas do texto teatral, a dêixis desempenha um papel fundamental. Tudo o que ocorre no palco está intimamente ligado ao seu lugar de exibição e torna-se significativo somente porque é mostrado e posto em exibição. A situação extralinguística esclarece o texto linguístico de acordo com a interpretação do diretor.

Assim, cada falante (uma personagem ou qualquer outra instância de discurso verbal ou icônico) organiza seu espaço e tempo em torno de si mesma, entra em comunicação com os outros em graus variados, e volta seu discurso para si próprio e seus interlocutores diretos: ele é, por definição e por necessidade, egocêntrico. “This showing activity has been considered since ARISTOTLE as fundamental to the theatrical act: theater shows (imitates) characters in the process of communication; it exhibits the ‘word on stage’” (idem)<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> “A palavra grega para mostrar ou apontar para.”

<sup>98</sup> “Esta atividade de mostrar tem sido considerada desde ARISTÓTELES como fundamental para o ato teatral: o teatro mostra (imita) personagens no processo de comunicação; ele exhibe o mundo no palco.)

### 2.5.2 Anáfora

A anáfora implica referência a um contexto precedente e funciona como substituição de algo anterior. A referência anafórica pode funcionar, segundo Lyons (apud TORO, 2008, p. 47), de duas formas:

[...] un pronombre refiere a su antecedente. Aquí el término “refiere” puede ser deducido del latín “referre” que se empleaba para traducir [...] del griego y en este contexto, significaba algo como “traer de vuelta”, hacer volver o repetir.

[...] podemos afirmar que un pronombre anafórico refiere a lo que su antecedente refiere, o que refiere al referente de la expresión antecedente con la cual está relacionado.<sup>99</sup>

Na linguagem cotidiana, a situação ou contexto pragmático está ali, enquanto que no teatro a situação é criada pelo discurso das personagens. Na contextualização espaço-temporal do teatro existe uma sobrecarga para produzir o pressuposto de maneira que o afirmado seja compreendido, como se pode verificar neste excerto da peça *Guy Domville*:

Fanny. You're wanted, sir! Excuse me, sir; I thought you were Mr. Domville.

Frank. Isn't Mr. Domville in the house?

Fanny. No indeed, sir: I came out to look for him.

Frank. He's not *that* way: I left my horse at the stable, where, I may mention, I had to put him up myself (JAMES, 1990, p. 485).<sup>100</sup>

*No exemplo acima, o pronome demonstrativo “that” refere-se a um contexto precedente: a casa onde estava Fanny e Frank acreditava estar Mr. Domville.*

Frank. (*Surprised.*) My Lord Devenish?

[...]

Mrs. Peverel. That's just what I mean—the one who was said to be Mrs. Domville's great adorer.

Frank. Do you mean the lady's lover? I never knew any Mrs. Domville but the mother of our good friend.

<sup>99</sup> “[...] Um pronome refere ao seu antecedente. Aqui o termo ‘refere’ pode ser deduzido do latim ‘referre’ que se empregava para traduzir do grego e neste contexto significava ‘trazer de volta’, fazer voltar ou repetir. [...] podemos afirmar que um pronome anafórico refere ao que seu antecedente refere-se, o que refere ao referente da expressão antecedente com a qual está relacionado.”

<sup>100</sup> “Fanny. O senhor está sendo procurado! Desculpe-me, senhor, eu pensei que fosse o Sr. Domville. Frank. O Sr. Domville não está na casa? Fanny. De fato não, senhor: eu saí para procurá-lo. Frank. Ele não está *naquela* direção: eu deixei meu cavalo no estábulo onde, devo mencionar, eu mesmo tive que colocá-lo.”

Mrs. Peverel. I speak of the widow of one of his kinsmen—the one that was the head of the family.

Frank. (*Smiling.*) He's not the head of *ours*! God bless you for such a letter! (JAMES, 1990, p. 487).<sup>101</sup>

Nesse exemplo, a profusão de personagens e pronomes pode gerar algumas dúvidas no leitor/espectador:

- “*The one*”, na segunda fala, refere-se a Lord Devenish.
- “*Our good friend*” refere-se a Mr. Domville que não participa desse diálogo, mas que já participou de cenas anteriores.
- “*The head of ours*” refere-se, respectivamente ao chefe da família – mencionado anteriormente – e às famílias de Mrs. Peverel e Frank, que fazem parte do contexto geral.
- “*To such a letter*” refere-se a uma carta trazida por Lorde Devenish, já mencionada anteriormente.

O contexto pragmático, que não é senão a língua *in situ*, opera através de diversos tipos de dêixis e anáforas no teatro. Ambas funcionam no marco de três eixos que, segundo Serpieri (1978), são eixos internos da encenação: a) eixo anafórico (cuja função é referir-se a elementos anteriores à situação de enunciação); b) eixo narrativo ou dinâmico (cuja função é referir-se às sequências da trama; c) eixo dêitico (cuja referência é interna à própria enunciação).

Segundo Toro (2008), esses três eixos manifestam três tipos de anáforas que têm sido chamadas de distintas formas, porém que, sem dúvida, apontam para uma mesma realidade linguística: a anáfora extrarreferencial (Serpieri) ou exafórica (Elam), intrarreferencial (Toro) e infrarreferencial (Serpieri) ou endofórica (Elam).

No que tange especificamente à anáfora extrarreferencial, Toro (2008) observa que ela consiste em referir-se a uma realidade prévia ao discurso *in situ* ou bem exterior ao discurso. Em uma cena característica de abertura de uma obra de teatro, na qual observamos personagens em situação de diálogo, todas as

<sup>101</sup> “Frank. (*Surpreso.*) Meu Senhor Devenish?

[...]

Sra. Peverel. É justamente o que eu quero dizer – aquele que é conhecido como o grande admirador da Sra. Domville.

Frank. Você quer dizer o amante da senhora? Eu não conheço nenhuma Sra. Domville, com exceção da mãe do nosso bom amigo.

Sra. Domville. Eu me refiro à viúva de um dos parentes dele – o que era o chefe da família.

Frank. (*Sorrindo.*) Ele não é o chefe da *nossa*! Deus lhe abençoe por tal carta.”

referências feitas a qualquer realidade ou acontecimento prévio a essa situação inicial funcionam através da anáfora extrarreferencial. No transcurso do diálogo podem suceder acontecimentos fora da cena, cuja referência também se realiza por meio deste tipo de anáfora.

Na cena inicial do segundo ato de *Guy Domville*, é apresentado um novo cenário, que indica um local diferente de onde ocorrem os fatos no primeiro ato, e uma nova personagem, que não havia aparecido ou sido mencionada anteriormente. Ambos mencionam fatos ocorridos no passado e não de conhecimento do leitor ou do espectador:

*Mrs. Domville villa at Richmond. Mrs. Domville and George Round are discovered.*

Round. The reason of my "wicked return," ma'am, is simply the respect I owe you, and the respect I owe to my cousin, your too amiable daughter.

Mrs. Domville. Have you forgotten that I informed you six months ago how you could best express that respect?

Round. By keeping out of your sight—by permitting you to forget my existence and encouraging you to hope I had forgotten yours? I obeyed your command, ma'am; I immediately joined my ship. But my ship came back last week.

Mrs. Domville. It didn't come back to Richmond, I suppose. This house is not your port!

Round. I think, indeed, rather, it's a rough and unfriendly coast!

Mrs. Domville. Take care, then, what befalls you in attempting to land.

Round. What worse can befall me than what befell me six months ago? The life was knocked out of me then, and if I meet your eyes once more it's simply that the mere wreck of my old presumption has been washed ashore at your feet.

Mrs. Domville. I'll warrant you a wreck that will take some time to sink—though indeed you do seem to have parted, in the tempest, with your uniform (JAMES, 1990, p. 495).<sup>102</sup>

<sup>102</sup> “*A villa da Sra. Domville em Richmond. A Sra. Domville e George Round são mostrados.*

Round. A razão do meu “retorno maldito”, minha senhora, é simplesmente o respeito que lhe devo, e o respeito que devo à minha prima, sua muito amável filha.

Sra. Domville. Você esqueceu que lhe informei seis meses atrás de que forma você melhor poderia expressar o seu respeito?

Round. Mantendo-me fora da sua vista – permitindo que a senhora possa esquecer da minha existência e encorajando-a a esperar que eu tivesse esquecido da sua? Eu obedeci sua ordem, minha senhora; eu embarquei imediatamente no meu navio. Mas meu navio voltou na semana passada.

Sra. Domville. Ele não voltou para Richmond, eu suponho. Esta casa não é seu porto!

Round. Eu acho que, de fato, ao invés, é uma costa dura e hostil!

Mrs. . Tome cuidado, então, sobre o que pode acontecer se você tentar chegar a terra.

Round. O que de pior pode acontecer-me que já não tenha acontecido seis meses atrás? A vida me foi tirada, e se eu a fito nos olhos novamente é simplesmente porque o velho naufrágio da minha audácia foi jogado em terra firme aos seus pés.

Sra. Domville. Eu garanto a você um naufrágio que vai levar algum tempo para afundar – embora de fato você parece ter partido, na tempestade, com seu uniforme.”

*Mrs. Domville havia sido mencionada no primeiro ato, porém George Round ainda não havia participado da trama. Nessa cena, são mencionados fatos que ocorreram seis meses atrás e que, no presente, são retomados por ambos para esclarecer o leitor/espectador – Round desejava casar-se com a filha de Mrs. Domville, porém esta não aceitou o enlace e pediu-lhe que se afastasse de sua filha. Esses fatos são trazidos à tona, mesclando passado e presente, através da anáfora extrarreferencial.*

A anáfora intrarreferencial tem como função referir-se às sequências internas do texto dramático, ou seja, vincular diversos segmentos de ação através do discurso, operando assim como um elemento narrativo e dinâmico que permite avançar a ação.

Toro (2008, p. 51) exemplifica a anáfora intrarreferencial com uma cena de *Hamlet*. Na cena de abertura precisamente no Ato I, cenas III e IV, podemos constatar que, embora separadas por dois atos, tais cenas conectam-se e dão uma nova direção ao componente diegético, central na progressão da ação. A anáfora extrarreferencial servirá logo como intrarreferencial:

LUCIANO: ¡Negro el designio, pronta la mano, dispuesto el tósigo, propicia la hora, cómplice la ocasión, y sin testigos! ¡Violenta mixtura de venenosas plantas, cogidas a medianoche, tres veces infecta, tres veces emponzoñada con la maldición de Hécate; que tus naturales virtudes mágicas y deletéreas le arranquen instantáneamente la vida en plena salud! (*Vierte el veneno en el oído del rey durmiente.*) (*Hamlet*, Ato I, Cena III).

[...]

SOMBRA: [...] Durmiendo, pues, en mi jardín; según mi costumbre, después del mediodía, en esta hora de quietud, entró tu tío furtivamente, con un pomo de maldito zumo de beleño y en el hueco de mi oído vertió la leprífica destilación, cuyo efecto es tan contrario a la sangre humana, que rápido como el azogue, corre por las vías naturales y conductos del cuerpo [...] Así fue como, estando durmiendo, perdí a la vez, a manos de mi hermano, mi vida, mi esposa y mi corona (*Hamlet*, Ato I, Cena V).

A anáfora infrarreferencial ou endofórica, segundo Toro (2008), é uma referência a um aspecto do discurso imediatamente precedente ao próprio diálogo. Sua função é conectar enunciados, o que permite tensão e dinamismo no discurso teatral e, por sua vez, é este tipo de anáfora que dá a impressão de que a linguagem

dramática é algo que se desenvolve e é produzido automaticamente no cenário. Esta correferência anafórica também possibilita a aparência de continuidade do discurso teatral.

Pinter usa, com muita propriedade e eficácia, o recurso da anáfora infrarreferencial ou endofórica em suas obras, as quais se caracterizam pelo dinamismo dialógico, como se pode ver no seguinte diálogo em *The Caretaker* (1959):

ASTON: You could be... caretaker here, if you liked.

DAVIES: What?

ASTON: You could... look'after the place, if you liked, you know, the stairs and the landing, the front steps, keep an eye on it. Polish the bells.

DAVIES: Bells?

ASTON: I'll be fixing a few, down by the front door. Brass.

DAVIES: Caretaking, eh?

ASTON: Yes.

DAVIES: Well, I... I never done caretaking before, you know... I meant to say... I never... what I mean to say is I never been a caretaker before. *(Pause.)*

ASTON: How do you feel about being a one, then?

DAVIES: Well, I reckon... Well, I'd have to know... you know.....

ASTON: What sort of...

DAVIES: Yes, what sort of... you know... *(Pause.)*<sup>103</sup>

A anáfora teatral produz uma aparência de realidade, o que se torna possível a partir das entidades reais ou fictícias sobre as quais podemos falar. O simples fato de nos referirmos a essas entidades lhes dá uma existência “real”. São esses objetos do discurso que permitem que a ficção pareça “real”, visto que ela não tem

---

<sup>103</sup> “ASTON: Você poderia ser... zelador aqui, se quisesse.

DAVIES: O quê?

ASTON: Você poderia... cuidar do lugar, se quisesse, você sabe, as escadas, o patamar, os degraus, cuidá-los. Polir as campainhas.

DAVIES: Campainhas?

ASTON: Eu colocarei algumas, na porta da frente. Bronze.

DAVIES: Zeladoria, heim?

ASTON: Sim.

DAVIES: Bem, Eu... Eu nunca trabalhei como zelador antes, você sabe... eu quis dizer... eu nunca... O que eu quero dizer é que eu nunca fui zelador antes. *(Pausa.)*

ASTON: O que você acha de ser um, então?

DAVIES: Bem, eu penso... Bem, eu teria que ver... você sabe.....

ASTON: Que tipo de...

DAVIES: Sim, que tipo de... você sabe... *(Pausa.)*”

um referencial real no mundo, somente um referencial material no cenário ou na situação de enunciação que os evoca.

A respeito dos referentes dramáticos, afirma Elam (2002, p. 137):

Dramatic referents are objects of this kind: they are created for the duration of the drama and exist for as long as they are mentioned, ostended or otherwise referred to in the dialogue (or, in performance, in the 'theatrical discourse' at large, thus including visual ostension, etc.). The speakers posit objects in the dramatic universe of discourse so that they can be referred to again.<sup>104</sup>

A referência anafórica é importante para o diálogo dramático porque ela cria, através da correferência, a aparência de continuidade no universo do discurso: ela mantém a estabilidade do objeto uma vez introduzido. Como tal, é subordinada à dêixis, a qual ostenta diretamente o objeto e o introduz como um referente dramático. O funcionamento anafórico somente é possível por estar intimamente ligado à dêixis, já que esta permite a introdução de entidades no universo do discurso, as quais o diálogo pode referir-se no seu transcurso.

---

<sup>104</sup> “Os referentes dramáticos são objetos desta espécie: eles são criados para a duração do drama e existem enquanto forem mencionados, mostrados ou de alguma forma referidos no diálogo (ou na representação, no ‘discurso dramático’ em geral, dessa forma incluindo a ostentação visual, etc.). Os falantes colocam objetos no universo dramático do discurso para que eles possam ser referidos novamente.”

### 3 ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL

*The translator's problem is that he is a performer without a stage, an artist whose performance looks like the original, just like a play or a song or a composition, nothing but ink on a page.*<sup>105</sup>

Robert Wechsler

Nowra (1984) faz uma interessante analogia entre o papel do tradutor e do imitador. O tradutor se parece, de certa forma, com aqueles imitadores de *nightclubs* que, ao imitarem os movimentos ou a voz de outra pessoa, conseguem somente sugerir o óbvio, e assim o fazendo somente apresentam uma caricatura do original. É claro que há aqueles tradutores que pensam estar “refletindo” – como se fossem um espelho – o original, mas mesmo o reflexo no espelho mais literal iria reverter o que está sendo refletido, e uma tradução *livre* se assemelharia àqueles espelhos num parque de diversões onde o esbelto e magro parece inchado, e o original gordo e cheio de vida parece com um cadáver rígido.

“A tradução está tão próxima de ser verdadeira quanto uma metáfora pode ser. Seja o que for, ao traduzir de uma linguagem para outra uma pessoa está procurando a perfeita analogia para tentar expressar o que o original diz” (NOWRA, 1984, p. 13, tradução minha). Isso, é claro, também se aplica à tradução do texto teatral, seja ela orientada para o palco ou para o leitor. É similar a alguém que estivesse constantemente dizendo “É como...”, tentando fazer uma simulação do original. Adicionalmente, o tradutor teatral espera que a linguagem falada seja vista como se fosse escrita na linguagem para a qual a peça foi traduzida.

---

<sup>105</sup> “O problema do tradutor é que ele é um ator sem um palco, um artista cuja performance parece com o original, como uma peça uma música ou uma composição, nada além de tinta em uma página.”



Nas últimas décadas, a tradução teatral perdeu sua condição de “ignorada” nos estudos da tradução para ocupar um papel relevante nos estudos culturais e interculturais. Nos estudos universitários, tornou-se objeto de investigação que os especialistas analisam tendo como base orientações teóricas e metodológicas próprias no âmbito da disciplina. A tradução teatral deixou de ser analisada sob a ótica da tradução literária, e passou a ser objeto de estudo que tem como base as especificidades do texto teatral e tudo que isso representa, ou seja, os signos verbais e não verbais, as diversidades culturais, e a dificuldade de se traduzir este complexo universo de uma determinada língua para outra.

Conhecida como *drama translation*<sup>106</sup> (Aaltonen, 2000), *theatre translation*<sup>107</sup> (Aaltonen 2000, Zatlin, 2005), *performance translation*<sup>108</sup> (Hale e Upton, 2000) e *translation for the theatre*<sup>109</sup> (Bassnett, 2000), o interesse acadêmico na tradução dentro do contexto do drama e da prática teatral tem crescido muito além dos Estudos da Tradução.

O interesse teórico pela tradução teatral teve suas primeiras manifestações na Europa, na década de 1960, em particular nas páginas da revista *Babel*, órgão oficial da Federação Internacional de Tradutores, com artigos breves de Hartung, Hamberg e Braem (1965). O tema também foi abordado por alguns estudiosos da área da literatura (Mounin, 1967; Levy, 1969; Bednarz, 1969) e tradutores (Corrigan, 1961; Brenner-Rademacher, 1965; Hamberg, 1966; Hartung, 1965; Sahl, 1965). O debate estava focado na questão da fidelidade da tradução e da *performabilidade* do texto teatral. Profissionais do teatro também contestavam o fato de que as traduções, com frequência, tinham que ser modificadas durante os ensaios para torná-las adequadas à encenação.

Na década de 1970, os estudos da tradução ainda não tinham se estabelecido como uma disciplina acadêmica, e discussões iniciais surgiram no campo dos estudos interdisciplinares, mas ainda dentro da perspectiva dos estudos literários, oriundas, particularmente, do Colóquio Internacional *Literature and Translation*, que ocorreu em Leuven, Bélgica, em abril de 1976. Nesse colóquio, Bassnett apresentou um trabalho que, posteriormente, seria uma referência nos

---

<sup>106</sup> Tradução do drama.

<sup>107</sup> Tradução teatral.

<sup>108</sup> Tradução para o palco.

<sup>109</sup> Tradução para o teatro.

estudos da tradução do texto teatral: “Translating spacial poetry: an examination of theatre texts in performance”, no qual apresenta novos conceitos-chave como padrões de “ritmo-tempo” e “ritmos básicos subtextuais”. Bassnett descreve uma peça como “[...] much more than a literary text, it is a combination of language and gesture brought together in a harmonious frame of timing”<sup>110</sup> (BASSNETT, 1978, p. 71).

Snell-Hornby (2007) observa que, ainda na mesma década, uma nova abordagem semiótica foi adotada na comunidade científica de fala francesa: Pavis (1976) equipara a encenação do texto escrito, o *mise-en-scène*, com o *mise-en-scène*, referindo-se aos símbolos semióticos, e Ubersfeld (1978) descreve o texto teatral como algo que surge de um padrão denso de signos sincrônicos.

Nas décadas de 1980 e 1990, os estudos da tradução do texto teatral evoluíram consideravelmente, focados nas características específicas do texto dramático, que o tornam tão diferente dos outros tipos de textos: a direção cênica e o diálogo falado.

Em 1980, Bassnett abordou o tema da tradução teatral em um capítulo específico de *Translation Studies*, no qual afirma o que já era evidente: os estudos da tradução teatral eram uma área negligenciada nos Estudos da Tradução. Ainda no mesmo ano, Ortrun Zuber-Skerritt abordou o assunto num volume dedicado especialmente à tradução teatral, *The Languages of Theatre: Problems in Translation and Transposition of Drama*. Em 1984, Zuber-Skerritt publicou outro volume que se tornaria referência nos estudos da tradução teatral: *Page to Stage: Theatre as Translation*. Ainda na primeira metade da década de 1980, publicações relevantes como as de George E. Wellwarth (“Special Considerations in Drama Translation”, 1981), Malcom Griffiths (“Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre”, 1981) e Laurie Anderson (“Pragmatica e Traduzione Teatrale”, 1984) abordaram especificamente a tradução teatral.

O tema despertou o interesse dos teóricos da tradução, e, a partir de 1985, surgiram várias publicações, não somente na Europa, mas também nos Estados Unidos e Canadá. Algumas das publicações mais relevantes sobre o tema servem como base teórica desta pesquisa.

---

<sup>110</sup> “Muito mais do que um texto literário, é uma combinação de linguagem e gestos reunidos em um harmonioso quadro temporal.”

É relevante ressaltar que, embora a tradução teatral tenha despertado o interesse da comunidade acadêmica e estudiosos da área dos estudos da tradução, a edição de livros que tratam do teatro em geral, e da tradução do teatro em particular, ainda ocupa um espaço relativamente pequeno no universo do comércio da literatura. Os livros publicados no Brasil sobre a teoria do teatro, e, mais especificamente sobre a tradução teatral, ainda são poucos comparado com o interesse despertado pelo assunto nas últimas décadas. Tal lacuna pode ser explicada pela distância entre o universo do livro e o da peça representada, universos distintos que abrangem categorias e destinatários distintos: assistir uma peça não significa ler a peça.

Três artigos publicados por Bassnett merecem destaque e uma análise mais aprofundada, devido à relevância que alcançaram nos estudos da tradução do texto teatral.

### **3.1 TEXTO E REPRESENTAÇÃO: A VISÃO DE SUSAN BASSNETT NA DÉCADA DE 1980**

#### **3.1.1 Bassnett no início dos anos 1980**

Em “Translating spacial poetry: an examination of theatre texts in performance” (1978), Bassnett aborda o problema da representação espacial do texto dramático e de sua tradução. Para ela, o aspecto não linguístico do texto teatral é a maior dificuldade enfrentada pelo tradutor. A intraduzibilidade de algumas obras está intimamente ligada aos estilos de interpretação dominante em cada país.

A impenetrabilidade inglesa, a exuberância italiana e a estática austeridade alemã na representação das obras clássicas são um exemplo; com frequência, a solenidade francesa é para os atores ingleses e alemães pura grandiloquência.

Partindo do pressuposto que um texto dramático deve ser lido de forma diferente, Bassnett afirma que um texto dramático é uma unidade totalmente completa apenas quando ele é executado, uma vez que é apenas na representação

que o seu pleno potencial é realizado. Mas, questiona a autora, se um texto dramático deve ser lido de forma diferente, então o tradutor deve traduzi-lo como um texto puramente literário ou deve tentar traduzi-lo considerando a sua função dentro do complexo sistema do espetáculo teatral? Tentando responder a essa pergunta fundamental, Bassnett afirma que é impossível separar o texto da representação porque o teatro é constituído pela relação dialética entre esses dois componentes. Seguindo o argumento de Ubersfeld contra a supremacia do texto literário e a percepção da encenação como uma mera tradução, Bassnett afirma que quando um texto literário adquire um status mais elevado do que o texto encenado, isso resulta no equívoco de que há uma única maneira correta de ler o texto, e, portanto, encená-lo. Se assim fosse, então o tradutor estaria vinculado a um modelo rígido de tradução preconcebida, a qual seria julgada de acordo com sua fidelidade ao texto escrito e à tradução.

Bassnett compreende a linguagem teatral como algo material e sólido, uma espécie de poesia no espaço. A materialidade dessa linguagem é parte de seu sentido, sua cadência sonora é o que o distingue da obra escrita. Assim, o tradutor deve atender a dois critérios que não são exigidos do tradutor de prosa ou poesia. O primeiro critério é o da *performabilidade*, e o segundo critério é derivado do primeiro: a função do texto propriamente dita (tradução). Ao examinar a extensão em que a noção de *performabilidade* pode ser aplicada à tradução teatral, a autora descreve a importância desse conceito na sua aplicação neste campo da tradução. A *performabilidade* traz implícita a distinção entre o texto escrito e o aspecto físico da encenação. Além disso, ela pressupõe que o texto teatral contém dentro de sua estrutura algumas características que o tornam representável: um padrão gestual codificado.

Assim sendo, Bassnett afirma que, partindo do pressuposto que a *performabilidade* é vista como um pré-requisito para o tradutor teatral, conseqüentemente ele deve determinar quais estruturas são possíveis de serem encenadas e traduzi-las para a língua-alvo, mesmo que grandes mudanças linguísticas e estilísticas possam ocorrer.

### 3.1.2 Bassnett na metade da década de 1980

Em “Ways through the labyrinth. Strategies and methods for translating theatre texts” (1985), o tradutor teatral enfrenta um problema encontrado somente neste tipo de texto, resultante da natureza do próprio texto. Devido a isso, ao tradutor é pedido que faça o impossível: que traduza um texto escrito, que é parte integrante de um sistema mais amplo, no qual se articulam complexos sistemas de signos linguísticos e extralinguísticos, como se fosse um texto literário pensado somente para sua leitura em forma de livro. A posição da autora, em relação à tradução do texto teatral, muda radicalmente. Ela define o termo “*performability*”<sup>111</sup> como “a very vexed term”<sup>112</sup> e o rejeita como “the implicit, undefined and undefinable quality of a theatre text that so many translators latch on to as a justification for their various linguistic strategies”<sup>113</sup> (BASSNETT, 1985, p. 90 e 101-12, respectivamente).

Para uma melhor abordagem do problema, Bassnett utiliza as cinco categorias de expressão que compõem o espetáculo teatral, definidas por Kowzan (1975, p. 72-80): 1) o texto falado (para o qual pode haver um texto escrito ou não); 2) a expressão corporal; 3) a aparência externa dos atores (gestos, características físicas, etc.); 4) o espaço cênico (espaço, acessórios, iluminação, etc.); 5) sons não verbais. Essas cinco categorias são divididas por Kowzan em treze subcategorias distintas, as quais pertencem a sistemas de signos não hierárquicos. Na opinião desse autor, o texto escrito é um mero componente entre outros, e uma encenação pode conter tantos signos quanto forem necessários.

Bassnett continua sua abordagem da tradução teatral fazendo uma distinção entre texto escrito e texto encenado, observando que todos os debates sobre a natureza da relação entre esses dois tipos de textos tinham uma interessante característica: a dimensão da tradução interlingual estava totalmente ausente nesses debates. O problema para o tradutor teatral está em saber se as indicações cênicas estão implícitas ou explícitas no texto, já que isso condicionará suas estratégias para traduzir o código linguístico e os demais códigos de significação. A responsabilidade de transferir todos esses códigos cabe ao tradutor, e a discussão

---

<sup>111</sup> Performabilidade ou representabilidade.

<sup>112</sup> “Um termo realmente vexatório.”

<sup>113</sup> “A qualidade implícita, indefinida e indefinível de um texto teatral à qual os tradutores agarram-se como justificativa para suas várias estratégias linguísticas.”

envolvendo essa difícil tarefa deve fazer parte do debate sobre a tradução teatral, na opinião de Bassnett. As técnicas utilizadas pelos tradutores para realizar a transferência dos códigos teatrais têm variado ao longo do tempo, porém um consenso persiste: o texto teatral é datado (*time-bound*) de uma forma que o distingue da prosa e da poesia. Ao tradutor cabe a tarefa de encontrar um fio condutor que o permita mover-se no labirinto de códigos que é o texto teatral.

As estratégias de tradução são tipificadas por Bassnett em cinco grandes grupos: 1) o texto teatral é tratado como um simples texto literário; 2) o contexto cultural da língua de partida é usado como referência para o texto traduzido; 3) traduzir a *performabilidade*; 4) traduzir o teatro em verso ou alguma outra forma alternativa; 5) a tradução é realizada em equipe (tradutor, diretor e atores). Essas categorias distintas são opções possíveis porque o texto teatral é um texto *troué*<sup>114</sup>. Ao criar um texto para ser encenado na língua-alvo, o tradutor necessariamente encontra um conjunto de restrições completamente diferente no que se refere às convenções da produção de palco.

A relação dialética entre os sistemas distintos se materializa nos elementos da dêixis, aqui compreendidos como os indícios verbais – noções discutidas amplamente por Serpieri e Elam e utilizadas por Bassnett –, que regulam a articulação dos atos da fala para dar-lhe um sentido teatral. Retórica, sintaxe e gramática dependem, no teatro, da dêixis, que engloba e aglutina os significados distintos que as imagens, instrumentos linguísticos, ritmo e movimento são portadores.

A investigação da função das unidades dêiticas no texto-fonte auxiliariam os estudiosos a discernir quais unidades são preservadas no texto da língua-alvo, o que a sua ausência ou presença pode significar e o que acontece na dinâmica das cenas nas quais essas unidades são alteradas durante a transferência do texto-fonte para o texto-alvo. Bassnett observa que, no artigo ora em análise, optou por enfatizar a importância das unidades dêiticas, “but would it be far too simplistic to

---

<sup>114</sup> “Texto aberto”. Termo usado por Anne Ubersfeld, em *Lire le théâtre* (1978), para definir o texto teatral como não completo em si mesmo, inserido em um complexo sistema de códigos que intervêm na representação.

suggest that ‘faithful’ adherence to the deitic units of the SL text in translation could solve the problems of the translation of written theatre language”<sup>115</sup> (1985, p. 101).

O aspecto mais surpreendente deste artigo, em contrapartida com o que Bassnett havia afirmado em “Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance”, são suas considerações finais:

It seems to me that the time has come to set aside "performability" as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text, *troué* though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin (BASSNETT, 1985, 102).<sup>116</sup>

Contrariamente ao posicionamento tomado sete anos atrás (1978), quando advertiu sobre o perigo da prevalência do texto escrito sobre o texto encenado, neste artigo Bassnett defende a supremacia do texto escrito, numa mudança de posição radical.

### 3.1.3 Bassnett no início da década de 1990

Em “Translating for the theatre: the case against performability” (1991), Bassnett muda de posição com relação a algumas de suas primeiras afirmações sobre a noção de *performabilidade* aplicada à tradução de textos teatrais. Ao manifestar seu desacordo com Pavis, que sustenta que a verdadeira tradução dos textos teatrais deve ser realizada levando-se em consideração sua representação: “a real *translation* takes place on the level of the *mise-en-scène* as a whole”<sup>117</sup> (PAVIS, 1989, p. 41), Bassnett argumenta contra a ideia de *performabilidade* e desacredita

<sup>115</sup> “Seria muito simplista sugerir que a aderência ‘fiel’ às unidades dêiticas do TF na tradução poderia solucionar os problemas da tradução da linguagem teatral escrita.”

<sup>116</sup> “Parece-me que chegou a hora de anular a ‘*performabilidade*’ como critério também para a tradução, e concentrar-se mais nas estruturas linguísticas do texto em si. Pois, afinal, é apenas no escrito que a *performabilidade* pode ser codificada e existem infinitas decodificações de encenação possíveis em qualquer texto teatral. O texto escrito, por mais ‘aberto’ que possa ser, é a matéria-prima com a qual o tradutor tem que trabalhar, e é com o texto escrito, ao invés de uma representação hipotética, que o tradutor deve começar.”

<sup>117</sup> “Uma tradução real ocorre no nível da representação como um todo.”

qualquer noção de tradução visando a representação; ao contrário, ela enfatiza o texto teatral escrito.

Bassnett recorda que a ideia de *performabilidade* surgiu no século XX para justificar o uso que certas correntes cenográficas fazem do texto teatral, considerado como algo incompleto e que permite supressões, adições e alterações. Esse posicionamento, levado até as suas últimas consequências, supõe que o tradutor teatral estaria fadado a realizar uma tarefa sobre-humana: traduzir um texto que, *a priori*, é incompleto na língua-fonte, contendo um texto gestual oculto. A tarefa impossível do tradutor, nesse sentido, seria transpor um texto incompleto na língua-fonte para um texto, também incompleto, na língua-alvo.

É na própria estrutura linguística do texto teatral que se deve buscar as pistas que indicam as possíveis representações teatrais, afirma Bassnett, porque é somente no texto escrito que se pode decodificar os infinitos textos representáveis.

No que tange especificamente à *performabilidade*, Bassnett argumenta que a história da tradução teatral para o inglês está inextricavelmente ligada à economia, porém uma explicação alternativa, mais respeitável, é geralmente oferecida por aqueles envolvidos neste negócio. Principalmente entre os tradutores de língua inglesa, diretores e empresários, encontramos a noção de *performabilidade* como um critério essencial para o processo tradutório:

In the years that I have been involved both as a translator of theatre texts and as a theoretician, it has been this term that has consistently caused the most problems. It has never been clearly defined, and indeed does not exist in most languages other than English. Attempts to define the 'performability' inherent in a text never go further than generalized discussion about the need for fluent speech rhythms in the target text. What this amounts to in practice is that each translator decides on an entirely *ad hoc* basis what constitutes a speakable text for performers. There is no sound theoretical base for arguing that 'performability' can or does exist (BASSNETT, 1991, p. 102).<sup>118</sup>

<sup>118</sup> “Nos anos em que estive envolvida ambos como tradutora de teatro e teórica, tem sido este termo que tem consistentemente causado a maioria dos problemas. Ele nunca foi claramente definido, e, na realidade, não existe em muitas línguas além do inglês. Tentativas em definir a '*performabilidade*' inerente a um texto nunca foram além de discussões generalizadas sobre a necessidade de ritmos de discurso fluente no texto-alvo. O que isso equivale na prática é que cada tradutor decide numa base inteiramente *ad hoc* o que constitui um texto *falável* para os atores. Não há base teórica confiável para argumentar que a '*performabilidade*' pode existir ou existe de fato.”



Bassnett ainda argumenta que, se ao menos fosse possível estabelecer um conjunto de critérios para determinar a *performabilidade* do texto teatral, então esses critérios poderiam variar constantemente, de cultura para cultura, de tempo em tempo e de tipo de texto para tipo de texto. Muitas das vagas generalizações sobre o texto teatral estão relacionadas com a noção de universalidade, a ideia que a peça, a qual é uma estrutura composta por múltiplas camadas, é uma constante além das fronteiras culturais, e isso é historicamente impreciso, para dizer o mínimo.

### 3.2 POSSÍVEIS ABORDAGENS DO TEXTO TEATRAL

Snell-Hornby, em “Theatre and opera translation” (2007), apresenta três diferentes abordagens dadas ao texto teatral e que possibilitam diferentes formas de se “ver” o texto ao traduzi-lo, as quais são analisadas a seguir.

#### 3.2.1 Abordagem semiótica

A semiótica foi sistematicamente aplicada como base da discussão teórica do drama, no início dos anos 80 do século XX. Para Snell-Hornby (2007), o conceito de signo é realmente útil para explicar o funcionamento básico do teatro, particularmente na famosa tricotomia estabelecida por Charles Peirce, de acordo com a qual um signo pode ser um ícone, um índice ou um símbolo:

A sign can refer to an Object by virtue of an inherent similarity (‘likeness’) between them (*icon*), by virtue of an existential contextual connection of spatiotemporal (physical) contiguity between sign and object (*index*) of a general law or cultural convention that permits sign and object to be interpreted as connected (*symbol*) (GORLEE, 1994, p. 51).<sup>119</sup>

Para Snell-Hornby (2007), o sistema de signos que pertence ao mundo do teatro apresenta um caleidoscópio composto pelos três tipos supracitados, e a

---

<sup>119</sup> “Um signo pode referir-se a um Objeto em virtude de uma similaridade inerente (‘similitude’) entre eles (*ícone*), em virtude de uma conexão contextual existente de continuidade espaço-temporal (física) entre signo e objeto (*índice*), ou em virtude de uma lei geral ou convenção cultural que permite ao signo e objeto serem interpretados como conectados (*símbolo*).”

diferenciação entre eles é essencial para a interpretação do espectador do que ele está vendo no palco. Um signo icônico (tal como um traje Tudor em uma produção naturalista ou uma mesa posta para o jantar) pode ser compreendido pelo que representa e é perfeitamente interpretável desde que o espectador possa situá-lo no contexto. Um signo indexical é interpretável desde que o espectador possa entender o ponto de conexão (por exemplo, uma fumaça pode significar fogo). Um signo simbólico é somente compreensível se o espectador estiver familiarizado com o seu significado na cultura em questão (por exemplo, nas culturas ocidentais, preto é a cor do luto). A experiência teatral varia de acordo com a experiência e o conhecimento prévio do espectador, e, conseqüentemente, com a sua habilidade em organizar e interpretar a abundância de percepções sensoriais dirigidas a ele pela representação.

Nesse sentido, Elam (2002, p. 18-19) explica as funções dos signos, baseado nas definições e qualificações dadas por Peirce:

- The *icon*. The governing principle in iconic signs is similitude; the icon represents its objects 'mainly by similarity' between the sign-vehicle and its signified.
- The *index*. Indexical signs are causally connected with their objects, often physically or through contiguity.
- The *symbol*. Here the relationship between sign-vehicle and signified is conventional and unmotivated; no similitude or physical connection exists between the two.<sup>120</sup>

Elam observa que, apesar de Peirce ter adicionado definições às qualificações dos signos, indicando que não pode haver um ícone, índice ou símbolo "puro", é muito tentador cair no absolutismo ingênuo de aplicar as categorias. "The theatre appears, for example, to be the perfect domain of the icon: where better to look for direct similitude between sign-vehicle and signified than in the actor-character relationship?"<sup>121</sup> (ELAM, 2002, p. 19-20).

Bobes (1997) resume os caminhos propostos pela teoria semiológica do teatro na análise da obra dramática, em sua dupla vertente do texto literário e

<sup>120</sup> "O *ícone*. O princípio que rege os símbolos icônicos é a similitude; o ícone representa o seu objeto 'principalmente pela semelhança' entre o signo-veículo e o seu significado.

O *índice*. Signos indexicais são conectados de forma causal com seus objetos, frequentemente fisicamente ou através da contigüidade.

O *símbolo*. Aqui a relação entre signo-veículo e significado é convencional e imotivada; nenhuma similitude ou conexão física existe entre os dois."

<sup>121</sup> "O teatro parece, por exemplo, ser o domínio perfeito do ícone: onde melhor se pode procurar pela similitude direta entre o veículo do signo e o significado do que na relação ator-personagem?"

espetacular – texto principal e texto secundário – e em suas duas fases de texto escrito e representação – o texto escrito são os signos verbais e a representação os signos não verbais –, e ambos se complementam. Os pontos assinalados por Bobes (1997, p. 320-322, tradução minha), são os seguintes:

1. O texto teatral tem, frente a outros textos literários, a virtualidade de uma representação, e serve de ponto de partida – não determinante, mas condicionante – dos sistemas de signos que serão atualizados na representaçãp.
2. Há uma escala de signos que, partindo do texto, integra-se progressivamente na totalidade do espetáculo, e seu modo de integrar-se depende da leitura feita do texto, pois são signos móveis.
3. O texto principal tem um sentido determinado que se organiza a cada leitura de modo coerente, destacando alguns signos e algumas unidades frente a outras.
4. As modificações paralinguísticas que se realizam ao se pronunciar o diálogo em cena ressaltam ou atenuam algumas passagens, de acordo com o ritmo, o tom, a intensidade e a entonação intencional que altere o sentido.
5. Os gestos e as atitudes corporais contribuem para realçar ou diluir o sentido das palavras, intensificando-as com o uso de signos não verbais. O clima dramático pode ser conseguido, até um determinado ponto, com estes três sistemas semióticos: palavra, paralinguagem e gesto.
6. Os movimentos e, em relação a eles, a distância entre os atores, têm um valor semântico indubitável. A proxêmica é o estudo das relações entre os homens tomando como indício a distância física em que se situam.
7. A aparência, os trajes e a maquiagem do ator constituem um conjunto de signos sobre os quais cabe uma atitude naturalista ou simbolista. A mensagem se realiza com signos de objeto e não com signos de signo a partir deste conjunto.
8. Os objetos que estão no cenário criam um ambiente determinado que tem significação em si mesmo. Quando se levanta a cortina, antes que apareçam os atores e comecem a falar, o cenário proporciona ao espectador muitos signos que lhe fornecem expectativas de como pode ser a obra.
10. A luz e o som, além de contribuir para criar o ambiente, têm uma função de recorrência imediata. Por exemplo, um ambiente escuro e música solene são adequados para determinadas obras e não para outras. Isso supõe que esses sistemas tem autonomia até um grau determinado, já que são significativos em si mesmos.

A discussão envolvendo os signos no teatro é bastante abrangente, e podemos encontrar vasta literatura a esse respeito (KOWZAN, 1968, 1990; BARRIENTOS, 1981; ELAM, 2002; GUINSBURG, 2003; TRANCÓN, 2006, entre outros). Para fins desta pesquisa, o aporte semiótico voltado para a tradução é o que nos interessa particularmente. O problema para a tradução teatral é que a interpretação dos signos pode variar radicalmente de cultura para cultura, especialmente no que se refere aos signos simbólicos. Os estilos de atuação e as

convenções de palco também podem variar dependendo do país e de aspectos culturais.

Segundo Snell-Hornby (2007), o que importa para a linguagem verbal, e, conseqüentemente, é de especial significância para a tradução, é a compreensão de que o signo linguístico é essencialmente arbitrário e simbólico. Em outras palavras, é interpretável somente se o espectador estiver familiarizado com sua posição ou significado dentro do sistema da linguagem e cultura em questão. É onde o texto teatral assume sua significância como potencial dramático

A natureza do texto teatral é tradutória por excelência. Ele é escrito para ser “traduzido” em outra linguagem, a linguagem cênica. Dessa forma, a natureza básica do texto teatral só encontra sua plenitude em outra realidade semiótica, a representação.

### 3.2.2 Paralinguagem, cinésica e o texto para ser encenado

As palavras, além de serem interpretadas como signos, são coordenadas com o ambiente que as cercam, ou seja, todos os outros componentes do espetáculo teatral. Os meios para essa coordenação, segundo Snell-Hornby (2007), são a paralinguística, a cinésica e a proxêmica.

As características paralinguísticas básicas dizem respeito aos elementos vocais como entonação, agudeza do som, ritmo, tempo, ressonância, sonoridade e timbre da voz que levam a expressões de emoção tais como gritos, suspiros ou riso. As características cinésicas estão relacionadas com movimentos do corpo, posturas e gestos e incluem sorrisos, piscadas, encolher de ombros e acenos (POYATOS apud SNELL-HORNBY, 2007). Já as características proxêmicas referem-se a uma figura no ambiente do palco, e descrevem o seu movimento dentro daquele ambiente e sua variação de distância ou proximidade física com as outras personagens no palco (SNELL-HORNBY, 2007).

A *performabilidade* de um texto teatral está diretamente ligada às possibilidades que ele oferece para gerar todos os elementos vocais, gestuais e movimentos dentro da estrutura de sua interpretabilidade como um sistema de

signos teatrais. Snell-Hornby (2007, p. 109) cita um monólogo de Shakespeare que contém todos os elementos supracitados: o monólogo de Macbeth antes da morte de Duncan, “Is this a dagger which I see before me?”. Para Brooke (apud SNELL-HORNY, 2007, p. 109), esse monólogo gera uma espécie de ilusão ótica: “Words play a great part here, but not words alone: The invisible dagger is necessarily created also by his body, gesture, and above all by his eyes, which focus on a point in space whose emptiness becomes, in a sense, visible to the audience”<sup>122</sup>.

A abordagem do texto teatral que toma como base a paralinguagem, a cinésica e a proxêmica leva em consideração a interação dramática que surge da necessidade de se criar aspectos não verbais que complementam o texto dentro do escopo da interpretação dos signos teatrais.

### 3.2.3 Abordagem holística

Snell-Hornby (2007) observa que, para os frequentadores de concertos musicais, o que conta é o resultado global dos efeitos sensoriais do espetáculo musical. Uma relação similar pode ser utilizada entre o texto teatral e a performance dramática, tomando como base fatores que possibilitam estabelecer o potencial dramático. As palavras chave, que têm sido muito discutidas nos últimos vinte anos, porém ainda são vagamente definidas, são *performability*<sup>123</sup>, *speakability*<sup>124</sup> e no caso da ópera ou musical, *singability*<sup>125</sup> – os dois últimos termos estão inseridos no primeiro, já que um texto “representável” tem que ser, obrigatoriamente, “falável”, e no caso da ópera ou musical, “cantável”. O que pode ser considerado representável, falável ou cantável depende, em grande parte, da tradição teatral e dos estilos de atuação da língua envolvida.

Para exemplificar, Snell-Hornby (2007, p. 110) cita Bassnett (1985) que descreve as diferenças entre os estilos de atuação britânico, alemão e italiano:

<sup>122</sup> “As palavras desempenham um importante papel aqui, mas não somente as palavras: O punhal invisível é criado necessariamente também por seu corpo, gestos, e, acima de tudo, seus olhos, que focam em um ponto no espaço cujo vazio torna-se, de certo modo, visível para o público.”

<sup>123</sup> Performabilidade.

<sup>124</sup> Falabilidade, o que é dizível, o texto que possibilita aos autores recitar as falas de uma forma convincente e natural.

<sup>125</sup> Cantabilidade.

British classical acting requires the actor to physicalise the text, to reinforce possible textual obscurities with kinesic signs, to push forward through the language of the text, even at times *against* the text. The German tradition, which is more intensely intellectual, tends to the opposite extreme – the text acquires a weightiness that the spatial context reinforces and it is the text that carries the actor forward rather than the reverse. The Italian tradition of virtuosity on the part of the individual actor creates yet another type of performance style: the text of the play becomes the actor's instrument and the performance of that play is an orchestration of many different instruments playing together.<sup>126</sup>

Aguiar (1998, p. 219-220) observa que a abordagem holística considera o espetáculo teatral como um todo, ou seja, não são levados em consideração somente o texto e a encenação, mas sim todo o contexto sociocultural tanto da língua-fonte quanto da língua-alvo. A visão holística, entre outras coisas,

[...] pondera que o exame focal de uma única fração da realidade pode redundar em graves equívocos, uma vez que a realidade constitui um todo de tal forma articulado que o sentido de uma parte só pode ser apreendido quando se leva o todo em consideração, da mesma forma que a extrapolação do sentido de uma parte pode iluminar o sentido do todo.

A *performabilidade* de um texto teatral está diretamente ligada às possibilidades que ele oferece de gerar elementos vocais, de gestos e movimentos dentro do conjunto da sua interpretação dentro de um “todo” no qual a noção de *performabilidade* é um dos aspectos que compõem o efeito sensorial global do espectador.

### 3.3 PERFORMABILITY E SPEAKABILITY: COMO DEFINI-LAS?

Um assunto inevitável em qualquer discussão sobre a forma como os textos teatrais são reescritos em um novo sistema linguístico é a *performabilidade* ou *representabilidade*. Esse termo tem sido constantemente alvo de críticas devido à sua imprecisão.

---

<sup>126</sup> “A atuação clássica britânica requer que o ator fisicalize o texto, para reforçar possíveis obscuridades textuais com signos cinésicos, para ir além da linguagem do texto, algumas vezes mesmo *contra* o texto. A tradição alemã, que é muito mais intensamente intelectual, tende para o extremo oposto – o texto adquire um peso que o contexto espacial reforça e é o texto que carrega o ator em frente, ao invés do oposto. A tradição italiana da virtuosidade por parte do ator cria ainda um outro tipo de estilo de performance: o texto da peça torna-se o instrumento do ator e a performance daquela peça é a orquestração de muitos instrumentos tocando juntos.”

Em 1990, na obra *Le théâtre au croisement des cultures*, Pavis foi ao cerne da questão afirmando que ou o ato da tradução é anterior à representação, e, portanto, independente dela, ou, controversamente, ele está intimamente ligado à representação. A posição tomada pelo tradutor determina ambos o processo e o produto da tradução.

À primeira vista, e se considerarmos todos os recursos multimedia disponíveis atualmente, tudo é representável, por mais complexa que seja a mensagem. Inúmeros recursos que vão desde os mais básicos utilizados no teatro, como a mímica, os gestos e a utilização de objetos no cenário, até os mais sofisticados, como a projeção de imagens no palco e as inúmeras possibilidades que a revolução digital trouxe. Quanto ao discurso “dizível” ou “falável”, ao menos que se trate de sons impronunciáveis ou frases totalmente incongruentes, a princípio tudo é “dizível”, ou melhor, possível de ser expressado verbalmente no teatro.

O conceito de *performabilidade* apoia-se na ideia de que o texto dramático está sobreposto a uma dimensão espacial e outra gestual e contém uma série de pistas possíveis de serem extraídas para trabalhar em favor da encenação. Essa ideia, amplamente difundida nos estudos semióticos do teatro (Kowzan, 1975 e Ubersfeld, 1978), não parece servir, segundo Bassnett (1991), com o mesmo êxito às traduções entre línguas.

Se um conjunto de critérios de *performabilidade* pudesse ser estabelecido, ele iria variar constantemente de período para período e de tipo de texto para tipo de texto a ser traduzido. Bassnett (1991) explica a persistência do termo *performabilidade* pela escassez de trabalho teórico sobre a relação entre o texto escrito e a representação – isso não ocorre mais, pois desde a publicação dos textos de Bassnet mencionados, muitos trabalhos teóricos foram publicados –, o insucesso em levar em consideração as duas tradições da tradução para o teatro, o domínio da ideia da peça aplicado retrospectivamente para textos escritos séculos depois, e o problema da fidelidade e relações de poder.

De acordo com Bassnett (1991), o termo *performabilidade* surgiu no século XX, e é associado, frequentemente, com textos teatrais que são ou naturalistas ou pós-naturalistas. Conjecturas sobre a relação entre o texto escrito e a performance no campo da tradução teatral são, portanto, simplistas e baseadas no conceito de teatro que é extremamente restrito.

Sobre a tradução de peças teatrais baseadas no conceito de *performabilidade*, Holt (apud ZATLIN, 2005, p. 23) afirma:

Performability has always been the prime aim of every play I've translated. Then I assume that if it's performed (or performable) it's publishable. I think the old 'performable versus publishable' has its roots in some 19th century practices. That is, certain academic specialists translated and published various classical works (Corneille, Racine, Calderón, Lope, etc.) and the published versions were seldom if ever performed. Today it seems rather meaningless. Only the rare academic isolationist would ever think of translating a play solely to put it in a book. (Or so I think.) In all, it doesn't seem a very meaningful kind of debate in the 21st century.<sup>127</sup>

Snell-Hornby (2006), ao discutir a abordagem holística, observa que os componentes do texto teatral, baseados no critério da *performabilidade*, podem ser resumidos desta forma:

1. O texto teatral é uma linguagem artificial, altamente sofisticada, escrito para ser encenado, e com dinâmica de interação dêitica.
2. É caracterizado por uma “interpeça” de perspectivas múltiplas resultando da interação simultânea de fatores diferentes e o seu efeito na plateia (ironia, metáfora, jogo de palavras, alusão).
3. A linguagem pode ser vista como uma ação potencial em progressão rítmica, incluindo o ritmo interno de intensidade conforme o enredo ou ação progride.
4. Para o ator as suas falas combinam-se para formar uma espécie de dialeto, uma “máscara da linguagem”, como um meio de expressar a emoção através da voz, gesto e movimento.

---

<sup>127</sup> “A performabilidade tem sido sempre o objetivo principal de cada peça que eu traduzi. Então eu suponho que se é representada (ou representável) é publicável. Eu acho que o antigo ‘representável versus publicável’ tem suas origens nas práticas do século XIX. Ou seja, certos especialistas acadêmicos traduziram e publicaram vários trabalhos clássicos (Corneille, Racine, Calderón, Lope, etc.) e as versões publicadas foram raramente ou nunca publicadas. Hoje parece sem sentido. Somente os raros acadêmicos isolacionistas pensariam em traduzir uma peça somente para colocá-la em um livro. (Ou assim eu penso.) Em soma, não parece um tipo de debate muito significativo no século XXI.”



5. Para o espectador na plateia, a linguagem e ação no palco são percebidas sensualmente, como uma experiência pessoal para a qual ele/ela pode responder.

A discussão sobre a noção de *performabilidade* ainda está presente no século XXI. Johnston (2011) cita vários autores envolvidos nesta discussão. Segundo ele, Zatlín (2006, p. 1), ao afirmar que “to achieve speakable dialogue, theatrical translators can and do adapt”<sup>128</sup>, está reforçando a hierarquia do texto original sobre o texto traduzido. Dessa forma, a prática reprodutiva necessariamente compromete a integridade do texto original, o que, inevitavelmente, implica prejuízo. O texto teatral deve ceder para conquistar, e, novamente, a ênfase está no “dizível”. Mas, agora, afirma Johnston (2011, p. 14), uma confusão foi adicionada:

The ‘convincing’, properly considered, is the property of that domain of performance that belongs to both translator and actor. While the ‘natural’ may well be discernible if we filter written dialogue through our own template for naturally occurring speech, the ‘convincing’ is a more subtle contrivance between the natural, which persuades as an utterance in terms of its linguistic and contextual truthfulness, and the stylistic, which is credible in terms of its artistic integrity, its location (or calculated dislocation) within the voice, or style, of the play. **The ‘convincing’ in theatre is that which turns the ‘natural’ into something memorable** (grifo meu).<sup>129</sup>

E isso nos leva, de acordo com Johnston (2011), à discussão sobre *performabilidade*. O autor vale-se da afirmação de Snell-Hornby (2006) de que a teoria da tradução tradicional faz uma distinção simples entre o que a autora chama de os métodos da tradução teatral “fiel” e “representável”, com os quais é difícil arrazoar, embora, no nebuloso mundo da prática tradutória, provavelmente cada tradutor algumas vezes encontra a *performabilidade* dentro do literal. E mesmo aqui, observa Johnston, as distinções são obscuras.

Frayn (apud JOHNSTON, 2011, p. 14), aparentemente na mesma linha de pensamento de Bassnet, observa o seguinte a respeito da tradução teatral:

<sup>128</sup> “Para alcançar um diálogo dizível, os tradutores teatrais podem adaptar e o fazem.”

<sup>129</sup> “O ‘convincente’, propriamente considerado, é a propriedade daquele domínio da representação que pertence a ambos o tradutor e o ator. Enquanto o ‘natural’ pode ser discernível se filtrarmos o diálogo escrito através do nosso próprio modelo de discurso natural, o ‘convincente’ é um artifício mais sutil entre o natural, que convence como um discurso em relação à sua veracidade linguística e contextual, e a estilística, que é convincente em relação à sua integridade artística, sua situação (ou não situação calculada) nos limites da voz, ou estilo da peça. O ‘convincente’ no teatro é o que torna o ‘natural’ em algo memorável.”

“Translating a play is rather like writing one. The first principle, surely, is that each line should be what that particular character would have said at that particular moment if he had been a native English-speaker”<sup>130</sup>. Isso, de acordo com Johnston, produziria uma versão distante dos movimentos e percepções de qualquer original, em outras palavras, uma estratégia totalmente domesticada.

Embora seja difícil teorizar o “performável”, a busca por ele é algo que, inevitavelmente, os profissionais do teatro fazem. A forma pela qual o tradutor entende o “performável” impactará em seu trabalho:

[...] the way in which a practitioner conceives of the performable may well have important implications for the extent to which any particular play in translation can provide opportunities for its spectators creatively and meaningfully with a culture other than their own (JOHNSTON, 2011, p. 15).<sup>131</sup>

Discussões à parte, quando se trata de tradução teatral destinada à representação, essa tarefa tem mais a ver com a prática teatral do que com a teoria propriamente dita. Concordo com Joseph Che Suh (2011) no sentido de que, num nível mais prático e pragmático, não se deveria perder mais tempo tentando definir *performability* e *speakability*. Os teóricos e os estudiosos da tradução teatral poderiam obter resultados mais concretos e úteis examinando detalhadamente e analisando de que forma os diretores e atores de cada cultura/região lidam com o texto objetivando torná-lo mais “representável” em conformidade com as normas de cada cultura/região. Dessa forma, poderiam ser estabelecidos critérios que tornariam o texto “representável” e que poderiam servir como base para o tradutor teatral.

### 3.4 ABORDAGENS DO TEXTO TEATRAL VOLTADAS PARA A TRADUÇÃO

As reflexões feitas sobre a tradução do drama normalmente giram em torno de um eixo: supremacia *versus* subordinação do texto traduzido. Nesse sentido,

---

<sup>130</sup> “Traduzir uma peça é um pouco como escrever uma. O primeiro princípio, certamente, é que cada fala deveria ser o que aquela determinada personagem diria naquele determinado momento se fosse um falante nativo da língua inglesa.”

<sup>131</sup> “A maneira pela qual o profissional concebe o representável pode ter implicações importantes no sentido de que qualquer peça que está sendo traduzida pode fornecer oportunidades para os seus espectadores criativa e significativamente em uma cultura que não é a sua.”

Bassnett (1985) descreve uma série de abordagens adotadas em traduções de textos dramáticos, a partir do contexto europeu, as quais serão analisadas a seguir.

#### 3.4.1 O texto teatral traduzido como obra literária

Na tradução do teatro considerado como texto literário – deve-se recordar que nem todos os textos dramáticos foram escritos para serem representados – há vários tipos de tradução interlinguística admitidos pela prática. Aqui, considera-se o termo “tradução” como a transposição intertextual de uma peça dramática de uma língua para outra. Esse ato não necessita da projeção cênica imediata (ela pode ocorrer posteriormente, mas não é condição *sine qua non* deste tipo de tradução):

This is probably the most common form of theatre translation. The text is treated as if it were a literary work, and the translator pays attention to distinctive features of dialogue on the page. No allowances are made for patterns of intonation and other paralinguistic features and often implicit in this type of translation is the notion of “fidelity to the original”. This kind of translation is particularly common where complete plays of a given playwright are undertaken, and where the commission is for publication rather than for stage production (BASSNETT, 1985, p. 90).<sup>132</sup>

A tradução teatral orientada para o leitor será abordada mais detalhadamente no item 3.7, por tratar-se do tipo de abordagem dada à tradução da peça *Guy Domville*, proposta neste trabalho.

#### 3.4.2 Contexto cultural da língua-fonte como moldura do texto

Este tipo de tradução, observa Bassnett (1985), tornou-se muito popular nas últimas décadas, particularmente nos países de fala inglesa. Ela envolve a utilização das imagens estereotipadas e da cultura da língua-alvo como base da tradução.

---

<sup>132</sup> “Esta é provavelmente a forma mais comum de tradução teatral. O texto é tratado como se fosse uma obra literária, e o tradutor presta atenção às características distintas do diálogo na página. Nenhuma concessão é feita para padrões de entonação ou outras características paralinguísticas, e frequentemente está implícita neste tipo de tradução a noção de ‘fidelidade’ ao original. Este tipo de tradução é particularmente comum quando obras completas de um determinado dramaturgo são compiladas, e onde a comissão é por publicação ao invés de por peça encenada.”

A tradução que usa o contexto cultural da língua-fonte acentua o caráter cômico do texto, utilizando estereótipos da língua e cultura de origem. De acordo com Bassnett (1985), esse procedimento tornou-se comum na década de 1970 com as produções britânicas da dramaturgia italiana de Dario Fo e De Filippo. A autora cita o exemplo de *Filomena Maturano*, de Dario Fo, em que os diálogos em inglês ganharam sotaques italianos que não soam como verdadeiros, e através dos quais a visão estereotipada que o público inglês tinha sobre os italianos foi realçada – a exemplo da teledramaturgia brasileira, que, algumas vezes, utiliza visões estereotipadas de outros povos e culturas e sotaques falsos que misturam o português a uma determinada língua estrangeira.

### 3.4.3 Traduzir a “*performabilidade*” do texto

A *performabilidade*, que já foi discutida no item 3.3, é o objetivo maior dos textos teatrais traduzidos para serem representados, ou seja, a maior parte deles. Embora se discuta muito a noção de *performabilidade*, criticada por alguns, ao traduzir-se um texto visando a sua representação sempre se busca a melhor forma de inseri-lo na língua e cultura-alvo, a fluência na linguagem para que os diálogos sejam claros para o espectador, enfim, busca-se alcançar o conjunto de fatores que melhor concretize no palco a transposição de um texto da língua-fonte para a língua-alvo.

Na era pós-Chomski, o cenário da teoria da tradução mudou, e a nova teoria inspirou recriações mais dinâmicas do texto-fonte. Cada língua possui sua estilística própria e convenções teatrais que variam de um país para outro. O tradutor deve levar essas diferenças em consideração (ZATLIN, 2005). Isso, em minha opinião, é buscar traduzir visando a *performabilidade* do texto, é levar em consideração todos os aspectos que influenciarão o resultado final da representação.

Embora Bassnett (1985) critique o termo *performability* chamando-o de vexatório, este termo, não deve ser desmerecido. Essa estratégia, que busca uma fluência na linguagem em favor de um discurso mais claro – *speakable* –, permite que o espectador receba o texto dentro da sua realidade cultural.

#### 3.4.4 Recriar o drama em verso na língua-fonte em versos diferentes

Esta prática, bastante comum na tradução da poesia, utiliza outros tipos de métrica na cultura alvo. Bassnett exemplifica utilizando os versos alexandrinos de Racine vertidos em versos brancos em inglês.

#### 3.4.5 Tradução Cooperativa

Considerada por Bassnett (1985) a estratégia mais bem sucedida, a tradução cooperativa é o trabalho em conjunto dos vários integrantes envolvidos no processo de levar uma peça da página para o palco – diretores, atores, cenógrafos, técnicos de iluminação e de som, etc.

Zuber-Skerritt (1980, p. 83) afirma que tradutores, assim como escritores de peças teatrais, deveriam escrever para atores: “The translator’s manuscript would first be tried out on the stage and discussed and changed in rehearsals, and only then published for future performances – or for readers”<sup>133</sup>.

De acordo com Zatlin (2005), a transformação da página para o palco é complexa, e devido a isso a maior parte dos tradutores teatrais experientes querem se envolver na dinâmica dos ensaios, fazendo o papel de substituto do autor. Mas, com frequência, o tradutor é posto de lado. A contribuição do tradutor pode ser similar à do dramaturgo; ele pode servir como consultor que conhece bem o texto e pode esclarecer detalhes para os atores e o diretor.

Nesse sentido, Pavis (1989 apud Zatlin, 2005, p. 5) afirma: “The Translator is a dramaturg who must first of all effect a *macrotextual* translation, that is, a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text [...]”<sup>134</sup>; essa análise deve fornecer “a coherent reading of the plot as the spatio-temporal indications contained in the text and stage directions”<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> “O manuscrito do tradutor deveria ser primeiro experimentado no palco e discutido e modificado nos ensaios, e somente então publicado para futuras representações – ou para leitores.”

<sup>134</sup> “O tradutor é um dramaturgo que deve acima de tudo efetuar uma tradução *macrotextual*, ou seja, uma análise dramaturgical da ficção transmitida pelo texto.”

<sup>135</sup> “Uma leitura coerente do enredo bem como indicações espaço-temporais contidas no texto e instruções de palco.”

Finburgh, em seu artigo “The politics of translating contemporary French theatre: how ‘linguistic translation’ becomes stage translation” (2011, p. 238-248), relata o processo colaborativo da tradução da peça *Par les routes*, de Noëlle Renaud, em 2005 e 2006. A tradutora, juntamente com Renaud, autora da peça, e Cassie Werber, escritor-ator-diretor britânico, produziram *Par les routes*. Em seus *workshops* juntas – autora e tradutora –, Renaud frequentemente descrevia sua linguagem como “faux familier”<sup>136</sup>, e explicava seu processo de “desordem sintática”: pegar expressões familiares e mudar certos elementos com o objetivo de revitalizá-los semanticamente ou ritmicamente. Juntas, elas selecionaram células estilizadas de som e sentido para criar uma forma “falso amiga” de inglês poético. Toda noite (novembro de 2006), após trabalharem na tradução, elas assistiam à peça e a ouviam; ouviam a reação do público; falavam informalmente com alguns espectadores para colher informações sobre se eles acharam a linguagem acessível, opaca, poética ou cotidiana; e conversavam com o diretor e atores. Então Finburgh juntava as informações, impressões e sensações colhidas com o objetivo de verificar quais efeitos a peça havia criado em termos dramáticos. Além disso, a tradutora tinha um DVD com a gravação da peça, o qual ela assistiu mais tarde, para checar as nuances semânticas e rítmicas do texto.

Uma prática comum atualmente é quando o diretor da peça é o encarregado da tradução. Patrícia Fagundes<sup>137</sup> levou aos palcos porto-alegrenses duas peças de Shakespeare: *Macbeth*, em 2003, e *Sonho de uma noite de verão*, em 2006. Para Fagundes, toda tradução é uma adaptação, uma reinvenção. O texto teatral funciona como um mapa de possibilidades, pois a representação é um momento efêmero. Como é de se esperar nesse tipo de tradução, o texto foi traduzido visando a performance.

---

<sup>136</sup> “Falso amigo.”

<sup>137</sup> Patrícia Fagundes é diretora da Cia Rústica, grupo teatral de Porto Alegre, e foi entrevistada por mim em novembro de 2011. Para maiores informações sobre as peças traduzidas e dirigidas por Patrícia Fagundes, consultar o blog da Cia Rústica em: <<http://ciarustica.com/>>.

### 3.5 ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO TEATRAL

Conejero (1983) aponta algumas características da tradução teatral. Para ele, “teatro y traducción son lo mismo, y que hasta nuestra propia realidad – complejo sistema de traducciones múltiples – es susceptible de la misma consideración”<sup>138</sup> (p. 4). Na narrativa e na poesia, o elemento principal é constituído pelas palavras, porém o teatro está condicionado à sua finalidade última, a representação de um texto polissêmico a partir de uma escolha possível entre várias sobre o cenário. O teatro representa um conjunto de traduções encadeadas, que iniciam com o autor e desembocam no público, passando pelo tradutor e pelo diretor.

A transmissão oral e imediata do discurso teatral implica que ao espectador seja impossível retroceder na peça para recuperar a informação que não tenha captado ou para retornar àquelas sequências que lhe sejam confusas, como poderia ocorrer na leitura de um romance ou poema. Isso significa que o princípio que deve orientar a tradução de teatro é lograr uma máxima eficácia comunicativa.

Segundo Rodríguez (1995), mediante a leitura do texto, o tradutor pode criar uma imagem do universo dramático, elaborada através das personagens, suas formas, suas características, etc., e mediante as relações destas personagens com o desenvolvimento da ação. As indicações cênicas e as indicações indiretas nos diálogos permitem construir o universo dramático. Como consequência de tudo isso, cada leitor, cada espectador tem sua própria imagem subjetiva do espaço dramático, razão pela qual é evidente que o tradutor escolha somente uma possibilidade de espaço. Aqui intervém a ilusão teatral: persuadimos de que não inventamos nada e que somente são reais as quimeras que temos ante nossos olhos e em nosso pensamento.

Ainda segundo Rodríguez (1995), o espectador ouve uma voz real de um ator, e o discurso é emitido e recebido no presente. O texto teatral não simula um texto escrito, é realmente falado e somente mediante a participação da *polyphonie*

---

<sup>138</sup> “Teatro e tradução são o mesmo, e até mesmo nossa própria realidade – complexo sistema de traduções múltiplas – é suscetível da mesma consideração.”

*informationnelle*<sup>139</sup> a linguagem teatral alcança sua plena realização. A interação múltipla entre os signos desse sistema polifônico pode ser agrupada em duas categorias: as modalidades verbais e as não verbais. As primeiras são as que melhor podem ser identificadas pelo tradutor, embora as opções léxico-gramaticais e sintáticas da língua-alvo possam não ser válidas para trasladar as da língua-fonte. O tradutor deve manter a distinção dos signos textuais dos não verbais, respeitando a possível relação existente entre eles, ainda que essa relação não possa ser percebida de imediato. Da mesma forma deve levar em consideração que a relação textual diálogo-didascália é variável de acordo com as épocas da história do teatro o que supõe um conhecimento suficiente de seu contexto histórico. A palavra adquire diferentes significados segundo o contexto situacional. A melodia das frases alternadas no diálogo altera o significado das palavras e, conseqüentemente, a linguagem se desenvolve de acordo com as situações e é inseparável do movimento dessas situações. O tradutor deve reconstruir a situação de comunicação na sua imaginação e estabelecer uma correspondência entre as distintas modalidades, verbais e não verbais.

Se a prática tradutória traz ímplicita uma “traição” em relação ao texto-fonte, isso é uma necessidade na tradução teatral. Zuber-Skerritt (1980, p. 92) observa que “a play is dependent on the immediacy of the impact on the audience”<sup>140</sup>. Os espectadores, no teatro, devem compreender imediatamente o sentido do diálogo, e os atores, por sua vez, devem estar aptos a pronunciar o discurso sem “tropeçar na língua”. Nesse sentido, Landers (2001, p. 104) afirma: “Even style, which is by no means unimportant in dramatic translation, sometimes must yield to the reality that actors have to be able to deliver the lines in a convincing and natural manner”<sup>141</sup>. Para atingir um diálogo *falável*, os tradutores podem e devem adaptar.

Corrigan (1961) afirma que tradutores teatrais devem saber que escrever para o teatro difere muito da literatura, e que devem ter conhecimento e/ou prática teatral. Segundo o autor, sem tal conhecimento, a tendência será traduzir as palavras e

<sup>139</sup> Denominação dada por Roland Barthes para a participação de várias informações simultâneas provenientes da cenografia, indumentária, iluminação, movimento dos atores, seus gestos e fala. Ver Roland Barthes, “Littérature et signification” em *Essais critiques*, 1964.

<sup>140</sup> “Uma peça é dependente da relação imediata do impacto na plateia.”

<sup>141</sup> “Mesmo o estilo, que é de forma alguma sem importância na tradução dramática, algumas vezes deve ceder à realidade de que os atores devem estar aptos a exprimir as falas de uma maneira convincente e natural.”



seus significados, o que levará à prática de traduções não representáveis, distanciando-se do objetivo principal da tarefa de traduzir peças teatrais.

A tradução pode refletir duas relações diferentes entre o texto da língua-fonte e o texto da língua-alvo, como explica Rodríguez (1995, p. 40): “sin variación de función de la traducción o con variación de función con respecto a la del texto primero”<sup>142</sup>. Naquela relação, o receptor do texto traduzido deverá conhecer o contexto histórico-social do texto original, enquanto nesta o contexto é assimilado pela própria realidade do receptor. O tradutor, receptor do texto-fonte, aqui é o emissor de um novo texto, e “deberá seleccionar y dar prioridad a unas u otras equivalencias parciales”<sup>143</sup> (GARCÍA apud RODRÍGUEZ, 1995, p. 40), sempre levando em conta o receptor do texto final.

Pardo (1995, p. 241) observa que na análise da língua temos dois níveis:

el nivel del “juego”, de la imitación, y el discurso interactivo de las criadas [imitações]. [...] la lengua “preexiste” y el hombre no es más que el “siervo” de ella, cada grupo social se identifica con un tipo de discurso. Además, el discurso no es un “espacio neutro”, sino todo lo contrario. Cada hombre, cada clase social tende a reconhecer-se nele.<sup>144</sup>

Traduzir não significa somente possuir um saber linguístico-pragmático da língua-fonte, mas também o domínio do mundo das representações, da cultura do outro, por esse motivo, deve buscar-se minuciosamente a adequação do termo que melhor traduza determinada cultura em seu sentido mais amplo. Nesse sentido, Ladmiral e Lipiansky (apud PARDO, 1995, p. 244) afirmam: “Le langage n’ est pas seulement un instrument de communication, c’ est aussi un ordre symbolique où les représentations, les valeurs et les pratiques sociales trouvent leurs fondements”<sup>145</sup>.

A tradução dramática também é afetada pela interpretação por parte do diretor, atores ou instrumentos de palco que influenciam no clima e atmosfera da produção, como a luz, cor, ritmo, tipo de palco, vestuário, máscaras, maquiagem, etc.

<sup>142</sup> “Sem variação de função da tradução ou com variação de função com referência ao texto-fonte.”

<sup>143</sup> “Deverá selecionar e dar prioridade a umas ou outras equivalências parciais.”

<sup>144</sup> “O nível do ‘jogo’, da imitação, e o discurso interativo das criadas [imitações]. [...] a língua ‘preexiste’ e o homem não é mais do que ‘servo’ dela, cada grupo social se identifica com um tipo de discurso. Ademais, o discurso não é um ‘espaço neutro’, pelo contrário.”

<sup>145</sup> “A língua não é apenas um instrumento de comunicação, é também uma ordem simbólica na qual as representações, valores e práticas sociais estão enraizadas.”

### 3.5.1 Possibilidades da tradução teatral

Gostand (apud ZUBER-SKERRITT, 1988, p. 486, tradução minha) descreve as várias definições, aspectos e processos do amplo termo tradução teatral, partindo de:

- uma língua para outra (dificuldades do idioma, gíria, tom, estilo, ironia, jogo de palavras ou trocadilhos);
- uma cultura para outra (costumes, suposições, atitudes);
- uma idade/período para outra (conforme acima);
- um estilo dramático para outro (por exemplo, realista ou naturalista para expressionista ou surrealista);
- um gênero para outro (tragédia para comédia ou farsa);
- uma mídia para outra (peça de teatro para rádio, TV ou filme);
- diretamente do script teatral para musical/rock, opera, drama dançado;
- texto impresso para o palco;
- emoção/conceito para a concretização;
- apresentação verbal para não verbal;
- um grupo de ação para outro (teatro profissional/filme profissional para grupos amadores, estudantes ou crianças);
- uma plateia para outra (teatro para escolas ou para surdos).

### 3.5.2 Especificidade da tradução teatral segundo Patrice Pavis

Em *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008), que teve sua primeira publicação em 1990, Pavis dedica um capítulo inteiro à tradução teatral: “Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural”. Nessa obra, Pavis põe em relevo o processo de recepção do texto quando traduzido, mostrando o percurso pelo qual passa o texto-fonte até chegar ao seu destinatário final: o espectador.

Em *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis* (1998)<sup>146</sup>, publicado originalmente em francês, em 1996, no verbete “Translation”, Pavis aborda todos os aspectos que considera relevantes na tradução teatral. Essas duas obras serão analisadas a seguir, por apresentarem um dos estudos mais detalhados

---

<sup>146</sup> Esta obra foi publicada no Brasil em 1999, pela Editora Perspectiva, com o título *Dicionário de Teatro*.

– em minha opinião – de como se deve traduzir o texto teatral e os aspectos que devem ser levados em consideração para que o resultado final do exercício tradutório seja satisfatório.

O tradutor e o texto traduzidos estão na intersecção de dois conjuntos aos quais eles pertencem em diferentes níveis. O texto traduzido é parte tanto do texto-fonte quanto do texto-alvo, bem como faz parte do universo cultural de ambos. O processo de transferência que ocorre na tradução envolve ambos os textos nos seus aspectos semânticos, rítmicos, acústicos e conotativos. Esses aspectos são adaptados para a linguagem e cultura do texto-alvo. De fato, esse processo de transferência ocorre em qualquer tipo de tradução textual, porém, na tradução teatral, há uma grande interferência das situações de enunciação, conforme observa Pavis (1998, p. 419): “They are, for the most part, virtual ones, as the translator generally works from a written text; in rare cases, he may have encountered the text to be translated in an actual staging, i.e. already ‘surrounded’ by a situation of enunciation that has been realized”<sup>147</sup>.

Para Pavis (1998), até que a representação do texto ocorra, o tradutor não saberá, com exatidão, qual a situação de enunciação, o que poderá fazer com que o texto traduzido tenha que ser modificado posteriormente para melhor adaptar-se a uma determinada situação de enunciação. Para o tradutor, isso pode representar um grande problema, pois, até que a representação ocorra, ele estará traduzindo baseado em uma situação de enunciação passada que não é mais conhecida, ou para uma situação atual mas ainda não conhecida. A real situação da enunciação (aquela do texto traduzido e colocado em uma situação de recepção) é um compromisso entre as situações de enunciação fonte e alvo; o tradutor deve focar um pouco na situação fonte e muito na situação alvo.

A tradução teatral é uma arte hermenêutica. Com o objetivo de determinar o que diz o texto-fonte, o tradutor deve bombardeá-lo com questões práticas embasadas na língua-alvo. O tradutor deve perguntar o seguinte: “placed here where I am, in this ultimate situation of reception, and transmitted in the terms of this other language which is the target language, what do you want me to say for me and

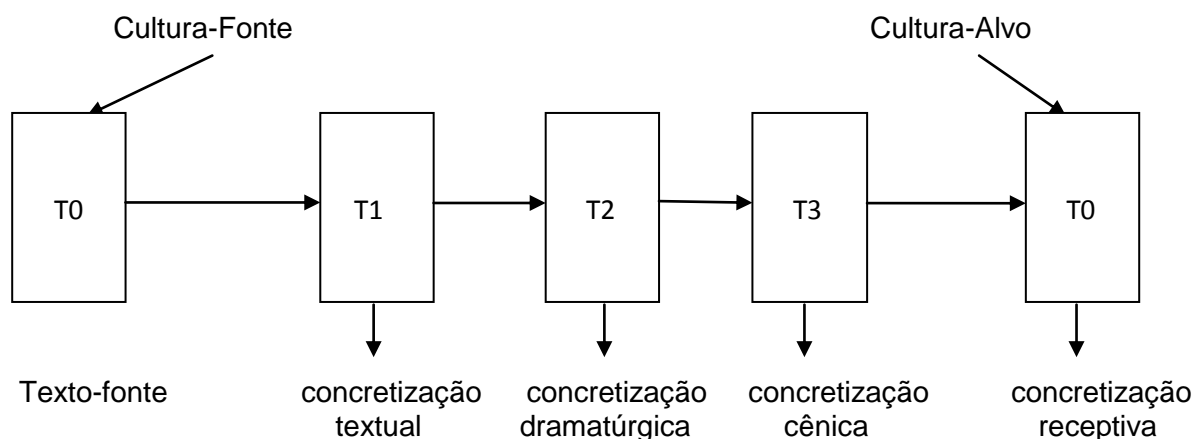
---

<sup>147</sup> “Elas são, na maioria das vezes, virtuais, porque o tradutor geralmente trabalha a partir de um texto escrito; em casos raros, ele pode encontrar o texto a ser traduzido em uma encenação real, isto é, já ‘cercado’ pela situação de enunciação que foi realizada.”

for us?”<sup>148</sup> (PAVIS, 1998, p. 420). Esse é um ato hermenêutico que visa interpretar o texto-fonte e transportá-lo para o texto-alvo. A tradução não é uma tentativa de estabelecer a equivalência semântica de dois textos, mas a apropriação de um texto-fonte por um texto-alvo. Para descrever este processo de apropriação, nós devemos acompanhá-lo por todos os estágios desde o texto e cultura fonte até a recepção pela audiência.

Faz-se necessário compreender as séries de concretizações do texto teatral – escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público – para reconstruir o processo e as mudanças pelas quais ele passa. Neste percurso, Pavis (2008) considera quatro concretizações: concretização textual (T1), concretização dramática (T2), concretização cênica (T3) e concretização receptiva (T0), conforme a figura abaixo:

**Figura 1 – Série de Concretizações**



Fonte: Adaptado de Pavis, 2008.

**T0** - O texto de partida, ou texto-fonte – denominado por Pavis de T0 –, é determinado pelas escolhas e formulações do autor. Esse texto somente é legível “[...] no contexto de sua situação de enunciação, notadamente de sua dimensão inter

<sup>148</sup> “Posicionado aqui onde estou, nesta situação final de recepção, e transmitido nos termos desta outra língua que é a língua-alvo, o que você quer que eu diga por mim e por nós?”

e ideotextual, ou seja, de sua relação com a cultura ambiente” (PAVIS, 2008, p. 126).

Segundo Levý (apud PAVIS, 2008, p. 126), o texto de partida não é “a realidade objetiva que penetra na obra de arte, mas a interpretação dada pelo autor”.

As concretizações descritas por Pavis são as seguintes:

**T1** - O texto da tradução escrita depende da situação virtual e passada de enunciação de T0 e do seu público futuro, que receberá a tradução em T3 e T4. Esta é a primeira concretização. O tradutor está na posição de leitor e dramaturgo, fazendo escolhas para a tradução do texto. “O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução *macrotextual*, isto é, uma análise dramática da ficção veiculada pelo texto” (PAVIS, 2008, p. 127).

Além disso, o tradutor

[...] estabelece a fábula de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; reconstitui a “totalidade artística”, o sistema de personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor ou da época que transparecem no texto; faz a parte dos traços individuais específicos de cada personagem e os traços suprasegmentados do autor, que tende a homogeneizar todos os discursos; esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências, que asseguram a coerência do texto-fonte (PAVIS, 2008, p. 127).

Como se pode perceber, a tradução teatral envolve muito mais do que uma simples operação linguística; ela envolve também a estilística, a cultura e a ficção para poder lidar com as macroestruturas supracitadas.

**T2** - O texto da dramaturgia pode ser sempre lido na tradução de T0. Se houver um dramaturgo envolvido no processo de encenação da peça, ele pode interagir entre o tradutor e o diretor para estabelecer as bases da futura encenação, através de escolhas dramáticas sistemáticas, tanto na tradução lida (T1), e, quando apropriado, fazer referência ao original T0 (PAVIS, 1998, p. 420).

**T3** - Esta etapa, a concretização cênica, é o teste do texto traduzido em T1 e T2 em contato com o palco. Aqui a situação de enunciação é finalmente realizada: “ela deságua no público e na cultura-alvo, os quais verificam imediatamente se o texto passa ou não!” (PAVIS, 2008, p. 129).

A encenação, em comparação à situação virtual de enunciação de T0 e à situação real de enunciação de T3, propõe um texto representável, sugerindo uma avaliação de todas as relações possíveis entre os signos textuais e os signos do palco (PAVIS, 1998, p. 420).

**T0** ou **T4**- A última fase, denominada por Pavis de concretização cênica receptiva ou enunciação receptiva, só ocorre quando o texto-fonte já foi recebido pelo espectador durante a representação. É nesta fase que a “mágica” do espetáculo teatral acontece: o espectador apropria-se do texto após uma série de concretizações, de traduções intermediárias, as quais engrandecem ou diminuem o texto-fonte a cada representação, tornando-o um novo texto a cada nova representação. Pavis (1998, p. 421) afirma: “It is no exaggeration to say that translation is simultaneously a dramaturgical analysis (T1 – T2), a staging (T3) and an address to the audience (T3), all unaware of this fact”<sup>149</sup>.

Toda esta cadeia de acontecimentos, de T0 a T4, é influenciada pela capacidade hermenêutica do público futuro, ou seja, pelas condições de recepção da tradução teatral, tema que será abordado posteriormente.

### 3.5.3 Ortrun Zuber-Skerritt e a tipologia da tradução teatral

Ainda sobre a especificidade da tradução teatral, Zuber-Skerritt (1988) sugere uma tipologia focada no processo de tradução do texto dramático, ou seja, (1) o processo de tradução do texto para a língua-alvo e (2) o processo de transposição do texto traduzido para o palco.

O primeiro estágio compreende os primeiros seis passos e o segundo estágio compreende os passos subsequentes, conforme o esquema a seguir (ROSE apud ZUBER-SKERRITT, 1988, p. 489, tradução minha):

**Passo 1:** *análise preliminar do texto* com o objetivo de decidir se vale a pena ser traduzido;

**Passo 2:** *análise completa do estilo e conteúdo* para estabelecer o que torna um texto literário, literário, ou o que torna um texto peremptoriamente acadêmico;

---

<sup>149</sup> “Não é exagero falar que a tradução é simultaneamente uma análise dramática (T1 – T2), uma representação (T3) e um endereçamento ao público, todos inconscientes desse fato.”

**Passo 3:** *aclimatação do texto* exteriorizando a tradução a partir da compreensão interna do texto-fonte;

**Passo 4:** *reformulação do texto* e verbalização na língua-alvo, procedendo, principalmente, de sentença para sentença e modificando frequentemente análises anteriores;

**Passo 5:** *análise da tradução*, que é revisada (raramente menos de três vezes e com lapsos de tempo entre as revisões) pelo próprio tradutor, o qual, como seu próprio crítico e editor, avalia sua própria tradução em vista do amplo contexto da cultura, necessidades da plateia ou da função do texto pretendida;

**Passo 6:** *revisão e comparação por outra pessoa* que esteja familiarizada com o texto original e apta para avaliar se os efeitos de comparação e funções foram atingidos e se eles são os desejados;

**Passo 7:** *análise da adequabilidade para o palco* para estabelecer se o texto em consideração foi escrito como uma leitura dramática ou performance de palco. Por exemplo, se for uma leitura dramática, deve-se estabelecer se já existe uma edição para encenação; se não existir, deve-se estabelecer se a peça é adaptável para o palco e se uma edição deve ser produzida;

**Passo 8:** *decisão sobre qual base deve ser usada da tradução do texto para o palco*. Há pelo menos quatro possibilidades para esta transposição ser realizada:

1. seguir uma edição já existente;
2. produzir sua própria edição;
3. decidir não usar um script já existente, mas deixar a produção envolver-se nas tentativas e discussões nos ensaios, experimentos, ideias criativas e interações espontânea com a plateia; ou
4. combinar o item 3 com o 1 ou 2.

Segundo Zuber-Skerritt (1988), a última alternativa da etapa 8 depende basicamente da visão pessoal do drama como um gênero literário, uma criação artística, ou a “autoridade” da performance. É aconselhável que o grupo teatral tome sua decisão, seja ela qual for, conscientemente e explicitamente, e que comunique suas ideias e intenções para a plateia, ou seja, no livreto. Este processo de cristalização de ideias vai melhorar a própria compreensão do grupo teatral e sua confiança profissional, bem como a compreensão da plateia e, muito importante, uma avaliação mais justa dos críticos de acordo com o conjunto de critérios explícitos pelo diretor, produtor e atores, ao invés de cada crítica individual a partir do processo de produção.

### 3.5.4 Recepção da tradução teatral

Além dos vários aspectos citados anteriormente, o tradutor de textos teatrais também deve preocupar-se com a recepção do texto. Se a tradução for orientada para a leitura, a recepção se dará de forma bem diversa do texto representado.

Quando falamos de recepção no teatro, nos referimos a três processos superpostos, como observa Trancón (2006):

- 1) Estimulação
- 2) Comunicação
- 3) Interpretação

A *estimulação* é a recepção multisensorial, corporal, física e sensível de estímulos sensoriais, assim como as reações físicas, químicas e orgânicas que esses estímulos provocam. O espectador não olha passivamente, mas incorpora o que vê, especialmente o corpo do ator, e vive internamente os movimentos corporais e as transformações cênicas: mimetiza-as em seu corpo.

A *comunicação teatral* não seria possível sem a existência de mecanismos de inferência e pressuposições. Alguns dados pressupõem outros. As pressuposições são os requisitos necessários entre emissores e receptores para que se produza a comunicação: conceitos, esquemas cognitivos, conhecimentos gerais sobre o mundo, as relações sociais, etc.

A *interpretação* da obra é realizada pelo receptor sobre a base da estimulação e a comunicação que a representação lhe transmite. O espectador reúne todos os estímulos e signos em uma experiência ou vivência multiperceptiva global. Cada obra propicia um ato de recepção e interpretação distinto.

Para Hurtado Albir (1990, apud RODRÍGUEZ, 1995, p. 40), a responsabilidade obrigatória do tradutor como emissor está radicada na expressão do que quis dizer o autor do texto original precisando: “le traducteur [...] doit restituer le sens que l’auteur a exprimé avec son text et produire le même effect”<sup>150</sup>. Porém o sentido não é somente expressão do que quis dizer o autor, mas surge do emissor;

---

<sup>150</sup> “O tradutor [...] deve restaurar a sensação que o autor expressa no seu texto e produzir o mesmo efeito.”



o sentido é também compreensão, e ela surge do receptor. O destinatário do texto-fonte não pode ser equiparado ao destinatário do texto-alvo, pois deve-se considerar o aspecto dinâmico do texto. O sentido é algo que se constrói no texto e pode variar de acordo com a situação de recepção.

A receptividade do público para peças ou filmes estrangeiros varia de país para país. Embora um tradutor possa receber os créditos ou as críticas pela transposição de um texto para um determinado público, na verdade muitos fatores estão envolvidos no contexto de uma representação e estão além do controle do tradutor.

Nesse sentido, A'ness (apud ZATLIN, 2005, p. 17) afirma: “When a play travels (in time and/or space) beyond the culture for which it was originally conceived, it is a new interpretive community with different values and cultural assumptions, memories and associations that receives and interprets the text.”<sup>151</sup> A'ness afirma que na transposição de um texto de uma cultura-fonte para uma cultura-alvo sempre ocorre uma *border anxiety* (ansiedade causada pela fronteira), não importa quem traduza a peça.

De acordo com Pavis (2008, p. 130), quando se analisa a recepção da tradução teatral, trata-se de analisar a

[...] importância das condições de chegada do enunciado traduzido, condições aliás muito específicas no caso do público do teatro, que deve *entender* o texto e, em particular, compreender aquilo que estimulou o tradutor a fazer tal escolha, a imaginar, no caso do público, tal “horizonte de expectativa” (Jauss), a apostar na sua competência hermenêutica ou narrativa (A competência narrativa – ou maneira de compreender e de contar histórias – sendo um dos componentes da competência hermenêutica).

A recepção de um texto teatral representado requer uma competência fundamental por parte do espectador: a de reconhecer uma representação como tal. Nesse sentido, Elam (2002, p. 78), observa que “Theatrical events are distinguished

---

<sup>151</sup> “Quando uma peça viaja (no tempo e/ou espaço) além da cultura para a qual foi inicialmente concebida, é uma nova comunidade interpretativa com valores diferentes e pressupostos culturais, memórias e associações que recebe e interpreta o texto.”

from other events according to certain organizational and cognitive principles which, like all cultural rules, have to be learned”<sup>152</sup>.

Dependendo do seu conhecimento do que está por acontecer – o horizonte de expectativas – ou está acontecendo, e se isso se encaixa na compreensão daquele determinado ato pelo espectador, esse ato adquire um determinado sentido. Dessa forma, cabe não somente ao tradutor, mas a todos os profissionais envolvidos na tarefa de levar um texto para o palco, prever as expectativas do espectador de forma que o que for visto e ouvido no palco faça sentido para ele. Da mesma forma, a situação sociocultural na qual se insere a peça, que também deve ser considerada, faz parte da recepção de um texto teatral traduzido.

Se a tradução for orientada para o leitor, o tradutor pode orientá-la para o público-alvo. Por exemplo, se o texto for destinado para um público mais “letrado” e for escrito em uma linguagem mais sofisticada, que requeira um domínio linguístico maior, o tradutor provavelmente optaria por manter o mesmo nível do discurso contido no original; se a mesma peça for orientada para um público com menor competência linguística, provavelmente o tradutor optaria por adaptá-lo para uma linguagem mais simples, mais “compreensível”.

Se a tradução for orientada para a representação – o que ocorre na maior parte das traduções – todas as regras convencionais de transação e interação contidas na língua-alvo devem ser levadas em consideração, de tal forma que a verossimilhança ou atenticidade da representação tornem o texto “natural” para o espectador.

Trancón (2006) observa com muita propriedade que a tarefa do receptor é dar uma *interpretação significativa* à obra, não tornar coerente o incoerente, dar consistência ao inconsistente, congruência ao incongruente, mas interpretar e dar sentido ao mundo da ficção que lhe é mostrado. A ele não corresponde a construção de um mundo de ficção internamente consistente. O receptor não é autor porque não é responsável, nem direta nem indiretamente, por nada do que ocorre na encenação. Ele não pode intervir no mundo da ficção. Como ser real, está fora,

---

<sup>152</sup> “Eventos teatrais são distinguidos de outros eventos de acordo com certos princípios organizacionais e cognitivos quais, como todas as regras culturais, tem que ser aprendidos.”

observando. A ele o único que se pede é interesse e atenção, que use todos seus sentidos para captar o que acontece no palco.

Quanto ao tradutor do texto teatral, dele se espera que faça a transposição do texto-fonte para o texto-alvo de forma que consiga dar ao receptor todas as ferramentas possíveis para interpretar significativamente a obra, juntamente, se for o caso de uma tradução colaborativa, com os outros profissionais envolvidos no processo de levar um texto para o palco.

### **3.6 ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL**

Adaptação, no contexto geral dos estudos da tradução, pode ser compreendida como um conjunto de intervenções translativas que resultam em um texto que não é geralmente aceito como tradução mas, não obstante, é reconhecido como representando um texto-fonte. Como tal, o termo pode abarcar numerosas noções vagas, como apropriação, domesticação, imitação, reescritura, entre outras. Estritamente falando, o termo adaptação requer o reconhecimento da tradução como não adaptação, um modo mais restrito de transferência.

Ainda em 1960, Edmundo Cary, um dos pioneiros da tradutologia, sustentava que, tratando-se de teatro, a tradução literal estrita desemboca necessariamente em uma versão livresca e irrepresentável. Posteriormente, Georges Mounin ampliou esse ponto de vista ao afirmar que uma tradução voltada para a representação deve ser fiel em um grau maior aos valores teatrais do original que os textos literários ou poéticos. Considerando que o discurso teatral é escrito em função de um público concreto que o interpreta a partir de contextos dramaturgicos, socioculturais e históricos também particulares, é necessário traduzir não somente os enunciados, mas também tais contextos. Mounin identifica a tradução teatral com a adaptação em seu sentido mais amplo, posição que muitos teóricos consideram radical.

Segundo Bastin (1998), a adaptação envolve desvios inevitáveis, já que é uma estratégia de reexpressão empreendida pelo tradutor diante de uma dificuldade de reformulação de sentido. Assim, a adaptação torna possível o equilíbrio comunicativo em circunstâncias em que a tradução não poderia fazê-lo. A adaptação

não é algo facultativo, nem fruto da liberdade, mas uma opção direcionada pela obrigação de superar um desvio particularmente grande entre duas realidades sociolingüísticas dadas ou escolhidas.

Baker e Saldanha (2009) observam que desde Bastin não houve definição abrangente do que seria adaptação. O conceito continua a ser uma metalinguagem difusa usada pelos teóricos da tradução. Atualmente, a adaptação é considerada somente um tipo de intervenção por parte dos tradutores. É possível classificar definições de adaptação sob tópicos específicos, como estratégias de tradução, gênero, metalinguagem, fidelidade, entre outros.

A melhor definição técnica e objetiva de adaptação, para Baker e Saldanha (2009, p. 3-4), foi cunhada por Vinay e Darbelnet (1958): “adaptation is a procedure which can be used whenever the context referred to in the original text does not exist in the culture of the target text, thereby necessitating some form of re-creation”<sup>153</sup>.

Segundo Pavis (1998), podemos definir a adaptação do texto teatral como a transposição de um texto de um gênero para outro (adaptação de um romance para o palco, por exemplo). O conteúdo narrativo, que é preservado com maior ou menor fidelidade, embora algumas vezes com diferenças significativas, é adaptado ou dramatizado, enquanto a estrutura discursiva passa por uma mudança radical de um mecanismo enunciativo para outro. Um romance, por exemplo, pode ser adaptado para o palco, para o cinema, ou para a televisão. Através deste processo de transferência semiótica, o romance é transposto para diálogos (os quais com frequência diferem daqueles do original) e, acima de tudo, para ações representadas que utilizam todos os materiais disponíveis para a performance dramática (gestos, imagens, música, etc.).

Johnson (1984) define adaptação como uma reformulação do texto original, um processo de “simplificação” de um texto com o objetivo de torná-lo acessível a um determinado público. A adaptação pode, também, efetuar uma atualização de um texto para uma época contemporânea. Em ambos os casos, trata-se de uma tradução intralingual.

---

<sup>153</sup> “Adaptação é um procedimento que pode ser usado sempre que o contexto referido no texto original não existe na cultura do texto-alvo, conseqüentemente necessitando alguma forma de re-criação.”

Ao comparar a tradução propriamente dita e a adaptação, Johnson (1984 apud AMORIM, 2005, p. 78) observa que “embora traduções e adaptações raramente sejam transposições sem falhas em relação aos textos originais, um certo grau de fidelidade é requerido”. Na tradução, ocorreria fidelidade à forma e ao conteúdo, e na adaptação ocorreria fidelidade somente à forma.

Assim, a adaptação é mais flexível e dá mais espaço para modificações, acréscimos e subtrações ditados pelo formato-alvo; pode ser mais criativa que a tradução, pois não exige tanta proximidade do original quanto esta, mas esse pressuposto pode não ser válido para certos casos.

Segundo Snell-Hornby (2007), uma questão frequentemente levantada é se uma versão estrangeira criativa e praticável de um texto teatral é realmente uma tradução. Provavelmente o baixo prestígio e a falta de influência associados ao trabalho do tradutor que fazem com que alguém que execute mais do que uma simples transcodificação queira ver este resultado como sendo uma adaptação criativa. A autora cita como exemplo Herbert Kretzmer, o qual traduziu *Les Misérables* para a língua inglesa, e veementemente recusa-se a ver seu trabalho como uma tradução. Para Kretzmer, somente um terço do seu trabalho pode ser considerado tradução, os outros dois terços seriam uma adaptação do original. Ele rejeita o termo “tradução” para definir seu trabalho, por tratar-se de uma função “acadêmica”, e seu trabalho seria “não acadêmico”.

Para Pavis (1988, p. 14) “The concept of adaptation also refers to dramaturgical work based on the text to be staged”<sup>154</sup>. Dessa forma, todas as manobras textuais imagináveis são permitidas, como cortes e adições no texto, mudança do estilo, polimento estilístico, alteração no número de personagens e locações, montagem e colagem de elementos estrangeiros, modificações do final da peça. A adaptação, ao invés da tradução e da contemporização, pode ser totalmente livre: “To adapt is to entirely rewrite the text, using it as raw material. This practice has created a better awareness of the importance of the dramaturg in a production” (idem).<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> “O conceito de adaptação também refere-se ao trabalho dramaturgico baseado no texto a ser representado.”

<sup>155</sup> “Adaptar é reescrever inteiramente o texto, usando-o como material bruto. Esta prática tem criado uma melhor compreensão da importância do dramaturgo em uma produção.”

No que se refere à contemporização, Pavis (1988, p. 78) a define como “Operation consisting of adapting an old text to the present time, taking into account contemporary circumstances, the tastes of the new audience and changes in the fabula made necessary by social evolutions”<sup>156</sup>.

A contemporização não modifica o enredo central e preserva a natureza das relações originais entre as personagens. Somente a época, e algumas vezes o cenário, são modificados. Ela pode ocorrer em diversos níveis, de uma simples atualização do vestuário até uma adaptação para uma plateia e situação sociocultural diferente. A contemporização tende a ser uma historicização.

Nesse sentido, Pavis (1988, p. 78) ressalta:

At one time it was naively thought that one had only to perform the classics in modern dress to enable the spectator to identify with the issues presented. In today’s production, more care is taken to provide the audience with the necessary tool for a proper reading of the play; the aim is to accentuate rather than eliminate the differences between yesterday and today.<sup>157</sup>

Atualmente, a maior parte das traduções são chamadas de adaptações, o que corrobora o fato de que toda a gama de operações que envolve a transposição de um texto-fonte para um texto-alvo, desde a tradução até a reescritura de uma peça, é uma *re-criação*, e que a transferência de formas de um gênero para outro nunca é um processo “inocente” mas envolve a produção de significado (PAVIS, 1998).

### 3.7 TRADUÇÃO DO TEXTO TEATRAL ORIENTADA PARA O LEITOR

A tradução do texto teatral orientada para o leitor reconhece o texto como uma obra literária. Embora a finalidade última do teatro seja a representação, o teatro – o espetáculo teatral – é um momento efêmero, fugaz, e somente o que permanece é o texto.

---

<sup>156</sup> “Operação consistindo da adaptação de um texto antigo para o tempo presente, levando em consideração circunstâncias contemporâneas, as preferências da nova plateia e mudanças na fábula que se fazem necessárias devido à evolução social.”

<sup>157</sup> “Uma época pensava-se ingenuamente que bastava encenar os clássicos em costumes modernos para que o espectador identifica-se as questões apresentadas. Nas produções atuais, um cuidado maior é tomado para fornecer à plateia ferramentas necessárias para uma leitura adequada da peça; o objetivo é acentuar ao invés de eliminar as diferenças entre ontem e hoje.”

Aqui cabe uma distinção entre texto teatral e texto dramático. Nesta pesquisa, falamos mais de texto teatral do que texto dramático, embora essas expressões possam ser empregadas como sinônimas. À semelhança de Trancón (2004, 2006), o sintagma “texto teatral” nos parece mais concreto e preciso.

O texto dramático, considerado o seu significado geral, pode incluir o texto dramático novelístico ou poético, na medida em que contenham “dramaticidade”. Além disso, o termo “dramático” acentua uma das características da estrutura teatral – a existência de conflito, tensão ou drama. De qualquer forma, o “dramático” não pode ser considerado uma característica específica do teatral, já que pode estar presente em outros textos, embora, em sentido amplo, toda obra teatral deve conter elementos dramáticos (TRANCÓN, 2006).

Outra característica específica do texto teatral é a “teatralidade”, o que lhe permite ser levado ao palco, porém, nem a dramaticidade nem a teatralidade excluem ou impedem a literariedade nem a poeticidade do texto teatral. O teatro pode ser literatura, e isso se torna evidente nos textos teatrais que tem perdurado ao longo da história, nos quais podemos encontrar traços literários que não contradizem sua natureza dramática e teatral.

Nesse sentido, afirma Trancón (2006, p. 208):

Teatro y literatura [...] no se contradicen ni oponen, aunque tampoco, [...] se confundan. Ni la literatura suplanta o sustituye al teatro (ni al texto ni a la representación), ni el teatro es negación de la literatura. Por el contrario, la alianza (integración) entre teatro y literatura ha dado, y dará siempre, los mejores frutos teatrales. El arte dramático es también, en gran medida, “literatura en acción”.<sup>158</sup>

De acordo com Finburgh (2011), a discriminação nos estudos da tradução entre tradução “linguística” e tradução “para o palco” está hoje estabelecida e reconhecida. A autora cita Johnston (1996) que distingue entre a tradução acadêmica preocupada com a peça no nível das unidades de linguagem semânticas e sintáticas, e a tradução focada no impacto dramático da representação. Perteghella (2004) diferencia o tradutor como *fidus interpreter* que produz uma tradução orientada para o leitor, preocupada com a exatidão filológica da linguagem,

---

<sup>158</sup> “Teatro e literatura [...] não se contradizem nem se opõem, embora tampouco [...] se confundam. Nem a literatura suplanta ou substitue o teatro (nem ao texto nem à representação), nem o teatro é negação da literatura. Pelo contrário, a aliança (integração) entre teatro e literatura tem dado, e dará sempre, os melhores frutos teatrais. A arte dramática é também, em grande parte, ‘literatura em ação’.”

e o tradutor como profissional do teatro, que produz uma tradução orientada para a representação, preocupada com a recepção do público.

O texto teatral é uma e outra coisa ao mesmo tempo: um texto de condição literária – literatura dramática, caso da peça *Guy Domville* traduzida no Capítulo 4 – e um texto para ser representado. Isso faz com que a tradução teatral se desmembre em duas grandes categorias iniciais, em função de dois âmbitos diferentes: o textual e o cênico. Como texto, pode ser traduzido para desempenhar uma função exclusivamente textual. Como teatro, pode ser traduzido para ser teatro, ou seja, para ser transposto da página para o palco, *from page to stage*, para utilizar o título da conhecida obra de Zuber-Skerrit (1984). Na primeira alternativa, o ato tradutório termina em si mesmo; na segunda, há de ser realizado novamente, a cada representação, pois o trabalho do tradutor é somente o primeiro e penúltimo passo de um processo ainda inconcluso. Desta dupla condição deriva toda a complexa tipologia da tradução teatral, que se resume a duas estratégias maiores de tradução dramática: *reader-oriented* (orientada para o leitor) e *performance-oriented* (orientada para a representação) – quase toda a teoria do teatro e da tradução para o teatro é voltada para a última estratégia, considerando que o texto teatral só atinge a sua concretização quando representado.

É absurdo negar a operatividade deste tipo de traduções literárias. Elas existem e isso já seria suficiente para convencer o teórico mais reticente. E existem, por muito que se negue, à margem de sua própria projeção cênica, simplesmente porque, além de espectadores, também há leitores de literatura dramática. Bassnett começa seu artigo “Ways through the labyrinth” afirmando categoricamente “a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of the text”<sup>159</sup> (1985, p. 87), porém, para concluir, ao contrário do que havia afirmado categoricamente, a autora reconhece a primazia do próprio texto, forma absoluta frente à contingência da representação:

[...] For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text [...] is the raw material on which the translator has

---

<sup>159</sup> “Um texto teatral existe numa relação dialética com a sua representação.”



to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin (BASSNETT, 1985, p. 102).<sup>160</sup>

Na tradução literária, visando à publicação da peça teatral, a atenção do tradutor está voltada somente para os signos verbais. Os signos não verbais, que fazem parte da representação, não são considerados na tradução literária. Ubersfeld (1998, xxi) afirma de forma contundente que “Todos sabem – ou aceitam como verdade – que não se pode ler o teatro”. Quase inevitavelmente, os professores “[...] conhecem a angústia de explicar ou tentar explicar um documento textual no qual a chave está contida fora de si mesmo”. Leitores comuns também aceitam esse fato como verdade, pois ao ler uma peça teatral percebem a dificuldade de ler um texto que, decididamente, não parece ter sido criado para a leitura da mesma forma que uma pessoa lê um livro, afirma a autora.

O fato é que, difícil de ser lido ou não, muitas pessoas interessadas pelo teatro propõem-se – e levam a cabo – a tarefa de ler um texto teatral como texto literário, principalmente os clássicos, como o sempre lembrado Shakespeare.

Para Hurtado Albir (2007, p. 67),

A pesar de que toda traducción teatral ha de ser dramaturgica y representable, pueden existir diferentes finalidades de traducción. Un texto teatral puede ser traducido por encargo de una editorial, por ejemplo, para una colección de clásicos teatrales (*traducción para leer*); en este caso, el traductor puede producir, por ejemplo, una edición bilingüe anotada y recurrir a técnicas como las notas o paráfrasis explicativas.<sup>161</sup>

Segundo Senabre (2002, p. 39), o teatro é texto e representação, e, por essa razão, o ideal para conhecer uma obra seria vê-la representada e lê-la. “Por desgracia, esto no es siempre posible”<sup>162</sup>. Mais ainda, prossegue Senabre, “ni siquiera es posible siempre contemplar una representación”<sup>163</sup>. O teatro lido nos

<sup>160</sup> “Pois, acima de tudo, é somente dentro do escrito que o representável pode ser codificado e há infinitos decodificadores de representação possíveis em cada texto teatral. O texto escrito [...] é a matéria-prima com a qual o tradutor tem que trabalhar e é com o texto escrito, ao invés de uma representação hipotética, que o tradutor deve começar.”

<sup>161</sup> “Apesar de que toda tradução teatral há de ser dramaturgica e representável, podem existir diferentes finalidades de tradução. Um texto teatral pode ser traduzido por solicitação de uma editora, por exemplo, para uma coleção de clássicos teatrais (*tradução para ler*); neste caso, o tradutor pode produzir, por exemplo, uma edição bilíngue anotada e recorrer a técnicas como as notas ou paráfrases explicativas.”

<sup>162</sup> “Por desgracia, isto nem sempre é possível.”

<sup>163</sup> “Nem sequer é possível sempre contemplar uma representação.”

priva da presença dos atores, esconde suas vozes, sua indumentária, a decoração, as luzes, enfim, muitos signos que podem não ser meramente ornamentais, mas muito significativos. Por outro lado, estimula nossa imaginação, porque nos vemos obrigados a imaginar tudo que não vemos, o que nos leva a prestar uma atenção no texto que não é estorvada por outros elementos.

Senabre (2002) observa que qualquer abordagem do teatro é, por si só, insuficiente. Quando não é possível, e quando as boas representações são esporádicas fora das grandes capitais – esse é um excelente argumento, pois, no Brasil, espetáculos teatrais normalmente não são comuns nas pequenas cidades –, que fazer senão lançar-se à leitura? Se não é o melhor, é outro modo de conhecimento da obra; e é melhor que nada!

“Que o teatro seja também para ler nos ajuda a ampliar-nos e nos salva de muitas renúncias empobrecedoras. Essa é sua riqueza e nossa invejável sorte” (SENABRE, 2002, p. 39, tradução minha).

#### 4 EXERCÍCIO TRADUTÓRIO: *GUY DOMVILLE*, DE HENRY JAMES

“[...] James was in reality a dramatist who could not write plays.”<sup>164</sup>

Leon Edel

A proposta da tradução da peça *Guy Domville* (1893), de Henry James, apresentada neste capítulo, está embasada em um estudo preliminar que compreendeu várias etapas: reflexão sobre o panorama atual dos estudos da tradução; estudo minucioso do texto teatral e de todas as características que o compõem; abordagem detalhada da tradução do texto teatral, visando abarcar os teóricos mais influentes nessa área e apreender as técnicas utilizadas para a tradução do texto teatral, tanto sob o enfoque do texto orientado para a representação quanto do texto para o leitor. O resultado desse estudo foi apresentado nos capítulos anteriores.

Além disso, foi realizada uma pesquisa abrangente sobre a obra de Henry James, incluindo seus romances, diários, relatos de viagem, autobiografia, assim como biografias de vários autores, teses e dissertações, traduções de algumas de suas obras para a língua portuguesa<sup>165</sup> e romances baseados na sua vida, cuja trama desenvolve-se dando grande enfoque para a peça *Guy Domville*<sup>166</sup>. Também

---

<sup>164</sup> “[...] James era na realidade um dramaturgo que não conseguia escrever peças.”

<sup>165</sup> *A Taça de Ouro*. Tradução de Alves Calado. São Paulo: Record, 2002; *A Arte do Romance*: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen, São Paulo: Globo, 2003; *Retrato de uma Senhora*. Tradução de Gilda Stuart. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007; *Daisy Miller*. Tradução de Ana Maria Simeão Funck. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

<sup>166</sup> *Author, Author*, de David Lodge, publicado em 2004. Nessa obra Lodge apresenta o resultado de uma pesquisa detalhada sobre a vida de Henry James e o impacto do fracasso de *Guy Domville* em

foi feita uma pesquisa detalhada em diversas publicações e estudos sobre o texto teatral cuja proposta de tradução é aqui apresentada. Nesse sentido, um dos maiores especialistas sobre a vida e obra de Henry James, Leon Edel, editou a única obra que contém todas as peças do autor, *The Complete Plays of Henry James* (1990), da qual foi retirado o texto-fonte a ser traduzido. O resultado desse estudo é apresentado neste capítulo, juntamente com os textos fonte e alvo e comentários finais sobre o exercício tradutório.

#### 4.1 O DRAMATURGO HENRY JAMES

É senso comum entre os críticos que Henry James (1843-1916) é um dos escritores mais importantes da literatura de língua inglesa. Muitos o consideram o mestre da narrativa e do romance psicológico, e sua influência na literatura do século XX é inquestionável. Um ex-patriado em Londres de 1876 até sua morte – ele nasceu em Nova York e tornou-se cidadão britânico em 1915 –, James escreveu sobre as relações entre americanos e europeus e os relacionamentos entre homens e mulheres, criando uma prosa complexa e sofisticada.

Escritores consagrados como Virginia Woolf, Joseph Conrad, T.S. Eliot, Ezra Pound e Graham Greene<sup>167</sup> são unânimes ao afirmar que James foi um dos maiores escritores do seu tempo. Graham Greene resume com muita propriedade a relevância do trabalho de James para o romance inglês: “He is as solitary in the history of the novel as Shakespeare in the history of poetry”<sup>168</sup> (GREENE, 2004, p. 605).

Entre as obras mais conhecidas de James estão *The American*<sup>169</sup> (1877), *Daisy Miller*<sup>170</sup> (1878), *The Portrait of a Lady*<sup>171</sup> (1881), *The Turn of the Screw*<sup>172</sup>

---

sua vida pessoal e profissional. Obra imperdível para os admiradores de James, a qual retrata de forma tocante e bastante verossímil a vida do autor.

*The Master*, de Colm Tóibín, publicado em 2004. O autor retrata a vida de James a partir da noite de estreia de *Guy Domville*, expondo sua dificuldade em lidar com seus sentimentos, e suas expectativas como escritor. Um retrato tocante de um homem complexo e apaixonado por seu trabalho.

<sup>167</sup> Ver *The Portable Henry James* (2004), editado por John Auchard.

<sup>168</sup> “Ele é tão solitário na história do romance quanto Shakespeare na história da poesia.”

<sup>169</sup> *O Americano*

<sup>170</sup> *Daisy Miller*

<sup>171</sup> *O Retrato de uma Senhora*

(1898), *The Ambassadors*<sup>173</sup> (1903) e *The Golden Bowl*<sup>174</sup> (1904), todas traduzidas para a língua portuguesa e publicadas no Brasil. A produção de James também inclui relatos de viagem, críticas literárias, cartas e autobiografia. Os prefácios que escreveu para a edição de Nova York (1907-09) são considerados uma teoria do romance, e foram publicados no Brasil em 2003, com o título *A Arte do Romance: antologia de prefácios*.

A prosa de James, porém, também é alvo de crítica por parte de alguns. “A prosa *fin-de-siècle* dos últimos romances e ensaios do escritor até hoje causa espécie” (PEN, 2003, p. 14). Segundo Paglia (apud PEN, 2003, p. 14), o autor tem um estilo desconcertante, com uma sintaxe perversa:

A prosa interrompe-se com frases intercaladas, intermináveis qualificações de precisão decadentista, um pedantismo embotador de demasiada abstração [...] Ele põe a prosa como um anteparo ou obstáculo entre o leitor e as coisas descritas. Nas conversas, o que não se diz força o que se diz [...] Como Penélope, ele tece e destece para nos iludir...

W. G. Wells compara a ficção de James, encontrada em seus últimos romances, a um “hipopótamo magnífico, porém penoso, decidido a qualquer custo, mesmo ao custo de sua dignidade, a pegar uma ervilha que foi para um canto da sua toca” (apud AUCHARD, 2004, p. xi, tradução minha).

As críticas tanto de Paglia quanto de Wells baseiam-se no fato de que James escreve frases muito longas, às vezes sem pontuação, com o uso de metáforas, o que faz com que o leitor se perca na narrativa. Essas características estão mais presentes na ficção dos últimos anos de sua produção literária, quando sua prosa se tornou mais realista, lançando a semente do tipo de narrativa que seria conhecido posteriormente como “fluxo de consciência” – essa expressão nasceu na área da psicologia, com a obra *Principles of Psychology* (1890) de William James, irmão de Henry, e que, “utilizada num contexto literário se refere a um método narrativo relacionado com momentos de introspecção, que se podem combinar, em muitos casos, com monólogos interiores” (CEIA, 2011).

---

<sup>172</sup> *A Outra Volta do Parafuso*

<sup>173</sup> *Os Embaixadores*

<sup>174</sup> *A Tigela Dourada*

As considerações acima podem ser aplicadas, até certo ponto, aos textos teatrais criados por James. Em *Guy Domville* pode-se perceber o uso moderado de metáforas e diálogos às vezes confusos, nos quais se torna difícil identificar sobre quem ou o que as personagens estão falando. Isso fica mais evidente na leitura, pois na encenação o texto é complementado pelos signos, possibilitando aos atores indicar através de gestos, olhares, etc. a pessoa de quem se fala ou o objeto ao qual se está referindo naquele momento.

Elogios ou críticas à parte, a obra de James possui qualidades, técnicas e valores que fazem com que seja reescrita frequentemente na forma de filmes ou peças teatrais. *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady*, *The Golden Bowl* e *The Europeans* já foram adaptados para o cinema e *The Reverberator* (1888), originalmente um conto, foi levado para os palcos, segundo informa Edel (1990).

Segundo Edel (1990), o apelo das obras de James para o palco, a televisão ou o cinema deriva-se de três elementos artísticos: a modernidade de seus assuntos cômicos, a profundidade e psicologia do seu realismo e seu extraordinário senso visual. Suas observações são sempre críticas e psicológicas. Ele possuía um senso de imagem e cena, uma crença de que todas as artes são uma só, e que o artista nunca deveria hesitar em experimentar

Para Pippin (apud HYRE, 2008), a visão estética de James combina apreciação e sensibilidade voltadas para a beleza artística com uma preocupação moral pelos sentimentos alheios. O despertar estético das personagens não pode ocorrer sem o seu cultivo moral. Tanto a moralidade quanto a estética são entrelaçadas pelo autor; elas não somente coexistem, mas uma não pode existir sem a outra. Esse equilíbrio entre as duas posições parece estar na raiz da filosofia estética de James, o que é demonstrado nos três atos de *Guy Domville*.

A admiração de James pelo teatro remota à sua infância. Segundo Edel (1990), ele foi, provavelmente, levado ao teatro pela primeira vez quando tinha oito anos, e, a partir de então, tornou-se um frequentador assíduo. James não somente frequentava o teatro, ele era “[...] a stage-struck boy, a stage-enamored young student, a serious-minded drama critic during his early manhood, and in middle life

an anxious, over-eager playwright. The theatre never lost its fairy-tale spell for him”<sup>175</sup> (p. 19).

Durante vários anos, enquanto escrevia incessantemente seus romances e, aos poucos, ganhava reconhecimento, principalmente da crítica, o desejo de escrever peças teatrais foi aumentando, porém James sempre deixava a ideia de lado. Quando completou 40 anos, o novelista convenceu-se de que deveria escrever algumas peças. Próximo de completar 50 anos, voltou-se para o teatro de forma desesperada: “My books don’t sell, and it looks as if my plays might”<sup>176</sup> (EDEL, 1990, p. 45), confessou o autor para Robert Louis Stevenson, em 1891. Dessa forma pode-se compreender a dupla motivação de James ao querer escrever peças teatrais: o reconhecimento do público e da crítica e, ao mesmo tempo, ganhar dinheiro, pois suas finanças estavam precárias.

De acordo com Edel, Henry James escreveu doze peças<sup>177</sup> durante sua carreira. Cinco foram publicadas enquanto ele estava vivo; as sete restantes nunca haviam sido publicadas antes da edição de *The Complete Plays of Henry James* (1990)<sup>178</sup>. Quatro das peças não publicadas foram produzidas nos palcos londrinos, três delas com sucesso moderado, e outra que se tornou uma grande decepção na carreira teatral do autor, *Guy Domville*, como veremos a seguir.

## 4.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DE GUY DOMVILLE

De 1890 a 1892, Henry James concentrou-se no seu objetivo de tornar-se um escritor de peças teatrais e receber o reconhecimento da crítica e do público como um dramaturgo. Somente uma de suas peças, a dramatização do romance *The American* foi produzida. Durante alguns anos, essa peça foi encenada por uma

<sup>175</sup> “[...] um menino impressionado pelo teatro, um estudante jovem enamorado pelo teatro, um crítico dramático compenetrado no início da sua idade adulta, e na maturidade um dramaturgo inquieto e superávido. O teatro nunca perdeu seu encanto de conto de fadas para ele.”

<sup>176</sup> “Meus livros não vendem, e parece que talvez minhas peças o façam.”

<sup>177</sup> *Pyramus and Thisbe* (1869); *Still Waters* (1871); *A Change of Heart* (1872); *Theatricals: Two Comedies* (1894). Dessa publicação fazem parte as peças *Tenants* (1890) e *Disengaged* (1892); *Theatricals: Second Series* (1895). Dessa publicação fazem parte as peças *The Album* (1891) e *The Reprobate* (1891); *Guy Domville* (1893); *Summersoft* (1895); *The High Bird* (1907); *The Saloon* (1908); *The Chaperon* (1907); *The Other House* (1908); *The Outcry* (1909).

<sup>178</sup> As peças foram publicadas

pequena companhia teatral itinerante, e nos palcos londrinos teve pouco reconhecimento. James não teve o retorno financeiro esperado com essa peça.

Em 1893, o ator e produtor George Alexandre propôs a James que escrevesse uma peça para ser encenada no Teatro St. James, que havia sido recentemente reformado. Foram necessários dois anos para que *Guy Domville* finalmente chegasse aos palcos. A expectativa do autor em relação à peça era muito grande, pois havia prometido a si mesmo que esta seria sua última tentativa como escritor teatral.

Na noite de 5 de janeiro de 1895, *Guy Domville* estreou. Muitos amigos de James, alguns deles também escritores, compareceram à estréia: George Du Maurier, Edmund Gosse, Edward Norris, entre outros. George Bernard Shaw e H. G. Wells também compareceram à estreia, ambos encarregados das críticas referentes às peças teatrais em cartaz nos palcos londrinos no *The Saturday Review* e no *Pall Mall Gazette*, respectivamente.

As produções teatrais, no século XIX, desempenhavam um papel relevante no entretenimento popular e nos círculos intelectuais europeus. Autores de sucesso eram respeitados tanto nos círculos intelectuais quanto pelo público em geral, e o retorno financeiro costumava gerar uma renda substancial para os autores, portanto, o sucesso ou fracasso da peça impactaria de forma substancial na vida e carreira de James. O que ocorreu naquela noite efetivamente impactou-o de uma forma que ele jamais se recuperaria totalmente.

Na noite da estreia, a expectativa de James era tão grande que ele decidiu não assistir a peça desde o início, e para conter sua ansiedade optou por assistir a peça de Oscar Wilde, *An Ideal Husband*, que estava sendo encenada no Teatro Haymarket, próximo do Teatro St. James. Seu plano era somente dirigir-se para o Teatro St. James quando o terceiro ato estivesse próximo do final.

De acordo com o relato de Lodge (2004), enquanto isso, no Teatro St. James, o primeiro ato de *Guy Domville* foi bem recebido. Agradou tanto ao público em geral, que estava nas galerias, quanto aos intelectuais e amigos de James que se encontravam nos balcões e nas primeiras filas do teatro. O segundo ato foi encenado para um público menos entusiasmado, que preferia mais ação e menos diálogos. O público começou a mostrar-se inquieto; conversas e comentários



jocosos eram emitidos por algumas pessoas. No final do segundo ato, os amigos de James aplaudiram lealmente, porém o público em geral não demonstrou entusiasmo. No início do terceiro ato já era possível prever o desfecho negativo que se seguiria. Os atores estavam nervosos, o público estava insatisfeito com o desenvolvimento da peça, o que era demonstrado com comentários irreverentes e risos sarcásticos. Quando a peça terminou, os amigos de James aplaudiram entusiasticamente, enquanto parte do público nas galerias gritava, assoviava e expressava seu descontentamento.

Ainda de acordo com Lodge (2004), James, nesse momento, estava na coxia, ao lado do palco e ouvia os aplausos e outros sons que não conseguia identificar se eram de aprovação ou descontentamento. Aos poucos, gritos de “Autor, Autor”, foram emitidos na plateia, solicitando a presença do autor no palco. O ator e produtor George Alexandre, que interpretou a personagem *Guy Domville*, se encontrava no palco e estendeu a mão na direção de James, encorajando-o a encaminhar-se para o centro do palco atendendo à solicitação do público. James atendeu a solicitação, porém, ao invés de ouvir os aplausos de reconhecimento, tão esperados, ouviu sonoras vaias oriundas das galerias. Os gritos de “Buu! Buu!” foram combatidos com sonoros aplausos e gritos de “Bravo!” pelos amigos de James, o qual, atônito, parecia não compreender o que estava acontecendo, e permaneceu naquela situação humilhante por dois ou três minutos, até que saiu do palco.

Essa humilhação jamais foi esquecida por James, que era um homem discreto e comedido em suas ações, preocupado com o julgamento de terceiros e que ansiava pelo reconhecimento tanto do público quanto da crítica. Assim, a peça *Guy Domville* tornou-se um marco – negativo – na sua carreira. James escreveu em seu diário, em 23 de janeiro do mesmo ano, suas impressões sobre seu fracasso como escritor teatral:

I take up my own old pen again – the pen of all my old unforgettable efforts and sacred struggles. To myself – today – I need say no more. Large and full and high the future still opens. It is now, indeed, that I may do the work of my life. And I will. x x x x I have only to face my problems. x x x x But all that is of the ineffable – too deep and pure for any utterance. Shrouded in sacred silence let it rest (JAMES, 1981, p. 179).<sup>179</sup>

<sup>179</sup> “Volto a pegar minha velha caneta – a caneta de tantos velhos esforços inesquecíveis e lutas sagradas. Para mim – hoje – não preciso dizer mais nada. O futuro ainda se abre amplo, pleno e

O ponto fraco da peça é o segundo ato, que foi bastante criticado e provocou o desinteresse da plateia pelo espetáculo, levando ao desfecho negativo. Uma das cenas constantes nesse ato, que ficou conhecida como *the drinking scene*<sup>180</sup>, já havia sido identificada por Alexander como desnecessária e sem sentido, e ele havia pedido a James para cortá-la, tendo o autor se negado, insistindo que tal cena era fundamental. Quando a peça foi encenada pela segunda vez, a cena foi cortada, e James reconheceu que, na realidade, não fazia falta alguma.

Outro ponto negativo da peça é a linguagem rebuscada usada por James, característica da sua narrativa, porém, numa peça visando o público em geral, pouco letrado, que comparecia em massa ao teatro no século XIX, esse tipo de linguagem impedia que compreendessem e acompanhassem o desenrolar da trama, causando a perda do interesse pelo que estava acontecendo no palco.

A trama de *Guy Domville* não entusiasmou nem foi convincentemente sólida para encantar tanto o público quanto a maioria dos críticos. George Bernard Shaw, no artigo “Guy Domville and An Ideal Husband: Two New Plays”, publicado no *The Saturday Review*, em 16 de março de 1895, analisa as qualidades e falhas da peça de James. No entender do crítico, não há motivo para que a vida retratada por James em seus romances não seja transposta para o palco:

[...] life, that is, in which passion is subordinate to intellect and to fastidious artistic taste [...]. If it is real to Mr. James, it must be real to others; and why should not these others have their drama instead of being banished from the theater (to the theater's great loss) by the monotony and vulgarity of drama in which passion is everything, intellect nothing, and art only brought in by the incidental outrages upon it (SHAW, p. 236).<sup>181</sup>

A vida como a compreende James, e à qual se refere Shaw, é uma vida plena de dignidade serena, na qual as pessoas vivem de rendas independentes ou de ocupações artísticas que as agradam; não é a mesma realidade vivida pelas

---

elevado. É agora, de fato, que devo fazer o trabalho de minha vida. E farei. x x x x x Somente me falta enfrentar meus problemas. x x x x x Porém tudo isso pertence ao inefável – é demasiado profundo, demasiado puro para ser proferido. Descanse, pois, em sagrado silêncio.”

<sup>180</sup> A cena da bebedeira.

<sup>181</sup> “Vida, isto é, na qual a paixão está subordinada ao intelecto e a um gosto artístico fastidioso. [...] Se é real para Mr. James, deve se real para os outros; e por que estes outros não poderiam ter o seu drama ao invés de serem banidos do teatro (para a grande perda do teatro) pela monotonia e vulgaridade do drama no qual paixão é tudo, intelecto é nada, e a arte somente é trazida pelos ultrajes incidentais sobre ela.”

peças que frequentavam as galerias do teatro; é a realidade ideal das pessoas que frequentavam os balcões. Os frequentadores das galerias iam ao teatro esperando assistir peças de fácil compreensão, e, principalmente, com “ finais felizes”, o que não ocorre em *Guy Domville*. Provavelmente, se James tivesse dado ao público o final esperado – o casamento de Guy Domville com Mrs. Peverel, ao invés de manter sua resolução de fazer parte da Ordem de São Bento – a peça não teria sido motivo de vaias. A supremacia do intelecto sobre a paixão não agradou ao público, como observa Shaw (p. 236): “The whole case against its adequacy rests on its violation of the cardinal stage convention that love is the most irresistible of all the passions”<sup>182</sup>. Ao violar essa convenção e permanecer fiel à sua concepção artística, James pagou um preço elevado: o fracasso.

Ainda de acordo com Shaw (1895), as qualidades de *Guy Domville* são o discurso elegante e elaborado, com delicadas inflexões de sentimento suportadas pela cadência das falas, as quais o autor compara ao prazer de ouvir a música de Mozart; é uma história de sentimentos e maneiras delicadas, com um final inteiramente válido e tocante; a peça depende dos atores, não da força bruta de suas personalidades e popularidade, mas dos seus feitos admiráveis na delicadeza das atitudes, da dicção, e dignidade de estilo.

Infelizmente, observa Shaw, o segundo ato dissolveu o charme da peça rapidamente na noite de estreia, e, o que é pior, os atores perceberam isso. Pouco desse ato pode ser lembrado com prazer, com exceção de algumas poucas falas.

O ápice do repúdio do público e da humilhação de James, além das vaias, foi um comentário feito durante a cena final, na qual a personagem principal, Guy, afirma em tom patético: “I’m the last, my lord, of the Domvilles!”<sup>183</sup> (JAMES, 1990, p. 516), tendo alguém da plateia gritado: “And it’s a bloody good job y’ are!”<sup>184</sup> (LODGE, 2004, p. 254.), sendo apoiado por gargalhadas de aprovação.

---

<sup>182</sup> “A discussão principal sobre sua adequação baseia-se na violação da principal convenção do teatro de que o amor é a mais irresistível das paixões.”

<sup>183</sup> “Eu sou o último, senhor, dos Domvilles!”

<sup>184</sup> “Ainda bem que você é!”

### 4.3 O MÉTODO DE TRADUÇÃO

O comportamento tradutório ora utilizado é a tradução do texto teatral orientado para o leitor, tema abordado no capítulo anterior (Item 3.7). Assim, a tradução preocupa-se com a peça no nível das unidades de linguagem semânticas e sintáticas, e não no impacto dramático da representação. Nas palavras de Perteghella (2004), o tradutor que faz uma tradução orientada para o leitor é o *fidus interpreter*. Nesse tipo de tradução, quando o texto assume uma condição literária dramática, o ato termina em si mesmo; quando o texto é traduzido visando a representação, há de se realizar novamente, a cada nova encenação, para que o trabalho do tradutor seja conclusivo.

Considera-se aqui o texto traduzido como orientado para o leitor porque não está direcionado para nenhuma representação em particular. Não é um texto que foi traduzido para ser encenado por esta ou aquela companhia teatral nesta ou naquela ocasião específica, como ocorre com muitos textos teatrais que são traduzidos especificamente para uma determinada montagem. Nada impede, porém, que esta tradução seja levada aos palcos, pois possui todos os requisitos para que isso ocorra.

O objetivo maior desta tradução é manter as características da obra de Henry James, o produto de uma mente altamente qualificada, que resulta numa linguagem muito elaborada, na qual cada palavra é estrategicamente posicionada para causar o efeito e/ou impacto desejado. Seguindo o conselho de Pym (2010), em suas considerações finais intituladas “Write your own theory”<sup>185</sup>, não utilizarei como base da tradução a ser desenvolvida uma determinada corrente teórica dos estudos da tradução, ou um determinado método, mas sim o somatório dos paradigmas que considero mais apropriados para transpor o texto-fonte, em língua inglesa, para o texto-alvo, em língua portuguesa. Embora os termos “fidelidade” e “equivalência” sejam bastante criticados, serei bastante conservadora na minha tradução, porque minha intenção é retratar a obra de James o mais próximo possível do original, pelas suas qualidades que já mencionei anteriormente. Nesse caso, para mim, ser fiel não desmerece meu trabalho, pelo contrário, engrandece-o. Quisera eu estar apta a criar um texto que sequer se aproximasse do original. Meu objetivo é que o leitor – ou

---

<sup>185</sup> “Escreva sua própria teoria.”

quem sabe o espectador de uma possível representação da tradução – sinta-se imerso e envolvido pela atmosfera de um pequeno vilarejo do Oeste da Inglaterra, no século XVIII, cujos dilemas sociais e morais das personagens nos dias atuais parecem absurdos e infundados. Pym (2010, p. 165, tradução minha) afirma que

[...] a equivalência é uma ilusão social, mas necessária, assim como as pessoas necessitam acreditar que o dinheiro que carregam em seus bolsos corresponde a uma determinada quantia em ouro que assegura o seu valor. Nós acreditamos nessas coisas, mesmo quando sabemos que não existe certeza linguística por trás da equivalência e tampouco ouro suficiente para assegurar nosso dinheiro. Dessa forma, temos que tentar compreender *como a equivalência funciona*.

A abordagem de Newmark (1981) sobre a tradução comunicativa também me parece adaptar-se ao trabalho aqui proposto. A lacuna existente em diferentes línguas, e que não pode ser preenchida, em alguns casos, pela equivalência, pode ser diminuída pela tradução comunicativa, que produz no leitor (espectador, no caso da tradução orientada para a representação) um efeito o mais próximo possível daquele obtido no leitor (espectador) no original.

As estratégias adotadas para a tradução ora proposta são as seguintes:

- A estrutura do texto será mantida na sua íntegra, respeitadas as didascálias e réplicas criadas pelo autor, com enredo e ações indicados nos mesmos locais do texto-fonte.
- As anáforas serão mantidas, dentro do possível, na sua íntegra.
- A linguagem não será contemporizada, tentando-se manter o clima e convenções da época.
- As notas da tradutora, se necessárias, constarão no final da tradução de cada ato, para manter a intercalação do texto-fonte e texto-alvo de forma coerente.
- Algumas notas de rodapé, de autoria de Leon Edel, constantes no texto-fonte, serão mantidas para uma melhor compreensão da obra.

#### 4.4 TEXTO-FONTE E TEXTO-ALVO

##### CHARACTERS

GUY DOMVILLE

LORD DEVENISH

FRANK HUMBER

GEORGE ROUND, *Lieutenant R. N.*

SERVANT

MRS. PEVEREL

MRS. DOMVILLE

MARY BRASIER

FANNY

MILLINERS

<i>The Garden at Porches</i> .....	ACT I
<i>Mrs. Domville's Residence at Richmond</i> .....	ACT II
<i>An Interior at Porchers</i> .....	ACT III

**PERSONAGENS**

GUY DOMVILLE

LORDE DEVENISH

FRANK HUMBER

GEORGE ROUND, *Tenente da Marinha Real*

CRIADO

SRA. PEVEREL

SRA. DOMVILLE

MARY BRASIER

FANNY

MODISTAS

<i>O Jardim em Porches</i> .....	ACT I
<i>A Residência da Sra. Domville em Richmond</i> .....	ACT II
<i>Um Interior em Porches</i> .....	ACT III

## GUY DOMVILLE

## ACT FIRST

*The garden of an old house in the West of England; the portion directly behind the house, away from the public approach. Towards the centre of a flat old-fashioned stone slab, on a pedestal, formed like a table and constituting a sun-dial. Close to it a garden-seat. On the right a low wooden gate, leading to another part of the grounds. On the left a high garden wall with a green door. A portion of the house is visible at the back, with a doorway, a porch and a short flight of steps. A waning June afternoon. Enter Frank Humber, by the wooden gate. Enter Fanny from the house.*

Fanny. You're wanted, sir! Excuse me, sir; I thought you were Mr. Domville.

Frank. Isn't Mr. Domville in the house?

Fanny. No indeed, sir; I came out to look for him.

Frank. He's not *that* way; I left my horse at the stable, where, I may mention, I had to put him up myself.

Fanny. I'm not afraid of beasts, sir, and if I had been there I would have taken hold of him. Peter's away with my mistress.

Frank. And where was your mistress gone?

Fanny. Over to Taunton—in the old green gig.

Frank. A plague on the old green gig! I've ridden five miles to see her.

Fanny. You often do *that*, sir!

Frank. Not half so often as I want!

Fanny. We all know at Porches what you want, sir! (*Sympathetically.*) She'll come back to you!

Frank. It was just in that hope I rode over!

Fanny. (*With a laugh.*) Oh, I mean back from Taunton!

Frank. I trust so—if the gig holds out! And who is it then wants Mr. Domville?

Fanny. It is my mistress that mostly wants him, sir!—she sends me for him to this place and that. But at present he happens to have a different call. This visitor!

(*Enter Lord Devenish from the house.*)

Frank. Leave me with him!

Fanny. (*With a curtsey to Lord Devenish.*) I'll try the pond—or the river, sir! (*Exit by the green door.*)

Lord Devenish. Does she mean to *drag* 'em? I hope he ain't drowned!



## GUY DOMVILLE

### PRIMEIRO ATO

*O jardim de uma casa antiga no Oeste da Inglaterra; a parte diretamente atrás da casa, longe do acesso público. Na direção do centro uma laje de pedra plana em estilo antigo, sobre um pedestal, na forma de uma mesa e constituída de um relógio do sol. Perto dela, um banco de jardim. À direita um portão de madeira baixo, que leva a outra parte do terreno. À esquerda um muro de jardim alto com uma porta verde. Uma parte da casa é visível, com uma entrada, uma varanda e um pequeno lance de escadas. Uma tarde de junho em declínio. Entra Frank Humber, pelo portão de madeira. Entra Fanny, vindo da casa.*

Fanny. O senhor está sendo procurado. Desculpe-me, senhor; eu pensei que fosse o Sr. Domville.

Frank. O Sr. Domville não está na casa?

Fanny. Na verdade não, senhor; eu saí para procurá-lo.

Frank. Ele não está *naquela* direção; eu deixei meu cavalo no estábulo onde, devo mencionar, tive que colocá-lo eu mesmo.

Fanny. Eu não tenho medo de animais, senhor, e se eu estivesse lá teria tomado conta dele. Peter saiu com a minha senhora.

Frank. E onde foi a sua senhora?

Fanny. Para Taunton – na velha charrete verde.

Frank. Que maldição esta velha charrete verde! Eu cavalguei cinco milhas para vê-la.

Fanny. O senhor faz *isso* com frequência!

Frank. Não com tanta frequência quanto eu gostaria!

Fanny. Todos nós sabemos em Porches o que o senhor quer! (*Solidariamente.*) Ela voltará para o senhor!

Frank. É somente com esta esperança que eu percorri o caminho até aqui!

Fanny. (*Com uma risada.*) Ah, eu quero dizer voltar de Taunton!

Frank. Eu espero que sim – se a charrete aguentar! E quem então procura o Sr. Domville?

Fanny. É a minha senhora que o procura a maior parte do tempo, senhor ela me manda procurá-lo aqui e acolá. Mas agora outra pessoa o procura. Este visitante! (*Entra Lorde Devenish vindo da casa.*)

Frank. Deixe-me com ele!

Fanny. (*Com uma reverência para Lorde Devenish.*) Eu tentarei o lago – ou o rio, senhor! (*Sai pela porta verde.*)

Lorde Devenish. Ela pretende dragá-lo? Eu espero que ele não tenha se afogado!

Frank. My friend Mr. Domville has the habit of fishing, sir.

Lord Devenish. The most innocent of pleasures—yet perhaps the most absorbing! In Mr. Domville's apparent absence I rejoice to find myself introduced to one of his friends.

Frank. May I inquire if *you* also enjoy that title?

Lord Devenish. I hope to win it, sir! I've travelled for the purpose all the way from London! My business with Mr. Domville is urgent—so urgent that while impatiently waiting, just now, till he should be summoned, I ventured to step out of the house in the hope of meeting him the sooner.

Frank. Under the impression that he *lives* at Porches?

Lord Devenish. That impression has already been corrected. A modest habitation in the village was pointed out to me on my arrival.

Frank. Mr. Domville's humble lodging—at the baker's.

Lord Devenish. I smelt the warm bread a mile off! I had the privilege of an interview with the baker's wife, and it was in consequence of the information she gave me that I knocked without delay at *this* door.

Frank. Mr. Domville spends most of his time here.

Lord Devenish. A charming place—to spend most of one's time!

Frank. That depends on what one spends it in!

Lord Devenish. *Mine* must all go to business—business of marked importance.

Frank. A matter, evidently, of life and death!

Lord Devenish. You may judge, sir, that I haven't posted night and day for a trifle! I learned from the baker's wife that Mr. Domville *does* come home to bed: but the nature of my errand forbade me to wait till he should happen to bed sleepy. I stand engaged, moreover, not to let Mr. Domville slip.

Frank. I may let you know, then, that you've arrived in the nick of time! He goes to-morrow.

Lord Devenish. (*Startled.*) Goes where?

Frank. Into retreat, as we Catholics call it.

Lord Devenish. (*Raising his hat.*) The true and only Church!

Frank. (*Gratified.*) You're one of us, sir?

Lord Devenish. The blackest sheep in the fold!

Frank. The fold here is very small. But we're protected by my Lord Edenbrook.

Lord Devenish. He provides, I know, for your spiritual nourishment.

Frank. His private chapel, his worthy chaplain, are precious comforts to us.

Frank. Meu amigo o Sr. Domville tem o hábito de pescar, senhor.

Lorde Devenish. O mais inocente dos prazeres – embora o mais consumidor dos prazeres! Na aparente ausência do Sr. Domville eu tenho o prazer de ser apresentado para um de seus amigos.

Frank. Posso indagar se o *senhor* também desfruta desse título?

Lorde Devenish. Eu espero ganhá-lo, senhor! Eu viajei com este propósito por todo o caminho desde Londres! Meu assunto com o Sr. Domville é urgente – tão urgente que enquanto espero impacientemente, como agora, até que ele seja encontrado, eu acelerei meus passos na esperança de encontrá-lo o mais rápido possível.

Frank. Sob a impressão de que ele *vive* em Porches?

Lorde Devenish. Essa impressão já foi corrigida. Uma habitação modesta no vilarejo me foi mostrada na minha chegada.

Frank. O alojamento humilde do Sr. Domville – na casa do padeiro.

Lorde Devenish. Eu senti o cheiro de pão quente a uma milha de distância! Eu tive o privilégio de conversar com a esposa do padeiro, e foi em consequência da informação que ela me deu que bati sem demora *nesta* porta.

Frank. O Sr. Domville passa a maior parte do seu tempo aqui.

Lorde Devenish. Um lugar encantador – para alguém passar a maior parte do seu tempo!

Frank. Isso depende de como alguém o passa!

Lorde Devenish. O *meu* tempo deve ser todo direcionado para os negócios. Negócios de grande importância.

Frank. Uma questão, evidentemente, de vida ou morte!

Lorde Devenish. O senhor pode julgar por si mesmo que eu não viajei noite e dia por uma ninharia! Eu fui informado pela esposa do padeiro que o Sr. Domville *vai* para casa para dormir: mas a natureza da minha missão não me permite esperar até que ele tenha sono. Eu estou empenhado, acima de tudo, em não deixar o Sr. Domville escapar.

Frank. Eu devo avisá-lo, então, que o senhor chegou em cima da hora! Ele parte amanhã.

Lorde Devenish. (*Assustado.*) Parte para onde?

Frank. Para um retiro, como nós Católicos o chamamos.

Lorde Devenish. (*Levantando seu chapéu.*) A verdadeira e única Igreja!

Frank. (*Gratificado.*) O senhor é um de nós?

Lorde Devenish. A ovelha mais negra do rebanho!

Frank. O rebanho aqui é muito pequeno. Mas nós estamos protegidos por Lorde Edenbrook.

Lorde Devenish. Ele provê, eu compreendo, para o seu alimento espiritual.

Frank. A sua capela particular, o seu valioso capelão, são confortos preciosos para nós.

Lord Devenish. The centre, of course, of your little cluster of the faithful. Why then should Mr. Domville forsake such privileges?

Frank. For the sake of others that ate greater. To enter a religious house.

Lord Devenish. As a preparation for holy orders?

Frank. The time for his ordination has at last come. He starts in the morning for Bristol.

Lord Devenish. Thank God, then, I swore at the postboys! He takes ship for France?

Frank. For Douai and the good Fathers who brought him up, and who tried, heaven reward them, to do the same by *me*!

Lord Devenish. The Benedictines? You were both at school with them?

Frank. A part of the time together. But *I'm* not of the stuff of which churchmen are made!

Lord Devenish. And you consider that Mr. Domville *is*?

Frank. It's not I—it's everyone. He has what they call vocation.

Lord Devenish. Then I have come too late? (*Reenter Fanny from the green door.*) Can't you find him?

Fanny. Not by the water, sir. But the dairy-maid has seen him: he's gone to walk with the little master.

Frank. The little master's the little pupil

Lord Devenish. Mrs. Peverel's son?

Frank. Her only one—poor little fatherless imp! Guy Domville, recommended to her by Lord Edenbrook's chaplain, has had for the last year the happiness of being his tutor. Thank you, Fanny. We'll wait.

(*Exit Fanny to the house.*)

Lord Devenish. Your own preference, sir, is to stay?

Frank. Assuredly—when I've ridden five miles to take leave of him.

Lord Devenish. At so private an interview with so old a friend my presence will perhaps be indiscreet. May I therefore ask you to be so good as to make it clear to him that I await him impatiently at the inn?

Frank. I shall be able to make it clearer if I'm permitted to mention your name.

Lord Devenish. (*Drawing from the breast of his waistcoat a letter without a seal.*) My name is on this letter, which expresses the importance of my mission and which I have been requested to place in his hand. He will receive it, however, with deeper concern from yours.

Frank. (*With the letter.*) He shall have it as soon as he returns. (*Indicating the wooden gate.*) *That's* the short way to the village.

Lord Devenish. Before I go may I ask you another? Is Mrs. Peverel of the Sussex Peverels?

Lorde Devenish. O centro, é claro, do seu pequeno rebanho de fiéis. Por que então o Sr. Domville deve renunciar a tais privilégios?

Frank. Por outros privilégios mais elevados. Para fazer parte de uma ordem religiosa.

Lorde Devenish. Como uma preparação para as ordens sagradas?

Frank. O tempo da sua ordenação finalmente chegou. Ele parte de manhã para Bristol.

Lorde Devenish. Graças a Deus, então, eu xinguei os rapazes da carruagem! Ele vai pegar um navio para a França?

Frank. Para Douai e os frades generosos que o educaram, e que tentaram, que o céu os recompense, fazer o mesmo por *mim!*

Lorde Devenish. Os Beneditinos? Vocês estiveram ambos na escola com eles?

Frank. Uma parte do tempo juntos. Mas *eu não sou* feito do material que os homens da igreja são feitos!

Lorde Devenish. E o senhor considera que o Sr. Domville é?

Frank. Não somente eu – mas todos. Ele tem o que eles chamam a vocação.

Lorde Devenish. Então eu vim muito tarde? (*Reentra Fanny pela porta verde.*) Não consegue encontrá-lo?

Fanny. Não próximo da água, senhor. Mas a leiteira o viu; ele foi caminhar com o pequeno amo.

Frank. O pequeno amo é o pequeno pupilo.

Lorde Devenish. O filho da Sra. Peverel?

Frank. Seu único filho – a pequena criança sem pai! Guy Domville, recomendado a ela pelo capelão de Lorde Edenbrook, tem tido no último ano a felicidade de ser o seu tutor. Obrigado, Fanny. Nós esperamos.

(*Sai Fanny na direção da casa.*)

Lorde Devenish. A sua preferência, senhor, é ficar?

Frank. Seguramente – já que cavalguei cinco milhas para despedir-me dele.

Lorde Devenish. Em uma conversa tão pessoal com um amigo tão antigo minha presença talvez seja indiscreta. Eu posso, então, pedir-lhe que seja generoso a ponto de deixar claro para ele que o aguardo impacientemente na estalagem?

Frank. Eu serei mais claro se me for permitido mencionar o seu nome.

Lorde Devenish. (*Tirando do peito do seu colete uma carta sem lacre.*) Meu nome está nesta carta, a qual expressa a importância da minha missão e a qual eu fui solicitado a entregar nas mãos dele. Ele a receberá das suas mãos, entretanto, com maior interesse.

Frank. (*Com a carta.*) Ele a receberá tão logo regresse. (*Indicando o portão de madeira.*) *Aquele* é o caminho mais curto para o vilarejo.

Lorde Devenish. Antes que eu vá, posso perguntar-lhe algo? A Sra. Peverel é da família Peverel de Sussex?

Frank. Her late husband was of that family. She's a niece of my Lord Edenbrook.

Lord Devenish. Very good blood! And a widow of some—antiquity?

Frank. Antiquity? Why she's just *my age*!

Lord Devenish. (*Laughing.*) The very flower of youth!—And very charming?

Frank. Judge for yourself, sir!

(*Enter Mrs. Peverel from the house. Lord Devenish, removing his hat, remains a moment meeting her eyes while she returns his look. Then he makes a ceremonious bow and goes out by the wooden gate.*)

Mrs. Peverel. (*Surprised.*) What does the gentleman desire?

Frank. To have speech of your young divine.

Mrs. Peverel. Pray, who is he?

Frank. I believe that letter tells.

Mrs. Peverel. (*With the letter.*) "For Mr. Domville, introducing my Lord Devenish."

Frank. (*Surprised.*) My Lord Devenish?

Mrs. Peverel. (*Wondering.*) Isn't that the name—the name—?

Frank. The name of a nobleman of extraordinary assurance!

Mrs. Peverel. That's just what I mean—the one who was said to be Mrs. Domville's great adorer.

Frank. Do you mean the lady's lover? I never knew any Mrs. Domville but the mother of your good friend.

Mrs. Peverel. I speak of the widow of one of his kinsmen—the one that was the head of the family.

Frank. (*Smiling.*) He's not the head of *ours*! God bless you for such a letter!

Mrs. Peverel. (*Turning over Lord Devenish's letter.*) It's not sealed, you see. (*Absent.*) What does he want of Mr. Domville?

Frank. I don't mean *that* one—I mean *yours*, that came yesterday. You see it has brought me over.

Mrs. Peverel. Didn't you come over to see your friend?

Frank. *You're* my friend, and when I come to your house you're always the person I come for! Especially when you let me know that you desire it.

Mrs. Peverel. (*Surprised.*) Is that what my letter conveyed?

Frank. It conveyed that I might ride over if I liked—which comes to the same thing. And it conveyed some other things. Have you already forgotten?

Mrs. Peverel. I don't remember—I'm miserably sad. We're losing our best company.

Frank. Dear lady, it's you who are mine, and I haven't lost you yet.

Mrs. Peverel. You haven't yet gained me, Mr. Humber!

Frank. Seu falecido marido era daquela família. Ela é sobrinha de Lorde Edenbrook.

Lorde Devenish. Sangue muito bom! E uma viúva de – idade avançada?

Frank. Idade avançada? Ela tem a *minha idade!*

Lorde Devenish. (*Rindo.*) A plena flor da juventude! – E muito encantadora?

Frank. Julgue por si mesmo, senhor!

(*Entra a Sra. Peverel vindo da casa. Lorde Devenish levantando seu chapéu, permanece um momento encarando-a nos olhos, enquanto ela devolve seu olhar. Então ele faz uma reverência cerimoniosa e sai pelo portão de madeira.*)

Sra. Peverel. (*Surpresa.*) O que o cavalheiro deseja?

Frank. Falar com o seu jovem religioso.

Sra. Peverel. Diga-me, quem é ele?

Frank. Eu acredito que esta carta informa.

Sra. Peverel. (*Com a carta.*) “Para o Sr. Domville, apresentando Lorde Devenish.”

Frank. (*Surpreso.*) Lorde Devenish?

Sra. Peverel. (*Pensando.*) Não é esse o nome – o nome—?

Frank. O nome de um homem nobre de extraordinária confiança!

Sra. Peverel. É exatamente o que quero dizer – aquele que é conhecido como o grande admirador da Sra. Domville.

Frank. A senhora quer dizer o amante da senhora? Eu jamais conheci alguma Sra. Domville além da mãe do seu querido amigo.

Sra. Peverel. Eu me refiro à viúva de um dos seus parentes – aquele que era o chefe da família.

Frank. (*Sorrindo.*) Ele não é o chefe da *nossa!* Deus lhe abençoe por tal carta!

Sra. Peverel. (*Virando a carta de Lorde Devenish.*) Não está lacrada, como o senhor pode ver. (*Distraída.*) O que ele deseja do Sr. Domville?

Frank. Eu não me refiro à *aquela* carta – eu me refiro à *sua*, que recebi ontem. Veja, ela me trouxe aqui.

Sra. Peverel. O senhor não veio para ver o seu amigo?

Frank. *A senhora* é minha amiga, e quando eu venho para sua casa, a senhora é sempre a pessoa que me motiva a vir! Especialmente quando expressa que o deseja.

Mrs. Peverel. (*Surpresa.*) É isso o que a minha carta expressa?

Frank. Ela expressa que eu deveria cavalgar até aqui se eu desejasse – o que vem a ser a mesma coisa. E ela expressa outras coisas. A senhora já esqueceu?

Sra. Peverel. Eu não lembro – eu estou miseravelmente triste. Nós estamos perdendo nossa melhor companhia.

Frank. Cara senhora, a senhora que é a minha, e eu não a perdi ainda.

Sra. Peverel. O senhor ainda não me ganhou, Sr. Humber!

Frank. What then did your letter mean?

Mrs. Peverel. I don't know *what* it meant! I'll tell you some other time!

Frank. Thank you for that. I assure you I look forward to other times.

Mrs. Peverel. Oh, we shall have leisure! It stretches out like the Great Desert! The cruel loss will be Geordie's. He parts with his comrade—with his idol!

Frank. The child loves him so much?

Mrs. Peverel. Loves him? He clings to him—he's spending his last hour with him! Such devotion as my boy has enjoyed and such perfect tenderness—such an influence and such an example! And now it all goes!

Frank. It goes to a greater work!

Mrs. Peverel. (*Musing, with vague shrug.*) Yes, yes—a greater work!

Frank. He'll rise to high honours—be one of the Princes of the Church.

Mrs. Peverel. I don't know if he'll be one of its "Princes"—but he may very well be one of its Saints.

Frank. (*Laughing.*) Ah, *that's* more difficult! For that you must give up things.

Mrs. Peverel. (*With decision.*) Well—he'll give them up! He's one of those who *can*!

Frank. Dear lady, your boy loses one friend, but he keeps another! I don't compare myself—except for the interest I may take—with such a companion, with such a benefactor as Guy. I'm not clever, I'm not learned, I shall never rise to honors, much less to holiness! But I can stand firm—I can keep watch—I can take his little hand in mine. Mrs. Peverel, let *me* be something to him!

Mrs. Peverel. You can be as good-natured as you like—my house is always open to you. What more do you want?

Frank. You know what I want—what I've wanted these two years. I've taken you on this side and on that, but you always have some side that's turned away. Haven't I gone all round you *yef*?

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) You talk as if you were buying a horse!

Frank. I'd buy fifty, if you'd sit behind 'em! Let me stand today on the ground we just spoke of! Let your affection and your anxieties be mine. Let your boy be my boy!

Mrs. Peverel. (*As if consentingly, resignedly.*) Well—he has given you a bit of his heart.

Frank. He's a fine example to his mother!

Mrs. Peverel. Remain then in his good graces! They ought to be back. He'll be very tired.

Frank. (*Smiling.*) With *me* he needn't fear that!



Frank. Então qual era o significado da sua carta?

Sra. Peverel. Eu não sei o *que* ela significava! Eu lhe direi em outra ocasião!

Frank. Obrigado por isso. Eu asseguro que estarei esperando ansiosamente por outra ocasião.

Sra. Peverel. Oh, com certeza teremos tempo! Ele se prolonga como o Grande Deserto! A perda maior será de Geordie. Ele separa-se de seu companheiro – de seu ídolo!

Frank. A criança o ama tanto assim?

Sra. Peverel. Ama-o? Apega-se a ele – está passando sua última hora com ele! Tal devoção que o meu garoto tem desfrutado e tal ternura perfeita – uma grande influência e um grande exemplo! E agora tudo se vai!

Frank. Vai-se para uma obra maior!

Sra. Peverel. (*Refletindo, com um vago encolher de ombros.*) Sim, sim – uma obra maior!

Frank. Ele se elevará a altas honras – ser um dos Príncipes da Igreja.

Sra. Peverel. Eu não sei se ele será um dos seus “Príncipes” – mas ele poderá muito bem ser um dos seus Santos.

Frank. (*Rindo.*) Ah, *isso* é mais difícil! Para isso você tem que abrir mão de coisas.

Sra. Peverel. (*Decididamente.*) Bem – ele abrirá mão delas! Ele é um daqueles que *conseguem!*

Frank. Cara senhora, seu menino perde um amigo, mas ele mantém outro! Eu não me comparo – exceto pelo interesse que possa ter – a tal companheiro, a tal benfeitor como Guy. Eu não sou inteligente, eu não sou instruído, eu nunca poderei elevar-me a honrarias, muito menos à santidade! Mas eu posso permanecer firme – eu posso velar – eu posso segurar a sua pequena mão na minha. Mrs. Peverel, deixe-me ser algo para ele!

Sra. Peverel. O senhor pode ser tão bem intencionado quanto desejar – minha casa está sempre aberta para o senhor. O que *deseja* mais?

Frank. A senhora sabe o que eu desejo – o que eu tenho desejado estes dois anos. Eu a tenho observado aqui e acolá, mas a senhora sempre se afasta. Eu não a cortejei o suficiente *ainda?*

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) O senhor fala como se estivesse comprando um cavalo!

Frank. Eu compraria cinquenta, se a senhora sentasse atrás deles! Deixe-me permanecer hoje no patamar que recém mencionamos! Permita que a sua afeição e as suas ansiedades sejam as minhas. Permita que o seu menino seja o meu menino!

Sra. Peverel. (*Como se consentindo, resignadamente.*) Bem – ele já lhe deu uma parte do seu coração.

Frank. Ele é um ótimo exemplo para sua mãe!

Sra. Peverel. Permaneça então em suas boas graças! Eles deveriam estar de volta. Ele estará muito cansado.

Frank. (*Sorrindo.*) *Comigo* ele não precisa temer isso!

Mrs. Peverel. I'm speaking of Mr. Domville.

Frank. *I'm speaking, dear lady, of myself!* You haven't admitted me at last only to put me off once more? What did your good words mean if they didn't mean that I should at last have my answer?

Mrs. Peverel. You shall have it tomorrow.

Frank. *(Gravely impatient.)* Ah, you don't treat me well!

Mrs. Peverel. *(As if admitting this, conciliatory.)* You shall have it to-night!

Frank. Why not now?

Mrs. Peverel. Give me this last hour! *(Then in a totally different tone and as if forcibly to change the subject, while she draws from her pocket a very small box, from which she removes the cover.)* What do you think of that?

Frank. *(With the box, pleased, interested.)* A fine gem, an intaglio?

Mrs. Peverel. A precious antique that belonged to my father. I made the goldsmith at Taunton set it as a seal.

Frank. And you went over to get it?

Mrs. Peverel. For a gift at parting.

Frank. *(Disconcerted.)* At parting?

Mrs. Peverel. With Mr. Domville.

Frank. *(Ruefully.)* Oh! *(Gives her back the box and turns away.)* Here he is to receive it!

*(Enter Guy Domville from the house.)*

Guy. We went further than we knew and Geordie's a little lame. It's nothing—I think his shoe wasn't right and that it will pass before morning. But I've sent him to bed and told him I would ask you to go to him.

Mrs. Peverel. *(Very prompt.)* I'll go to him.

Guy. I'll wait for you here.

*(Exit Mrs. Peverel to the house.)*

Frank. You can't do it when you're waited for yourself.

Guy. Waited for—by whom?

Frank. That letter will tell you.

Guy. *(With the letter; vague.)* "My Lord Devenish"?

Frank. He's cooling his heels at the inn.

Guy. *(Reading.)* "Dear and honoured kinsman: This is to entreat you to give such welcome as is fitting to our noble friend, my trusty messenger, the Lord Devenish, and lend a patient ear to all he will say to you—much better than she herself can—for your loving cousin and humble servant Maria Domville." *(Vaguely recalling.)* She must be the widow of my cousin who died ten years ago.

Sra. Peverel. Eu estou falando do Sr. Domville.

Frank. Eu estou falando, cara senhora, de mim mesmo! A senhora já me aceitou finalmente para me deixar de lado uma vez mais? O que as suas gentis palavras significam se não significam que eu finalmente terei a minha resposta?

Sra. Peverel. O senhor a terá amanhã.

Frank. (*Gravemente impaciente.*) Ah, a senhora não me trata bem!

Sra. Peverel. (*Como se admitindo isso, conciliatoriamente.*) O senhor a terá hoje à noite!

Frank. Por que não agora?

Sra. Peverel. Dê-me esta última hora! (*Então em um tom totalmente diferente e como se forçadamente trocasse de assunto, enquanto tira do seu bolso uma caixa muito pequena, da qual ela remove a tampa.*) O que o senhor acha disto?

Frank. (*Com a caixa, satisfeito, interessado.*) Uma bela joia, um entalho?

Sra. Peverel. Uma antiguidade preciosa que pertenceu ao meu pai. Um ourives de Taunton a ajustou como um selo.

Frank. E a senhora foi até lá para pegá-lo?

Sra. Peverel. Para um presente de despedida.

Frank. (*Desconcertado.*) Despedida?

Sra. Peverel. Do Sr. Domville.

Frank. (*Pesarosamente.*) Oh! (*Devolve a caixa a ela e afasta-se.*) Aqui está ele para recebê-lo!

(*Entra Guy Domville vindo da casa.*)

Guy. Nós fomos além do esperado e Georgie está mancando um pouco. Não é nada – Eu acho que o seu sapato o estava machucando e isso passará até de manhã. Mas eu mandei-o para a cama e disse-lhe que pediria que a senhora fosse até ele.

Sra. Peverel. (*Muito prontamente.*) Eu irei até ele!

Guy. Eu esperarei pela senhora aqui.

(*Sai a Sra. Peverel na direção da casa.*)

Frank. Você não pode fazer isso enquanto é aguardado.

Guy. Aguardado – por quem?

Frank. Esta carta vai explicar-lhe.

Guy. (*Com a carta; vagamente.*) “Lorde Devenish”?

Frank. Ele está aguardando na estalagem.

Guy. (*Lendo.*) “Caro e honorável membro da família: Suplico-lhe que dê as boas vindas como convém ao nosso nobre amigo, meu mensageiro de confiança, Lorde Devenish, e ouça pacientemente tudo que ele tem a lhe dizer – muito melhor do que eu mesma poderia – de sua amorosa prima e humilde serva Maria Domville.” (*Lembrando vagamente.*) Ela deve ser a viúva do meu primo que morreu há dez anos.

Frank. And the reputed mistress of her noble friend?

Guy. (*Disconcerted.*) His reputed mistress?

Frank. (*Laughing.*) Pardon me Guy—I forgot your cloth.

Guy. I'm not of the cloth yet!

Frank. You might be, with your black clothes and your shy looks: such an air of the cold college—almost of the cold cloister! Will you go to his lordship? He's counting the minutes.

Guy. (*Hesitating, glancing at his letter again.*) "A patient ear"?—I must take leave of Mrs. Peverel first.

Frank. Can't you do that later?

Guy. Not if my visitor's to command me and the coach is to start at dawn.

Frank. Then / mustn't take your time!

Guy. Be easy, dear Frank. We're old, old friends. You must let me tell you how often I shall think of you and how much happiness I wish you.

Frank. Do you remember, when you say that, the happiness I must long for?

Guy. I remember it. I desire it.

Frank. You speak out of your goodness!

Guy. Out of your long affection—yours and mine.

Frank. I can remember as far back as your mother, and the wonder with which I listened when she told me that you were to be bred up to be a priest.

Guy. God rest her pure spirit—it was an honest vow! The vow has been fulfilled!

Frank. You must help me to fulfill mine—I think you can.

Guy. I shall always be glad to help you.

Frank. I mean now—on the spot—before you're lost to us. You go for years, I suppose; perhaps even forever.

Guy. Yes; perhaps even for ever! I give up my life—I accept my fate.

Frank. (*Laughing.*) You're not dead yet! But for us—it is your last hour.

Guy. My last! My *last!* I must therefore do something very good with it. How can I help you, Frank?

Frank. By speaking for me—by telling her to believe in me. She thinks all the world of you.

Guy. She's attached to our holy Church.

Frank. That's just what I mean. Your thoughts are not as other men's thoughts: your words are not as other men's words. It's to a certain extent her duty to act on them, so you're the man of all men to plead my cause.

Guy. (*After a moment.*) Will you be very good to her?

Frank. I give you my word before heaven.

Frank. E a renomada *amante* do seu nobre amigo?

Guy. (*Desconcertado.*) Sua renomada amante?

Frank. (*Rindo.*) Perdoe-me Guy – Eu esqueci que você é um clérigo.

Guy. Eu ainda não sou um clérigo!

Frank. Você deveria sê-lo, com suas roupas pretas e seu olhar tímido: um ar frio do mosteiro – quase do claustro frio! Você vai ao encontro de Sua Senhoria? Ele está contando os minutos.

Guy. (*Hesitando, olhando de relance para sua carta novamente.*) “Ouvir pacientemente”? – Eu devo despedir-me da Sra. Peverel primeiro.

Frank. Você não pode fazer isso mais tarde?

Guy. Não se o meu visitante não me permitir e se a carruagem partir ao amanhecer.

Frank. Então *eu* não devo tomar o seu tempo!

Guy. Fique tranquilo, caro Frank. Nós somos velhos, velhos amigos. Permita-me dizer-lhe que me lembrarei de você com muita frequência e que lhe desejo muita felicidade.

Frank. Você se recorda, quando diz isso, a felicidade pela qual eu espero tanto?

Guy. Eu me recordo. Eu desejo isso.

Frank. Você fala devido à sua bondade!

Guy. Devido à sua longa afeição – sua e minha.

Frank. Lembro-me ainda da sua mãe, e a surpresa com a qual ouvi quando ela me disse que você foi educado para se tornar um frade.

Guy. Deus guarde seu puro espírito – foi um voto sincero! O voto foi alcançado!

Frank. Você deve ajudar-me a alcançar o meu – Eu acho que você pode.

Guy. Eu sempre ficarei feliz em ajudá-lo.

Frank. Eu quero dizer agora – neste lugar – antes que você esteja perdido para nós. Você vai se ausentar por anos, eu suponho, talvez mesmo para sempre.

Guy. Sim; talvez para sempre! Eu abro mão da minha vida – eu aceito meu destino.

Frank. (*Rindo.*) Você não está morto ainda – mas para nós – é a sua última hora.

Guy. Minha última! Minha *última*! Eu devo então fazer algo muito bom com ela. Como posso ajudar-lhe, Frank?

Frank. Intercedendo por mim – dizendo a ela que acredite em mim. Ela lhe tem em grande consideração.

Guy. Ela está ligada à nossa Santa Igreja.

Frank. É a isso que me refiro. Os seus pensamentos não são iguais aos dos outros homens; suas palavras não são iguais às dos outros homens. Até certo ponto é dever da Sra. Peverel agir de acordo com suas palavras, então você é entre todos os homens o mais indicado para defender minha causa.

Guy. (*Após um momento.*) Você será bom para ela?

Frank. Eu lhe dou minha palavra perante os céus.

Guy. Some men—are not gentle. And *she*—she's *all* gentleness!

Frank. Oh, I know what she is!

Guy. Then you'll be faithful, tender, true?

Frank. My dear man, I worship the ground she treads on! And I've a good estate and an ancient name.

Guy. (*After a moment.*) I'll plead your cause.

Frank. Now, then, is your time.

(*Re-enter Mrs. Peverel.*)

Mrs. Peverel. The child's only tired—but he's very awake. He wants to hug you again.

Guy. I'll go and be hugged.

Mrs. Peverel. Not yet—he'll be quieter. (*To Humber.*) You've ridden far enough to deserve refreshment. They've put some out in the White Parlour.

Frank. I'll drink to Domville's preferment! (*Exit to the house.*)

Guy. He worships the ground you tread on, and he swears before heaven he'll be good to you.

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) Did he ask you to tell me so?

Guy. And he has a good estate and an ancient name.

Mrs. Peverel. Not so ancient as yours, my friend—one of the two or three oldest in the kingdom!

Guy. Oh, I'm giving up my name! I shall take another!

Mrs. Peverel. You have indeed the vocation, Mr. Domville.

Guy. I have the opportunity. I've lived with my eyes on it, and I'm not afraid. The relinquished ease—the service of the Church—the praise of God: these things seem to wait for me! And then there are people everywhere to help.

Mrs. Peverel. If you help others as you've helped me, your confort will indeed be great!

Guy. I *have* my confort, for under your roff I've found—my only way, my deepest need. I've learned here what I am—I've learned here what I'm not. Just now as I went place to place with the child, certain moments, certain memories came back to me. I took him round of all our rambles, yours and mine—I talked to him prodigiously of his mother.

Mrs. Peverel. / shall talk to him of his absent tutor.

Guy. Talk of me sometimes with Frank Humber!

Mrs. Peverel. (*Abrupt, irrelevant, with her eyes on the letter that lies on the stone.*) Who's my Lord Devenish?

Guy. (*Startled.*) I ought to go and learn!

Mrs. Peverel. Doesn't your letter tell you?

Guy. Alguns homens – não são gentis. E *ela* – ela é *toda* gentileza!

Frank. Oh, eu sei o que ela é!

Guy. Então você será fiel, gentil, leal?

Frank. Meu caro homem, eu venero o chão que ela pisa! E eu tenho uma boa propriedade e um nome tradicional.

Guy. (*Após um momento.*) Eu defenderei a sua causa.

Frank. Agora, então, é a sua oportunidade.

(*Reentra a Sra. Peverel.*)

Sra. Peverel. O menino está somente cansado – mas ele está bem desperto. Ele quer abraçar-lhe novamente.

Guy. Eu irei e o abraçarei.

Sra. Peverel. Ainda não – ele se aquietará. (*Para Humber.*) O senhor cavalgou longe o suficiente para merecer um refresco. Ele foi servido no Salão Branco.

Frank. Eu beberei à nomeação de Domville! (*Sai na direção da casa.*)

Guy. Ele venera o chão que a senhora pisa, e ele jura perante os céus que será bom com a senhora.

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) Ele pediu-lhe que me dissesse isso?

Guy. E ele tem uma boa propriedade e um nome tradicional.

Sra. Peverel. Não tão tradicional quanto o seu, meu amigo – um dos dois ou três mais antigos no reino!

Guy. Oh, Eu estou abrindo mão do meu nome! Eu tomarei outro!

Sra. Peverel. O senhor tem de fato a vocação, Sr. Domville.

Guy. Eu tenho a oportunidade. Eu vivi direcionado para ela, e não tenho receio. A renúncia espiritual – as ordens definitivas – o serviço à Igreja – a adoração a Deus: essas coisas parecem esperar por mim! E então há pessoas em todos os lugares para ajudar.

Sra. Peverel. Se o senhor ajudar aos outros como tem me ajudado, seu conforto será de fato imenso!

Guy. Eu tenho *meu* conforto, porque sob o seu teto eu encontrei – meu único caminho, minha necessidade mais profunda. Eu aprendi aqui o que sou – eu aprendi o que não sou. Como há momentos atrás, quando fui de um lugar para outro com o menino, certos momentos, certas lembranças voltaram à minha memória. Eu o levei para todos os lugares que costumava vagar, seus e meus – eu falei com ele prodigiosamente sobre sua mãe.

Sra. Peverel. *Eu* falarei com ele sobre seu tutor ausente.

Guy. Fale sobre mim algumas vezes com Frank Humber!

Sra. Peverel. (*Abrupta, irrelevante, com seus olhos na carta que se encontra sobre a laje.*) Quem é Lorde Devenish?

Guy. (*Surpreso.*) Eu devo ir e tomar conhecimento!

Sra. Peverel. A sua carta não informa?

Guy. Read it, and you'll see.

Mrs. Peverel. I won't read it—thank you!

Guy. He *will* be very good to you.

Mrs. Peverel. Of whom are you speaking?

Guy. Of Frank Humber. He'll help you—he'll guard you—he'll cherish you. Make him happy.

Mrs. Peverel. That's easily said.

Guy. Marry him!

Mrs. Peverel. Why do *you* speak of marriage, Mr. Domville?

Guy. I, the first law whose profession, the rigid rule of whose life, is to abstain from it? I don't speak as a man of the world—I speak of it as a priest. There are cases in which our Mother-Church enjoins it. We must bow to our Mother-Church. (*Exit to the house.*)

Mrs. Peverel. (*Alone.*) To bow to our Mother-Church? Am I *not bowing* to her—down to the very earth? (*Restless, nervous, she once more turns her eyes to the open letter on the table, and, taking it up with decision, stands reading it. Lord Devenish meanwhile reappears at the wooden gate and remains unperceived by her, watching her. Re-enter Lord Devenish.*) You're impatient, my lord.

Lord Devenish. (*Smiling and indicating the letter.*) No more than *you*, Madam.

Mrs. Peverel. My license for returning is almost as good—my unsurmountable anxiety! That anxiety came into being when, in the act of retiring from this spot, I had the honour to see you face to face. It suggested reflections, and I may as well confess frankly that it forbade my going back to the inn. It keeps me at my post!

Mrs. Peverel. I don't understand you, my lord.

Lord Devenish. You probably will—when Mr. Domville does!

Mrs. Peverel. I'll send him to you—and give orders for your lordship entertainment! (*Exit for the house.*)

Lord Devenish. There's no such entertainment as the presence of a charming woman! If he gave her the letter she's exactly what I seemed to guess—his confidant, his counsellor. In that case I smell contradiction! (*Enter Guy Domville from the house.*) But *this* fellow is worth a pass or two!

Guy. I was on the point of waiting on your lordship.

Lord Devenish. I've come so far to see you, sir, that I made no scruple of a few steps more. My visit has, of course, an explanation.

Guy. I received indeed so *few*—!

Lord Devenish. It only lies with yourself, sir, to be surrounded with the homage of multitudes!

Guy. You're ignorant, probably, how little, my lord, things lie with myself!



Guy. Leia, e a senhora verá!

Sra. Peverel. Eu não a lerei – obrigada!

Guy. Ele *será* muito bom para a senhora.

Sra. Peverel. De quem o senhor está falando?

Guy. De Frank Humber. Ele a ajudará – ele a cuidará – ele a amará. Faça-o feliz!

Sra. Peverel. É fácil de se dizer!

Guy. Case com ele!

Guy. Por que o *senhor* fala em casamento, Sr. Domville?

Guy. Eu, cuja primeira lei, a regra mais rígida da profissão que vou abraçar é abster-me dele? Eu não falo sobre ele como um homem do mundo – eu falo como um religioso. Há casos nos quais nossa Igreja-Mãe proíbe. Nós devemos curvar-nos à nossa Igreja-Mãe. (*Sai na direção da casa.*)

Sra. Peverel. (*Sozinha.*) Curvar-nos à nossa Igreja-Mãe? Eu *não* estou curvando-me à ela sendo muito realista? (*Inquieta, nervosa, ela uma vez mais volta seus olhos para a carta aberta sobre a mesa, e, pegando-a com decisão, permanece lendo-a. Lorde Devenish reaparece enquanto isso no portão de madeira e permanece despercebido por ela, olhando-a. Reentra Lorde Devenish.*) O senhor é impaciente, meu senhor.

Lorde Devenish. (*Sorrindo e indicando a carta.*) Não tanto quanto a *senhora*!

Sra. Domville. Com a permissão do Sr. Domville.

Lorde Devenish. Minha razão para voltar é quase tão justificável – minha ansiedade insuperável! Essa ansiedade começou quando, no ato de retirar-me deste lugar, eu tive a honra de vê-la face a face. Isso foi motivo de reflexão, e também devo confessar francamente que me impediu de voltar para a estalagem. Isso manteve-me no meu posto!

Sra. Domville. Eu não o compreendo, meu senhor!

Lorde Domville. A senhora provavelmente compreenderá – quando o Sr. Domville o fizer!

Sra. Peverel. Eu lhe direi que venha encontrá-lo – e darei ordens para o entretenimento de Sua Senhoria! (*Sai na direção da casa.*)

Lorde Devenish. Não há entretenimento igual à presença de uma mulher encantadora! Se ele deu a ela a carta ela é exatamente o que eu imaginei – sua confidente, sua conselheira. Nesse caso, eu percebo contradição! (*Entra Guy Domville vindo da casa.*) Mas este camarada vale uma tentativa!

Guy. Eu estava prestes a aguardar Sua Senhoria.

Lorde Devenish. Eu vim de tão longe para vê-lo, senhor, que não hesitei em vir logo. Minha visita tem, é claro, uma explicação.

Guy. Eu recebi, de fato, tão *poucas*–!

Lorde Devenish. Depende somente do senhor, ser cercado pelo respeito de muitos!

Guy. O senhor ignora, provavelmente, o quão pouco, meu senhor, as coisas dependem de mim!

Lord Devenish. On the contrary, sir—it was just that knowledge that brought me hither in person, and brought me so fast. My credentials, as you've assured yourself, testify to the importance of my errand.

Guy. Mrs. Domville does me unexpected honour.

Lord Devenish. Not as much as you'll do *me*, sir, if you'll give me your best attention. Be seated, I pray you. It's my painful duty to begin with announcing to you the death of your nearest kinsman—your only one, the late Mr. Domville of Gaye. His horse has broken his neck for him—he was mostly too drunk to ride!

Guy. I could have wished him a more edifying end!

Lord Devenish. You might have wished him a seemlier life—and a little less numerous progeny! He never married.

Guy. (*Surprised.*) Yet he had children?

Lord Devenish. They're not worth speaking of!

Guy. Surely they're worth commiserating!

Lord Devenish. For losing the estate?

Guy. (*Still more surprised.*) Do they lose it?

Lord Devenish. It's shrunken, it's burdened, the old domain of Gaye, but it has stood there from the Conquest, sir, and it has never been out of your family.

Guy. But if the late Mr. Domville's children *are* my family—?

Lord Devenish. (*Scandalised.*) *They*—a pack of village bastards?

Guy. (*Bewildered.*) Yet if there's no one else—?

Lord Devenish. If there had been no one else, Mr. Domville (*ruefully feeling his loins*), I wouldn't have posted till I ached! You yourself, sir, are your family.

Guy. (*As if roused from a dream.*) I?

Lord Devenish. You're the next in succession—you're the master of Gaye.

Guy. (*Stupefied.*) I?

Lord Devenish. The heir of your kinsman, the last of your name.

Guy. (*Dazed.*) To *me*, my lord, such things are fables!

Lord Devenish. That's exactly why I came to announce them. You mightn't take 'em in from another!

Guy. I've chosen my part, my lord. I go to-morrow to take it.

Lord Devenish. The purpose of my visit, sir, is to protest against your going. Your duty is nearer at hand—it's first to the name you bear. Your life, my dear sir, is not your own to give up. It belongs to your position—to your dignity—to your race.

Guy. (*Quietly, firmly.*) I was bred up, my lord, to be a priest.

Lord Devenish. You were not bred up, I suppose, not to be a Domville!

Lorde Devenish. Ao contrário, senhor – é justamente este conhecimento que me trouxe aqui em pessoa, e me trouxe tão rápido. Minhas credenciais, como o senhor pode comprovar, testemunham a importância da minha incumbência.

Guy. A Sra. Domville faz-me uma honra inesperada.

Lorde Devenish. Não tanto quanto o senhor *me* fará, se me der toda sua atenção. Sente-se, eu rogo-lhe. É minha tarefa dolorosa começar anunciando-lhe a morte do seu parente mais próximo – seu único parente, o falecido Sr. Domville de Gaye. Ele quebrou o pescoço enquanto cavalgava – ele estava muito alcoolizado para cavalgar!

Guy. Eu poderia ter desejado a ele um fim mais edificante!

Lorde Devenish. O senhor poderia ter desejado a ele uma vida mais decente – e uma prole um pouco menos numerosa. Ele nunca se casou.

Guy. (*Surpreso.*) E mesmo assim ele teve filhos?

Lorde Devenish. Eles não são dignos de menção!

Guy. Certamente eles são dignos de comiseração!

Lorde Devenish. Por perderem a propriedade?

Guy. (*Ainda mais surpreso.*) Eles a perderam?

Lorde Devenish. Está reduzida, é um fardo, o velho domínio de Gaye, mas ele permanece lá desde a Conquista, e sempre pertenceu à sua família.

Guy. Mas se os filhos do falecido Sr. Domville são a minha família –?

Lorde Devenish. (*Escandalizado.*) *Eles* – um bando de bastardos do vilarejo?

Guy (*Perplexo.*) Mesmo assim se não há mais ninguém –?

Lorde Devenish. Se não houvesse mais ninguém, Sr. Domville (*sentindo pesarosamente suas costas*), eu não teria cavalgado até sentir dor! O senhor mesmo é a sua família!

Guy. (*Como se despertado de um sonho.*) Eu?

Lorde Devenish. O senhor é o próximo na linha de sucessão – é o Senhor de Gaye.

Guy. (*Estupefato.*) Eu?

Lorde Devenish. O herdeiro do seu parente, o último do seu nome.

Guy. (*Atorreado.*) Para mim, meu senhor, tais coisas são fábulas!

Lorde Devenish. É exatamente por isso que eu vim para anunciá-las. O senhor não deveria tomar conhecimento delas por outro!

Guy. Eu escolhi o meu destino, meu senhor, eu parto amanhã para tomar posse dele.

Lorde Devenish. O propósito da minha visita, senhor, é protestar contra sua ida. Seu dever está mais próximo – é primeiro com o nome que carrega. Sua vida, meu caro senhor, não é sua para que desista dela. Ela pertence à sua posição – à sua dignidade – à sua raça.

Guy. (*Silenciosamente, firmemente.*) Eu fui criado, meu senhor, para ser um frade.

Lorde Devenish. O senhor não foi criado, eu suponho, para não ser um Domville!

Guy. The very Domville that, in our branch, was always given to the Church! As long ago as I remember, the Church had accepted the gift. It's too late to take it back.

Lord Devenish. Too late? Not by several hours! Your coldness seems to remind me that to your consecrated character there are images unsuitable, forbidden! Do me the favour, then, to suppose that character a moment discontinued. (*Laughing.*) Do you owe your ferocity to Mrs. Peverel?

Guy. (*Surprised, slightly resentful.*) Mrs. Peverel has been my kindest friend—she approves for me of the religious life.

Lord Devenish. And her way of showing her approval has been to hurry you off to Bristol?

Guy. She has not "hurried" me, my lord she has even, from day to day, detained me.

Lord Devenish. (*Struck, dryly.*) Ah!—Thank heaven for that detention!

Guy. For the sake, you know, of my pupil.

Lord Devenish. Thank heaven for your pupil!—Have your pupil, and your pupil's mother, sir, never opened your eyes to *another* possible life—the natural, the liberal, the agreeable, the life of the world of men—and of women—in which your name gives you a place? I put you that question for Mrs. Domville.

Guy. Mrs. Domville's inquiries are a wondrous civility to a person she has never seen.

Lord Devenish. Let me express to him, without reserve, the extravagance of her wish to see him! When she married into your family, sir, into which she brought a very handsome accession, it was with a great zeal to serve it and to contribute, if might be, to its duration. Your kinsman who died last week succeeded to his nephew, that only son whom, in his early childhood, Mrs. Domville had the bitterness to lose. She has been twice a widow, and she has from her first marriage an amiable daughter, a consolation imperfect indeed, however prized, for the great affliction of her life.

Guy. The death of the boy you speak of?

Lord Devenish. The heir to your name, dear sir, the tender hope, as it then seemed, the little opening flower of your race.

Guy. When the flower was gathered the race was doomed!

Lord Devenish. Doomed? Not to such easy extinction! Don't you feel the long past in your blood, and the voice of the future in your ears?—You hold in your hand, sir, the generations to come!

Guy. (*Much shaken.*) What is it then, my lord— what is it you want to *do* with me?

Lord Devenish. To carry you to-night to your kinswoman. She has paramount things to say to you.

Guy. I ask nothing of this lady but to let me lead my life!

Lord Devenish. Exactly what she wants you to do! She only wants to show you *how* and to see you face to face.

Guy. O verdadeiro Domville, que, em nosso ramo, tem sempre pertencido à Igreja! Até onde eu me lembro, a Igreja tem aceitado o presente. É tarde para pegá-lo de volta.

Lorde Devenish. Muito tarde, não por algumas horas! Sua frieza parece lembrar-me que para seu caráter consagrado há imagens inadequadas, proibidas! Faça-me o favor, então, de supor que esse caráter por um momento descontinuou-se. (*Rindo.*) Você deve sua ferocidade à Sra. Peverel?

Guy. (*Surpreso, um pouco ressentido.*) A Sra. Peverel tem sido minha amiga mais bondosa – ela aprova minha vida religiosa.

Lorde Devenish. E a forma dela mostrar sua aprovação é de apressá-lo para que vá para Bristol!

Guy. Ela não me “apressou”, meu senhor, ela até mesmo tem, dia a dia, me detido.

Lorde Devenish. (*Perplexo, secamente.*) Ah – Graças aos céus por essa detenção!

Guy. Pelo bem, o senhor compreende, do meu pupilo!

Lorde Devenish. Graças aos céus pelo seu pupilo!

Lorde Devenish. Seu pupilo, e a mãe do seu pupilo, senhor, nunca abriram seus olhos para *outra* vida possível – a natural, a liberal, a agradável, a vida do mundo dos homens – e das mulheres – na qual o seu nome tem um lugar? Eu faço essa indagação no lugar da Sra. Domville.

Guy. As indagações da Sra. Domville possuem uma civilidade surpreendente para uma pessoa que ela nunca viu.

Lorde Devenish. Permita-me expressar, sem reservas, a extravagância do desejo dela para vê-lo! Quando ela entrou para sua família, senhor, para a qual trouxe um belo dote, foi com grande zelo para servi-la e contribuir, se for o caso, para sua duração. Seu parente que faleceu na semana passada sucedeu ao seu sobrinho, o único filho que, na sua tenra infância, a Sra. Domville teve a amargura de perder. Ela é viúva por duas vezes, e tem do seu primeiro casamento uma filha amável, uma consolação imperfeita de fato, no entanto premiada, pela grande aflição de sua vida.

Guy. A morte do menino que o senhor mencionou?

Lorde Devenish. O herdeiro do seu nome, caro senhor, a doce esperança, que na época parecia ser, a pequena flor aberta da sua linhagem.

Guy. Quando a flor foi colhida a linhagem foi condenada!

Lorde Devenish. Condenada? Não para uma extinção fácil! O senhor não sente o longo passado em seu sangue, e a voz do futuro em seus ouvidos? – O senhor carrega em suas mãos as gerações que virão!

Guy. (*Muito abalado.*) O que é então, meu senhor – o que deseja de mim?

Lorde Devenish. Levá-lo esta noite até sua parente. Ela tem coisas ainda mais importantes para dizer-lhe.

Guy. Eu não peço nada a essa senhora a não ser deixar-me conduzir minha vida!

Lorde Devenish. Exatamente o que ela deseja que o senhor faça! Ela somente quer mostrar-lhe como e vê-lo face a face.

Guy. I doubt if you measure, my lord, I doubt if Mrs. Domville measures, so large a sacrifice, to considerations never yet present to me—to everything I've learned to put away.

Lord Devenish. If you've learned to put away your proper pride, you've learnt a very ill lesson!

Guy. I know no pride so proper as that of the office I've been appointed to fill.

Lord Devenish. The office to which you have been appointed is that of a gallant gentleman, and the place in which to fill it is the brave old house of your fathers! Do as they did in *their* day—make it ring with the voices of children! The more little Domvilles the more good Catholics! Do what you can for *them*, and you'll do quite enough for your Church!

Guy. Break with all the past, and break with it this minute?—turn back from the threshold, take my hand from the plough?—The hour is too troubled, your news too strange, your summons too sudden!

Lord Devenish. I reckoned on your great understanding, sir, and the fine effect of your studies! If *before* our meeting, sir, I attached a price to your person, that price has doubled since I've had the honour to converse with you! Your place in the world was in my eye—but at present I see how you'd adorn it!

Guy. I've *no* place in the world!

Lord Devenish. I'll take leave of you on the spot, sir, if you'll declare to me, on your honour that you're dead to the pleasures of life. I shall be happy to introduce you to them all! Can't you figure them, as a gentleman? Remember, for God's sake, that you *are* one! Stand forth like one of the first, as you may be, in England! That character's a treasure that you can't throw away at your will! Your kinsman, just dead, dipped it woefully into the mire. Pick it up, and brush it off, and wear it!

Guy. Who *are* you, what *are* you, my lord, that you have come here to trouble me—to tempt me?

Lord Devenish. (*Smiling.*) To "tempt" you? Thank you, sir, for that word! The world is wide—and youth is short—and opportunity shorter!

Guy. Those are exactly reasons for my leaving your lordship this instant.

Lord Devenish. Life is sweet, and friends are fond, and love—well, love is everything! (*Re-enter Mrs. Peverel from the house. Aside.*) *He* has it here under his nose! You come to rescue Mr. Domville from my clutches?

Mrs. Peverel. I come to beg your lordship to have patience with my country larder.

Lord Devenish. If my appetite is undeniably great, Madam, your hospitality is evidently greater!

Mrs. Peverel. Its very modest effort awaits you in the White Parlour, with Mr. Humber, whom you have already met, I think, eager to do you the honours.

Guy. Eu duvido que o senhor avalie, eu duvido que a Sra. Domville avalie, o tamanho do sacrifício, para considerações nunca antes apresentadas a mim – para deixar de lado tudo que aprendi.

Lorde Devenish. Se o senhor aprendeu a deixar de lado o seu orgulho apropriado, aprendeu uma má lição!

Guy. Eu não conheço nenhum orgulho tão apropriado quanto aquele do ofício que me foi nomeado para cumprir.

Lorde Devenish. O ofício para o qual o senhor foi nomeado é o de um cavalheiro nobre, e o local no qual pode cumpri-lo é a antiga casa dos seus pais. Faça como eles fizeram nos seus dias – faça soar as vozes das crianças! Quanto mais pequenos Domvilles houver, mais Católicos haverá! Faça o que puder por eles, e fará o bastante para sua Igreja!

Guy. Romper com todo o passado e romper neste minuto? – Retornar da soleira da porta, tirar minhas mãos da obra à qual fui destinado? – A hora é muito conturbada, suas notícias muito estranhas, suas solicitações muito repentinas!

Lorde Devenish. Eu considero o seu grande entendimento, senhor, e o excelente efeito dos seus estudos! Se antes do nosso encontro, senhor, eu havia fixado um preço para sua pessoa, esse preço dobrou desde que eu tive a honra de conversar com o senhor! Seu lugar no mundo estava definido para mim – mas agora eu vejo como o senhor pode adorná-lo!

Guy. Eu *não* tenho lugar no mundo!

Lorde Devenish. Eu partirei imediatamente, se o senhor declarar, sobre a sua honra, que está morto para os prazeres da vida. Eu ficarei feliz de apresentá-lo para todos eles! O senhor não pode compreendê-los, como um cavalheiro? Lembre-se, pelo amor de Deus, que o senhor é um deles! Mostre-se como um dos primeiros, como o senhor deve ser, na Inglaterra! Aquele título é um tesouro que o senhor não pode jogar fora à sua vontade! Seu parente recém faleceu, mergulhado lamentavelmente na lama! Pegue-o, limpe-o, e use-o!

Guy. Quem é o senhor, o que o senhor é, que veio aqui para me atormentar-me – para tentar-me?

Lorde Devenish. (*Sorrindo.*) Para “tentá-lo”? Obrigado senhor, por essa palavra! O mundo é vasto – e a juventude é breve – e a oportunidade mais breve ainda!

Guy. Essas são exatamente razões para que eu deixe Sua Senhoria neste instante.

Lorde Devenish. A vida é doce, e os amigos são afeiçoados, e o amor – bem, o amor é tudo! (*Reentra a Sra. Peverel vindo da casa. Ao lado.*) Ele o *tem* aqui sob o seu nariz! A Sra. veio resgatar o Sr. Domville das minhas garras?

Sra. Peverel. Eu vim para implorar a Sua Senhoria que tenha paciência com meu despenseiro.

Lorde Devenish. Se o meu apetite é inegavelmente grande, senhora, sua hospitalidade é evidentemente maior!

Sra. Peverel. Este modesto esforço o aguarda no Salão Branco, onde está o Sr. Humber, o qual o senhor já encontrou, eu acredito, ansioso para fazer-lhe as honras.

Lord Devenish. (*After looking a moment from Mrs. Peverel to Guy.*) Put your case to Mrs. Peverel, sir. I leave him, Madam, in your hands! (*Exit to the house.*)

Guy. Who *is* he, Madam—*what* is he, that he comes here to draw me off?

Mrs. Peverel. To draw you off?

Guy. My cousin is dead—there are no other kin and I'm sole heir to the old estate, to the old honours, to all the duties and charges. I'm lord of the Manor of Gaye!

Mrs. Peverel. (*With great and joyous emotion.*) What news, my friend—what news! It makes my heart beat high!

Guy. I'm sole of all our line, I'm sole of all our name.

Mrs. Peverel. It has come to you, this way, in an instant, sought you out and taken you by the hand? Then God be praised for *your* life—since he has taken to himself the others!

Mrs. Peverel. (*Embarrassed but for an instant.*) Given it up—yes, partly! But a priest may inherit property!

Guy. He may do good with it—yes. He may devote it to the poor—he may offer it to the Church!

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) He may even, without sin, keep a little of it for himself! Is the property great? shall you be rich?

Guy. God forbid me riches! The domain is shrunken and burdened. But such as it is, what they want of me is to keep everything for myself.

Mrs. Peverel. What "they" want of you? Who are "they," if they be all dead?

Guy. Mrs. Domville's alive, and she has a plan. She clings to the name—she wants to keep it up. She has sent his lordship with the tidings.

Mrs. Peverel. I could love his lordship for coming!

Guy. I could hate him—for coming to-night! Tomorrow he'd just have missed me.

Mrs. Peverel. But sure the lawyers would have caught you. They'd easily have followed you to France.

Guy. It's not the lawyers that trouble me!

Mrs. Peverel. What is it then, Mr. Domville?

Guy. It's the vision of such a change, the startling voice of such an injunction! That of my forefathers' name—which has lasted from century to century!

Mrs. Peverel. Ah yes—the command to wear it—to wear it with honour and do great things for it!

Guy. To preserving an old, old name—to giving it to others that they, in their turn, may give it!

Mrs. Peverel. (*Excitedly.*) They want you to *marry*?



Lorde Devenish. (*Após olhar um momento da Sra. Peverel para Guy.*) Explique o seu caso, senhor, para a Sra. Domville. Eu o deixo, senhora, nas suas mãos! (*Sai para a casa.*)

Guy Domville. Quem é *ele*, senhora – o *que* é ele, que vem aqui para desviar-me?

Sra. Peverel. Para desviá-lo?

Guy. Meu primo está morto – não há outro parente e eu sou o único herdeiro da antiga propriedade e das antigas honras, para todas as obrigações e encargos. Eu sou o Senhor do Solar de Gaye!

Sra. Peverel. (*Com grande emoção e alegria.*) Que notícia, meu amigo – que notícia! Ela faz meu coração bater alto!

Guy. Eu sou o único de toda nossa linhagem, eu sou o único de todo nosso nome.

Sra. Peverel. Chegou para você, desta forma, num instante, procurou-o e tomou-o pela mão? Então Deus seja louvado pela sua vida – já que ele tomou para si mesmo os outros!

Guy. Ele ainda não tomou a minha – eu não abandonei tudo por Ele?

Sra. Peverel. (*Envergonhada mas por um instante.*) Abandonar – sim, parcialmente! Mas um religioso pode herdar propriedades!

Guy. Ele pode fazer o bem com isso – sim. Ele pode devotá-las para os pobres – ele pode oferecê-las para a Igreja!

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) Ele pode mesmo, sem pecado, manter um pouco para si mesmo? A propriedade é grande? O senhor será rico?

Guy. Deus me livre das riquezas! O domínio é reduzido e um fardo. Mas tal como é, o que eles querem é que eu mantenha tudo para mim mesmo.

Sra. Peverel. O que “eles” querem de você? Quem são “eles”, se eles estão todos mortos?

Guy. A Sra. Domville está viva, e ela tem um plano. Ela agarra-se ao nome – ela quer mantê-lo. Ela enviou Sua Senhoria com a notícia.

Sra. Peverel. Eu poderia amar Sua Senhoria por ter vindo!

Guy. Eu poderia odiá-lo – por vir esta noite! Amanhã ele simplesmente não me encontraria.

Sra. Peverel. Mas certamente os advogados teriam lhe encontrado. Eles teriam seguido-lhe facilmente até a França.

Guy. Não são os advogados que me preocupam!

Sra. Peverel. O que é então, Sr. Domville?

Guy. É a visão de tal mudança, a voz surpreendente de tal injunção! Aquela do nome do meu antepassado – que perdurou de século em século!

Sra. Peverel. Ah sim – a ordem para usá-lo – para usá-lo com honra e fazer grandes coisas por ele!

Guy. Para preservar um antigo, antigo nome – para dá-lo para outros que eles, por sua vez, dariam!

Sra. Peverel. (*Nervosamente.*) Eles querem que o senhor case?

Guy. They want me to marry.

Mrs. Peverel. (*Eager.*) Not to marry her?

Guy. Her?

Guy. Why, she's fifty years old!

Mrs. Peverel. (*Prompt.*) I daresay she's sixty! Then it's their simple duty—to plead for your name.

Gu. I don't care a button for my name!

Mrs. Peverel. You do, you *do*—you've often told me so! (*In an edifying tone.*) Such a name as yours is a vast obligation!

Guy. Too great—too great for *me* to carry!

Mrs. Peverel. *Why* too great, when you're young, when you're strong, when you've a boundless life before you?

Guy. The life I have before me is not that life—the life I have before me is simply my greater duty.

Mrs. Peverel. Your greater duty is to listen to such a call!

Guy. Half-an-hour ago you uttered different words—words that were sweet to me about the office of which I was to enter!

Mrs. Peverel. I uttered different words because I spoke of different things!—Half-an-hour ago everything wasn't changed!

Guy. How can everything change when my heart remains the same?

Mrs. Peverel. Are you very sure of your heart?

Guy. No, I'm not sure! Therefore I go to-night to Bristol and Father Murray. I won't wait till the morning.

Mrs. Peverel. (*Pleading.*) You'll give up—in one minute—so great a tradition? You'll cast away something precious as if it were something mean? Life is good, Mr. Domville: you said so and you know it.

Guy. Then why have you always spoken of renouncement?

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) Because, when I did so, there was nothing to renounce! Now there's too much—ask Mrs. Domvillet You'll hear from her, as the lawyers say, of something to your advantage.

Guy. What advantage is like the advantage of keeping faith with one's vows?

Mrs. Peverel. What vows do you speak of? You've taken no vows.

Guy. Not in form perhaps—I haven't burnt my ships. But the irrevocable words are seated on my lips. What has my life been but a preparation?

Guy. Eles querem que eu case.

Sra. Peverel. (*Ansiosa.*) Não se casar com ela?

Guy. Ela?

Sra. Peverel. Mrs. Domville – sua prima!

Guy. Mas ela tem cinquenta anos!

Sra. Peverel. (*Prontamente.*) Eu suponho que ela tem sessenta anos! Então é o simples dever deles – defender o seu nome.

Guy. Eu não me importo com o meu nome!

Sra. Peverel. O senhor se importa, *se importa* – o senhor me falou com frequência sobre isso. (*Em um tom edificante.*) Um nome tal como o seu é uma grande obrigação!

Guy. Muito grande – muito grande para eu carregar!

Sra. Peverel. Por que muito grande, quando o senhor é jovem, forte, quando tem uma vida ilimitada diante de si?

Guy. A vida que eu tenho diante de mim – não é aquela vida – a vida que eu tinha antes é simplesmente meu grande dever.

Sra. Peverel. Seu grande dever é atender tal obrigação!

Guy. Meia hora atrás a senhora pronunciou palavras diferentes – palavras que eram doces para mim sobre o ofício para o qual eu estava prestes a entrar.

Sra. Peverel. Eu pronunciei palavras diferentes porque eu falei sobre coisas diferentes! – Meia hora atrás tudo não havia mudado!

Guy. Como tudo pode mudar quando meu coração permanece o mesmo?

Sra. Peverel. O senhor está certo a respeito do seu coração?

Guy. Não, eu não estou certo! Portanto eu vou esta noite para Bristol ao encontro do Frade Murray. Eu não esperarei até o amanhecer.

Sra. Peverel. (*Implorando.*) O senhor abrirá mão – em um minuto – de uma tradição tão grande? O senhor jogará fora algo precioso como se fosse algo ruim? A vida é boa, Sr. Domville: o senhor disse isso e sabe que é assim.

Guy. Então por que a senhora sempre fala em renúncia?

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) Porque quando eu falei, não havia nada para renunciar! Agora há muito – pergunte à Sra. Domville! Você a ouvirá dizer, como falam os advogados, de algo que lhe é vantajoso.

Guy. Qual vantagem é igual à vantagem de manter a fé nos próprios votos?

Sra. Peverel. A respeito de que votos o senhor está falando? O senhor não tomou votos.

Guy. Não formalmente talvez – eu ainda não joguei tudo para o alto. Mas as palavras irrevogáveis estão nos meus lábios. O que tem sido a minha vida senão uma preparação?

Mrs. Peverel. For this—perhaps: for just this hour! To choose with understanding—to act with knowledge—to live in the world with importance!

Guy. (*Sad and ironical.*) You talk of the "world," my friend; but what do you *know* of the world?

Mrs. Peverel. Little enough—in this country nook! But I should like to hear of it—from *you!*

Guy. I'll tell you—when I come back—everything that's base and ill of it.

Mrs. Peverel. (*Catching at this.*) Yes—when you come back!

Guy. Then everything I shall say of it will show you that *we* are safer! (*Then still nervously, restlessly irreconcilable.*) But what will Father Murray say to so black a desertion?

Mrs. Peverel. He'll say you obeyed a much clearer call. I'll despatch him a quick messenger— I'll make your reasons good to him.

Guy. If they could only be good to *me!* But they're mixed with wild thoughts and desires! Things I can't tell you—words I can't speak!

Mrs. Peverel. (*Soothing, encouraging.*) Be yourself, be your generous self, and all will be straight and smooth to you!

Guy. "Myself"—the self of yesterday? I seem suddenly to have lost it for ever!

Mrs. Peverel. Then God be praised! (*Eagerly.*) May I tell him you'll go with him?

Guy. (*Breaking and stopping short.*) Mrs. Peverel!—

Mrs. Peverel. (*Nervously wondering and waiting.*) How can I help you?—what can I say to you?

Guy. How much of your friendship may I ask—how much of your help may I take?

Mrs. Peverel. You may ask anything—you may take all!

Guy. (*Surprised, agitated.*) All? (*Then as he sees Frank.*) All that he doesn't want!

(*Re-enter Frank Humber from the house.*)

Frank. (*Excited, delighted, ironical.*) Here's a fine pother, you rascal—with your reverence going to Court!

Mrs. Peverel. (*Affected by the interruption, coldly.*) You've heard it from his lordship?

Frank. His lordship counts on a fresh start and a long day's run for the Domvilles! And I, my dear lad, I pat you on the back! But you look as white as my Yorkshire colt. (*Mystified by Guy's look and appealing, as if scandalised, to Mrs. Peverel.*) You don't mean to say he won't *take* it?

Mrs. Peverel. Mr. Domville starts for London—to-morrow very early.

Frank. (*Elated, sympathetic.*) Shall I go and let his lordship know?

Guy. Thank you, Frank, you can leave it to *me!*

Sra. Peverel. Para isso – talvez: para apenas esta hora! Para escolher com compreensão – para agir com conhecimento – para viver num mundo com importância!

Guy. (*Triste e ironicamente.*) A senhora fala do “mundo”, minha amiga; mas o que conhece do mundo?

Sra. Peverel. Muito pouco – neste recanto do país! Mas eu gostaria de ouvir sobre ele – do senhor!

Guy. Eu lhe direi – quando voltar – tudo que é baixo e vil.

Sra. Peverel. (*Agarrando-se a isso.*) Sim – quando o senhor voltar!

Guy. Então tudo que eu disser sobre ele lhe mostrará que nós estamos mais seguros! (*Então ainda nervoso, inquieto.*) Mas o que Frade Murray dirá sobre tão negra deserção?

Sra. Peverel. Ele dirá que o senhor obedeceu a um chamado mais claro. Eu enviar-lhe-ei um mensageiro rápido – eu farei com que ele compreenda as suas razões.

Guy. Se elas pudessem somente ser compreensíveis para mim! Mas elas estão misturadas com pensamentos bárbaros e desejos! Coisas que eu não posso contar-lhe – palavras que eu não posso falar!

Sra. Peverel. (*Tranquilizando, encorajando.*) Seja o senhor mesmo, seja seu eu generoso, e tudo ficará certo e tranquilo para o senhor!

Guy. “Eu mesmo” – o eu de ontem? Eu me dou conta subitamente de tê-lo perdido para sempre!

Sra. Peverel. Então Deus seja louvado! (*Ansiosamente.*) Posso dizer-lhe que o senhor irá com ele?

Guy. (*Interrompendo e parando brevemente.*) Sra. Peverel! –

Sra. Peverel. (*Nervosamente perguntando e aguardando.*) Como posso ajudá-lo? O que posso dizer-lhe?

Guy. Quanto da sua amizade posso pedir – quanto da sua ajuda posso ter?

Sra. Peverel. O senhor pode pedir qualquer coisa – pode ter tudo!

Guy. (*Surpreso, agitado.*) Tudo? (*Então como ele vê Frank.*) Tudo que ele não quer! (*Reentra Frank Humber vindo da casa.*)

Frank. (*Entusiasmado, feliz, irônico.*) Aqui está uma bela comoção, seu patife – com Sua Reverência indo para a Corte!

Sra. Peverel. (*Afetada pela interrupção, friamente.*) O senhor ouviu de Sua Senhoria?

Frank. Sua Senhoria conta com um novo começo e um longo dia para os Domvilles! E eu, meu caro rapaz, eu o parabeno! Mas você parece tão branco quanto o meu potro Yorkshire. (*Desconcertado pelo olhar e interesse de Guy, como se escandalizado, para a Sra. Peverel.*) A senhora não quer dizer que ele não aceitará?

Sra. Peverel. O Sr. Domville parte para Londres – amanhã muito cedo.

Frank. (*Exultante, solidário.*) Eu devo ir e informar Sua Senhoria?

Guy. Obrigado Frank, você pode deixar isso para mim!

Frank. So much the better—I've something to say to Mrs. Peverel.

Mrs. Peverel. (*Disconcerted.*) What you have to say had better wait, Mr. Humber.

Frank. Oh, not *again!* (*Confident, but sarcastic.*) Why not send me home at once?

Mrs. Peverel. It's much the safest place for you!

Frank. I call on you to witness, Guy, how cruelly she treats me!

Mrs. Peverel. She treats you beautifully when she drives four miles for you. (*With her eyes on Guy; producing the box.*) To bring you an old gem that I've had set as a seal.

Frank. (*Delighted.*) Then it is for me?

Mrs. Peverel. It's for *you!*

Frank. (*With the box.*) How can I thank you enough?

Mrs. Peverel. (*Dryly.*) Don't thank me too much! (*To Guy.*) Won't you relieve his lordship?

Guy. (*Rousing himself, with loud emphasis, from what he has just observed.*) I'll relieve him. I'll accommodate him! (*With a complete transformation and a passionate flourish.*) Long, long live the Domvilles!—Away, away for London! (*Exit to the house.*)

Mrs. Peverel. (*Surrendering herself to her joy.*) He's free—he's free!

Frank. (*Disconcerted, detached.*) "Free"? Oh, I see. Well, so am I, you know; and there's other news in the air; the good news you promised, an hour ago, on this spot, to give me in your gracious answer.

Mrs. Peverel. I can't give it now—it's impossible; please don't ask me.

Frank. (*Dismayed.*) Not "ask" you when I've been counting the minutes—not "ask" you when you've given me your word?

Mrs. Peverel. I've given you *no* word!—I beseech you to leave me.

Frank. (*Bewildered, astounded.*) Then my patience that you were to reward, and this present that you've just pressed on me—?

Mrs. Peverel. (*Impatient, brusque, eager only to get rid of him.*) I'm sorry—but your patience is wasted. I'm sorry—but the present is nothing.—It's a gift at parting.

Frank. (*Horried.*) You mean you refuse me?

Mrs. Peverel. Utterly, Mr. Humbert. And don't return to the question again!

Frank. (*Angry.*) *That's* the sweet answer you've kept me waiting for?

Mrs. Peverel. I couldn't give it before. But it's positive *now!*

Frank. (*Staring.*) What's the riddle of "now"?

Mrs. Peverel. It's not a riddle—but it's a different matter. (*Summarily.*) Good-bye!

Frank. Tanto melhor – Eu tenho algo a dizer para a Sra. Peverel.

Sra. Peverel. O que o senhor tem a dizer é melhor esperar, Sr. Humber.

Frank. Oh, não de novo! (*Seguro, mas sarcástico.*) Por que não me mandar para casa de uma vez?

Sra. Peverel. É certamente o lugar mais seguro para o senhor!

Frank. Eu peço-lhe que testemunhe, Guy, o quão cruelmente ela me trata!

Sra. Peverel. Ela trata-lhe muito bem, já que cavalgou quatro milhas pelo senhor. (*Com seus olhos fixados em Guy, mostrando a caixa.*) Para trazer-lhe uma joia que mandei ajustar como um selo.

Frank. (*Encantado.*) Então é para mim?

Sra. Peverel. É para o senhor!

Frank. (*Com a caixa.*) Como posso agradecer-lhe o suficiente?

Sra. Peverel. (*Secamente.*) Não me agradeça muito! (*Para Guy.*) O senhor não vai tranquilizar Sua Senhoria?

Guy. (*Recobrando-se, enfaticamente, devido ao que recém observou.*) Eu o tranquilizarei. Eu farei um favor a ele! (*Com uma completa transformação e um floreio apaixonado.*) Vida longa aos Domvilles! – Rumo à Londres! (*Sai para a casa.*)

Sra. Peverel. (*Rendendo-se à sua alegria.*) – Ele está livre – ele está livre!

Frank. (*Desconcertado, desligado.*) “Livre”? Oh, eu compreendo. Bem, eu também sou, a senhora sabe; e há outras novas no ar; as boas novas que a senhora prometeu, uma hora atrás, neste local, dar-me a sua nobre resposta.

Sra. Peverel. Eu não posso dá-la agora – é impossível; por favor não me peça.

Frank. (*Desanimado.*) Não “pedir-lhe” quando eu estive contando os minutos – não “pedir-lhe” quando a senhora me deu sua palavra?

Sra. Peverel. Eu não lhe dei palavra alguma – Eu suplico que me deixe.

Frank. (*Perplexo, atônito.*) Então minha paciência que a senhora ficou de recompensar, e este presente que há pouco me impôs –?

Sra. Peverel. (*Impaciente, brusca, ansiosa por ver-se livre dele.*) Sinto muito – mas sua paciência foi desperdiçada – mas o presente não significa nada. – É um presente de despedida.

Frank. (*Horrorizado.*) A senhora quer dizer que me rejeita?

Sra. Peverel. Terminantemente, Sr. Humber E não volte a essa questão novamente!

Frank. (*Zangado.*) Essa é a doce resposta pela qual a senhora me manteve esperando?

Sra. Peverel. Eu não pude dá-la antes. Mas é categórica agora!

Frank. Qual é o enigma de “agora”?

Sra. Peverel. Não é um enigma – mas é uma questão diferente. (*Sumariamente.*) Adeus!

Frank. Where on earth's the difference? (*Then divining; overwhelmed*) By all that's monstrous—you love *him!*

Mrs. Peverel. (*Vehemently brushing away the charge, waving away his presence.*) Don't speak to me—don't look at me—only leave me! (*Almost imperiously.*) Good-bye!

Frank. (*Pulling himself up short, making a violent effort*) Good-bye!

(*Re-enter Lord Devenish from the house. Exit Frank by the wooden gate.*)

Lord Devenish. (*Sarcastic.*) I'm sorry you're losing your friend!

Mrs. Peverel. (*Who has not seen him; startled, confused.*) Mr. Humber?

Lord Devenish. (*Amused.*) Mr. Humber as well? You'll be lonely!

Mrs. Peverel. (*Mystified by his manner, resenting his familiarity.*) My lord—!

Lord Devenish. It's Mr. Domville's last minute, and I'm not sure you'll see him henceforth. We've particular need of him, in another place, to lead a young lady to the altar: Mis. Domville's daughter by her first marriage, the amiable and virtuous Miss Brasier; a bride in a thousand—a Catholic, a beauty, and a fortune. (*Seeing Domville.*) Long, *long* live the Domvilles!

(*Re-enter Domville from the house.*)

Guy. I leave you to your happiness.

Lord Devenish. You couldn't leave a lady at a properer moment.—It's time we *should* leave her. Come, come!

Guy. Long, long live the Domvilles!

(*Passage between Guy and Mrs. Peverel. Exit Guy and Lord Devenish. Mrs. Peverel alone.*)



Frank. *Mas qual é a diferença? (Então percebendo; oprimido.)* Por tudo que é monstruoso – a senhora o ama!

Sra. Peverel. *(Desconsiderando veementemente a acusação, afastando a sua presença.)* Não fale comigo – não olhe para mim – somente deixe-me! *(Quase imperiosamente.)* Adeus!

Frank. *(Recompondo-se, fazendo um esforço extremo.)* Adeus!

*(Reentra Lorde Devenish vindo da casa. Sai Frank pelo portão de madeira.)*

Lord Devenish. *(Sarcástico.)* Sinto muito que a senhora esteja perdendo seu amigo!

Sra. Peverel. *(Que não o viu; assustada, confusa.)* O Sr. Humber?

Lord Devenish. *(Divertido.)* O Sr. Humber também? A senhora ficará solitária!

Sra. Peverel. *(Mortificada pelos seus modos, ofendida com a sua familiaridade.)* Meu Senhor—!

Lord Devenish. São os últimos minutos do Sr. Domville, e eu não estou certo de que a senhora irá vê-lo daqui em diante. Nós temos uma grande necessidade dele, em outro lugar, para levar uma jovem senhora para o altar: a filha da Sra. Domville pelo seu primeiro matrimônio, a doce e virtuosa Srta. Brasier; uma noiva em mil – uma Católica, uma bela, e uma fortuna. *(Vendo Domville.)* *Vida longa* aos Domvilles!

*(Reentra Domville vindo da casa.)*

Guy. Eu a deixo entregue à sua felicidade.

Lorde Devenish. O senhor não poderia deixar uma senhora numa ocasião mais oportuna. – *Devemos deixá-la.* Venha, venha!

Guy. *Vida longa* aos Domvilles.

*(Passagem entre Guy e a Sra. Peverel. Saem Guy e Lorde Devenish. A Sra. Peverel fica só.)*

## ACT SECOND

Mrs. Domville's *villa at Richmond*. Mrs. Domville and George Round discovered.

Round. The reason of my "wicked return," ma'am, is simply the respect I owe you, and the respect I owe to my cousin, your too amiable daughter.

Mrs. Domville. Have you forgotten that I informed you six months ago how you could best express that respect?

Round. By keeping out of your sight—by permitting you to forget my existence and encouraging you to hope I had forgotten yours? I obeyed your command, ma'am; I immediately joined my ship. But my ship came back last week.

Mrs. Domville. It didn't come back to Richmond, I suppose. This house is not your port!

Round. I think, indeed, rather, it's a rough and unfriendly coast!

Mrs. Domville. Take care, then, what befalls you in attempting to land.

Round. What worse can befall me than what befell me six months ago? The life was knocked out of me then, and if I meet your eyes once more it's simply that the mere wreck of my old presumption has been washed ashore at your feet.

Mrs. Domville. I'll warrant you a wreck that will take some time to sink—though indeed you do seem to have parted, in the tempest, with your uniform.

Round. On calculation, ma'am. As you appear to despise my profession, or at least my want of advancement in it, I thought it good taste not to fly my poor colours.

Mrs. Domville. The taste of your calculations is better than that of your tailor!

Round. A man's tailor doesn't matter, perhaps, when he hasn't come to conquer. I am no longer a suitor for your daughter's hand. But I have a right to remind you—and this, ma'am, has been my errand—that I never promised to forget the tie of blood, the fine freedom of kinship.

Mrs. Domville. The fine freedom of exaggeration! You blow the trumpet too loud over the ridiculous honour of having been poor Mr. Brasier's nephew.

Round. Why is it more ridiculous for *me* to have been his nephew than for *her* to have been his daughter?

Mrs. Domville. (*After a moment.*) It ain't!

Round. I've come to tell you that I engage to make the best of your conditions.

Mrs. Domville. "Conditions", my dear creature? We offered you none whatever. You were condemned without appeal.

**SEGUNDO ATO**

*A villa da Sra. Domville em Richmond. A Sra. Domville e George Round são mostrados.*

Round. A razão do meu “retorno indesejado”, senhora, é simplesmente o respeito que lhe devo, e o respeito que devo à minha prima, sua filha muito amável.

Sra. Domville. Você esqueceu que lhe informei seis meses atrás de que forma poderia melhor expressar o seu respeito?

Round. Mantendo-me fora da sua vista – permitindo que a senhora possa esquecer da minha existência e encorajando-a a esperar que eu tivesse esquecido da sua? Eu obedeci sua ordem, senhora; eu embarquei imediatamente no meu navio. Mas meu navio voltou na semana passada.

Sra. Domville. Ele não voltou para Richmond, eu suponho. Esta casa não é seu porto!

Round. Eu acho que, de fato, ao invés, é uma costa dura e hostil!

Sra. Domville. Tome cuidado, então, sobre o que pode acontecer se você tentar chegar a terra.

Round. O que de pior pode acontecer-me que já não aconteceu seis meses atrás? A vida me foi tirada, e se eu novamente a fito nos olhos é simplesmente porque apenas os destroços da minha antiga audácia foram jogados em terra firme aos seus pés.

Sra. Domville. Eu garantirei a você um naufrágio que vai levar algum tempo para afundar – embora de fato você parece ter partido, na tempestade, com seu uniforme.

Round. Por suposição, senhora. Já que aparenta desprezar a minha profissão, ou pelo menos o meu desejo de ser bem sucedido nela, eu supus ser de bom gosto não exibir o meu uniforme.

Sra. Domville. O gosto das suas suposições é melhor do que o do seu alfaiate!

Round. O alfaiate de um homem não importa, talvez, quando ele não veio para conquistar. Eu não sou mais um pretendente à mão de sua filha. Mas eu tenho o direito de lembrá-la – e isso, senhora, é o motivo da minha missão – que eu nunca prometi esquecer o laço de sangue, a pura liberdade de parentesco.

Sra. Domville. A pura liberdade do exagero! Você alardeia muito alto a ridícula honra de ser sobrinho do pobre Sr. Brasier.

Round. Por que é mais ridículo para *mim* ser sobrinho dele do que para *ela* ser sua filha?

Sra. Domville. (*Após um momento.*) Não é!

Round. Eu vim para dizer-lhe que estou comprometido em seguir da melhor forma as suas condições.

Sra. Domville. “Condições”, minha cara criatura? Nós não lhe oferecemos qualquer que seja. Você foi condenado sem apelação.

Round. Say then that I accept even that. A man is suffered to see his family before he's hanged!

Mrs. Domville. That plea doesn't hold, sir, for my daughter has ceased to belong to your family!

Round. (*Blank.*) Pray, then, to what family does she belong?

Mrs. Domville. To mine.

Round. Yours?

Mrs. Domville. The ancient house of Domville—of whose history, and whose fidelity to the old persuasion, you needn't affect a barbarous ignorance. My daughter's about to enter it, as her mother—less worthy!—did ten years ago. She's to marry Mr. Domville of Gaye.

Round. Almighty Powers!

Mrs. Domville. Kinsman for kinsman, he's a much finer figure—

Round. Than a paltry lieutenant in the King's Navy? For you, I can understand it. But for *her*?— has submission been so easy?

Mrs. Domville. The poor child has submitted to *him*! She's in love, with the most brilliant of men —the talk of the town, the wonder of the day! She's as gay as a lark and as proud as a queen.

Round. I shall believe that when I have it from *her*!

(*Enter Lord Devenish.*)

Lord Devenish. By all that's undesired, sir—You!

Round. With her hand so splendidly bestowed, at any rate, there can be no longer any hindrance to my seeing her.

Lord Devenish. Surely in so changed a case, dear sir, there can no longer be any reason for it!

Round. You talk of reasons, my lord, only to remind me that I've been long in discovering that of the authority you appear to enjoy in the private concerns of this house!

Mrs. Domville. Everyone knows his dear lordship is our oldest friend—and our most affable!

Round. His affability I'm scarce in a position to enjoy. I'm willing however to beg that you appeal to it to grant me permission to take leave of Miss Brasier face to face.

Lord Devenish. Egad, sir, if *my* voice on that matter were sought, I wouldn't give you even a minute to take leave of Mrs. Domville!

Mrs. Domville. (*Gracious.*) *After* the important event, you can come as often as you like!

Round. The important event takes place—?

Mrs. Domville. (*After a moment's hesitation.*) We had given it out for Saturday; but we anticipate.

Round. Digamos então que eu aceito até isso. A um homem é permitido ver sua família antes que ele seja enforcado!

Sra. Domville. Seu apelo não procede, senhor, pois minha filha deixou de pertencer à sua família!

Round. (*Pálido.*) Diga-me, então, à qual família ela pertence?

Sra. Domville. À minha.

Round. Sua?

Sra. Domville. À antiga casa de Domville – cuja história e cuja fidelidade à antiga classe, não necessitam afetar uma ignorância bárbara. Minha filha está prestes a entrar, como sua mãe – menos ilustre! – fez dez anos atrás. Ela vai se casar com o Sr. Domville de Gaye.

Round. Deus Todo Poderoso!

Sra. Domville. Parente por parente, ele é uma pessoa mais distinta –

Round. Do que um insignificante tenente da Marinha Real? Quanto à senhora, eu posso entender. Mas quanto a *ela*? – a submissão foi tão fácil?

Sra. Domville. A pobre criança submeteu-se a *ele*! Ela está apaixonada, pelo mais brilhante dos homens – o assunto da cidade, a maravilha do dia! Ela está alegre como uma cotovia e orgulhosa como uma rainha.

Round. Eu só acreditarei nisso quando ouvir *dela*!

(*Entra Lorde Devenish.*)

Lorde Devenish. Por tudo que é indesejado, senhor – Você!

Round. Com a mão dela tão esplendidamente concedida, de qualquer forma, não pode haver mais nenhum obstáculo para que eu possa vê-la.

Lorde Devenish. Certamente em um situação que se modificou tanto, caro senhor, não pode haver mais nenhuma razão para isso!

Round. O senhor fala de razões somente para lembrar-me que eu levei muito tempo para descobrir a autoridade que o senhor parece desfrutar nos assuntos privados desta casa!

Sra. Domville. Todos sabem que Sua Senhoria é nosso velho amigo – e o mais afável!

Round. Sua afabilidade eu furto-me de apreciar. Eu estou disposto, no entanto, a implorar que o senhor leve-a em consideração para dar-me permissão para despedir-me da Srta. Brasier face a face.

Lorde Devenish. Por Deus, senhor, se *minha* voz fosse ouvida nesse sentido, eu não lhe daria um minuto sequer para despedir-se da Sra. Domville.

Sra. Domville. (*Graciosamente.*) Após o importante evento, você pode vir tanto quanto quiser.

Round. O importante evento acontecerá –?

Sra. Domville. (*Após um momento de hesitação.*) Nós havíamos planejado que seria sábado; mas o antecipamos.

Lord Devenish. (*Emphatically.*) We anticipate. The wedding's *to-night*.

Round. (*Aghast.*) To-night?

Lord Devenish. And my chaplain ties the knot!

Round. (*After an instant, concentrated.*) Out on your knot! Curse your chaplain!  
(*Exit.*)

Lord Devenish. Curse the beggar's intrusion! Is everything quite in hand?

Mrs. Domville. What does it matter if she doesn't see him?

Lord Devenish. Who can say what Mary sees? But everything's quite in hand!

Mrs. Domville. The wedding-gown hasn't come home!

Lord Devenish. The bride's? It *will* come! Yours, dear Madam, is at any rate in the house!

Mrs. Domville. You don't remind me, I suppose, that I've two old ones on the shelf. The third takes longer to make!

Lord Devenish. Do you presume to convey to me that you cry off our bargain?

Mrs. Domville. You talk as if we were a pair of hucksters in the market!

Lord Devenish. Fie on the comparison! Sovereign, treaty making powers! Need I remind you of the *terms* of our treaty? The day after your daughter, pursuant to my explicit undertaking, becomes Mrs. Domville of Gaye, Mrs. Domville of Richmond, to crown the happy enterprise, becomes Viscountess Devenish.

Mrs. Domville. You make a great flourish of it, but you've your engagement still to perform!

Lord Devenish. Ain't I performing, Madam, every hour? Didn't I perform, just now, to that rascal sailor?

Mrs. Domville. That rascal sailor has given me the fidgets I (*As he goes up.*) What are you going to do?

Lord Devenish. To say a word to Mary.

Mrs. Domville. And what is that word to be?

Lord Devenish. Not, Madam, what I understand you fear: the voice of *nature*—in a tell-tale sigh. I stifle the voice of nature—for *you*!

Mrs. Domville. Not for *me*. For *her*; and as a penance for all your falsity!

Lord Devenish. That I was ever false, Madam, was a pleasant fable of your own—to accompany the stern moral of your second marriage.

Mrs. Domville. I would have married you out of hand when my compunction was fresh; but by the time I was free—

Lord Devenish. It had lost its early bloom? Fie upon compunction! Marry me for bravery! And suffer me to proceed. I must satisfy myself again—

Lorde Devenish. (*Enfaticamente.*) Nós o antecipamos. O casamento será hoje à noite.

Round. (*Perplexo.*) Hoje à noite?

Lorde Devenish. E o meu capelão realizará o casamento!

Round. (*Após um instante, concentrado.*) Fora com o seu casamento! *Amaldiçoado* seja o seu capelão! (*Sai.*)

Lorde Devenish. Amaldiçoada seja a intromissão do pedinte! Tudo está controlado?

Sra. Domville. O que importa se ela não vê-lo?

Lorde Devenish. Quem pode dizer o que Mary vê? Mas tudo está acertado.

Sra. Domville. O vestido de noiva ainda não chegou aqui!

Lorde Devenish. Da noiva? Ele *chegará!* O seu, cara senhora, de qualquer forma está em casa!

Sra. Domville. O senhor não me recorda, eu suponho, que eu tenho dois vestidos velhos na prateleira. O terceiro leva mais tempo para ser feito.

Lorde Devenish. A senhora ousa comunicar-me que está cancelando o nosso acordo?

Sra. Domville. O senhor fala como se nós fossemos um casal de vendedores ambulantes no mercado!

Lorde Devenish. Que vergonha a sua comparação! A celebração de um acordo é algo soberano! Eu preciso lembrá-la dos termos do nosso acordo? No dia após sua filha, em conformidade com meu compromisso explícito, tornar-se a Sra. Domville de Gaye, a Sra. Domville de Richmond, para coroar o feliz empreendimento, tornar-se-á a Viscondessa Devenish.

Sra. Domville. O senhor gaba-se muito a respeito disso, porém ainda tem que cumprir a sua parte.

Lorde Devenish. Eu não estou cumprindo, senhora, a cada hora? Eu não a cumpri, agora mesmo, perante aquele marinheiro sem valor?

Sra. Domville. O marinheiro sem valor me deixou inquieta! (*Enquanto ele se levanta.*) O que o senhor vai fazer?

Lorde Devenish. Dizer algumas palavras para Mary.

Sra. Domville. E que palavras seriam essas?

Lorde Devenish. Nada, senhora, o que eu compreendo que você teme: a voz da *natureza* – com um suspiro de aviso. Eu abafei a voz da natureza – por *você!*

Sra. Domville. Não por *mim*. Por *ela*; como uma penitência por toda sua falsidade!

Lorde Devenish. Que eu sempre fui falso, senhora, era uma história inventada sua – para acompanhar a rígida moral do seu segundo casamento.

Sra. Domville. Eu teria casado com o senhor imediatamente quando meu remorso era recente; mas naquela época eu era livre –

Lorde Devenish. Ele perdeu o seu vigor inicial? Fora com o remorso! Case-se comigo por coragem! E permita-me prosseguir. Eu devo ser feliz novamente –

Mrs. Domville. That he has really brought her round? Pray if he sensibly hadn't, how could he be so at ease?

Lord Devenish. (*Laughing.*) He's mighty fond of "ease"! The fellow's a born man of pleasures.

Mrs. Domville. It's not all such gentry that confer as much of it as they take!

Lord Devenish. He only desires to be agreeable to *you*, Madam.

Mrs. Domville. He succeeded from the moment he looked at me.

Lord Devenish. That's sufficiently denoted every time you look at *him!* (*Bantering.*) I don't mean to hint that poor Mary has her *mother's* inclination—!

Mrs. Domville. Her mother, my lord, if she were asked, would marry the dear creature on the spot. As it is, she can only bustle about to adorn a younger bride!

Lord Devenish. You'll go for the gown yourself?

Mrs. Domville. In the biggest coach in my stables! I want to make everything sure!

Lord Devenish. Everything *is* sure! (*Seeing Guy.*) And surest of all, Mr. Domville! It's a gage of his trust to *look* at him!

(*Enter Guy Domville.*)

Guy. I've been at your lodgings, my lord, to pay you my punctual duty; feeling that I owed you on so great a day an early visit and a close embrace.

Lord Devenish. It has been to render you a like attention that I have just presented myself here.

Mrs. Domville. I admire the way you quit your beds to do each other honour; above all when I think of the hour, last night, at which you must have got into them!

Guy. It was an hour, Madam, I admit, that left us no choice of conclusions. The bright star that commands my attendance had long since sunk to obscurity; that luminary, indeed, to find a single fault with it, shines all too fitfully and sets all too soon! When Miss Brasier vanished we went for comfort to my Lady Mohun—but her ladyship's comfort proved singularly cold.—She engaged us deeply at cards.

Mrs. Domville. Surely there's a fine warmth in cards!

Guy. Only in the warm side of them! I lost, on the spot, to her ladyship almost the clothes that covered me!

Lord Devenish. Guy always loses to the ladies!

Guy. I oughtn't in modesty, I suppose, to lose my *garments!* But it's done advisedly, my lord, since by the common saying, that kind of ill-fortune makes another kind of good.

Lord Devenish. Good fortune in love. Hark to the fellow!



Sra. Domville. E ele realmente o fez voltar a si? Diga-me se ele sensatamente não o fez, como ele pode estar tão à vontade?

Lorde Devenish. (*Rindo.*) Basta olhar para ele para ver a medida da sua confiança! O camararada é um homem nascido para o prazer.

Sra. Domville. Não é toda nobreza que outorga assim como eles a tomam!

Lorde Devenish. Ele somente deseja ser agradável para a senhora.

Sra. Domville. Ele foi bem sucedido a partir do momento que olhou para mim.

Lorde Devenish. Isso é denotado suficientemente cada vez que a senhora olha para *ele!* (*Provocando.*) Eu não desejo insinuar que a pobre Mary tem a mesma inclinação que sua *mãe* –!

Sra. Domville. A mãe dela, meu senhor, se fosse questionada, se casaria com a cara criatura imediatamente. Da forma como é, ela pode somente alvoroçar-se como uma jovem noiva!

Lorde Devenish. A senhora mesma vai pegar o vestido?

Sra. Domville. Na maior carruagem dos meus estábulos! Eu quero assegurar-me que tudo está certo!

Lorde Devenish. Tudo *está* certo! (*Vendo Guy.*) E mais certo do que tudo, Sr. Domville! É uma garantia da sua confiança *olhar* para ele!

(*Entra Guy Domville.*)

Guy. Eu estive nos seus alojamentos, meu senhor, para apresentar-lhe meus respeitos; sentimento que lhe devia em um dia tão especial, uma visita matinal e um abraço apertado.

Lorde Devenish. Foi somente para render-lhe igual atenção que eu me apresentei aqui.

Sra. Domville. Eu admiro a forma pela qual vocês abrem mão do seu sono para prestar respeito um ao outro; acima de tudo quando eu penso na hora que vocês devem ter ido se deitar ontem à noite!

Guy. Foi uma hora, senhora, eu admito, que não deixa dúvidas. A estrela brilhante que guia minha presença há muito havia mergulhado na escuridão; aquela dignatária, de fato, para encontrar um único defeito nela, brilha muito esporadicamente e põe-se muito cedo! Quando a Srta. Brasier desapareceu, nós fomos procurar conforto com Lady Mohun – mas o conforto de Sua Senhoria mostrou-se singularmente frio. – Ela envolveu-nos profundamente no jogo de cartas.

Sra. Domville. Certamente há uma excelente cordialidade no jogo de cartas.

Guy. Somente no lado caloroso delas! Eu perdi, imediatamente, para Sua Senhoria quase as vestes que me cobriam!

Lorde Devenish. Guy sempre perde para as senhoras!

Guy. Eu não deveria por modéstia, eu suponho, perder minhas roupas! Mas isso foi feito deliberadamente, meu senhor, já que, de acordo com o ditado popular, esse tipo de má sorte traz outro tipo de boa sorte.

Lorde Devenish. Sorte no amor. Ouça atentamente o camarada!

Guy. Perhaps on your example I ought to aim at both kinds; but what's a man to do at ombre when a lady *corrects* the luck?

Lord Devenish. This lady would say you're to take no notice!

Mrs. Domville. What on earth does his lordship mean?

Guy. I won't pretend not to know! I think I always know, now, what his lordship means.

Mrs. Domville. Sometimes it's a doubtful safety.

Guy. (*Laughing.*) Oh, I've had a lifetime of safety, Madam!

Lord Devenish. (*Laughing.*) The wretch quite dotes on his danger!

Mrs. Domville. It's such a dear *good* wretch—it needn't fear communications!

Guy. I don't know how good it is, cousin, but I'm learning every day how ignorant.

Mrs. Domville. Your ignorance, love, was a mighty pretty thing!

Guy. It goes down like an ebbing tide! I pick up fresh feelings as you gather pink shells; and when I hold these shells to my ear I find in each the mysterious murmur of the world!

Mrs. Domville. You've a trick of fine speeches that make us women refuse you nothing.

Guy. You women, Madam, are even kinder than I always supposed you. You gave me confidence, you know, and upon my soul, I delight in confidence. I don't know how much I inspire, but I revel in all I feel. On such a day as this, it's universal. It doesn't stop even at my tailor!

Lord Devenish. You may trust your tailor when he's *my* tailor!

Guy. Egad, my lord, you've ordered my very garters!

Lord Devenish. With an eye to your interesting air! We shall see you in white and gold.

Mrs. Domville. You can see he likes a fine coat!

Guy. I think, Madam, I like a fine anything. I can carry, at any rate, what you put on my back—and I think I can carry my happiness! Let it keep coming—and let me keep trying it! As I said to Mary anon, I enjoy my very gratitude. I meant, Madam, to *you*.

Mrs. Domville. I hope you don't *always* talk to her of *me*!

Guy. When I want to please her most of all.

Lord Devenish. Didn't I promise you'd fall into the way of it? Didn't I tell you at Porches that you didn't do justice to your parts?

Guy. You told me at Porches some truths, my lord; and as regards the aptitudes you're so good as to praise, I'm almost frightened—

Guy. Talvez devido ao seu exemplo eu deveria visar ambos; mas o que um homem deve fazer num jogo de cartas quando uma senhora *corrige* a sorte?

Lorde Devenish. Esta senhora diria que você não deve tomar conhecimento!

Sra. Domville. Mas o que Sua Senhoria quer dizer?

Guy. Eu não farei de conta que não compreendo! Eu acho que sempre compreendo, agora, o que Sua Senhoria quer dizer.

Sra. Domville. Às vezes é uma dúvida segura.

Guy. (*Rindo.*) Oh, eu tive uma vida inteira de segurança, senhora!

Lorde Devenish. (*Rindo.*) O coitado disparata muito sobre seu perigo!

Sra. Domville. É um coitado tão *bom* – não há necessidade de temer as comunicações!

Guy. Eu não sei o quanto é bom, prima, mas eu estou aprendendo a cada dia o quanto é ignorante.

Sra. Domville. Sua ignorância, querido, era uma coisa muito poderosa!

Guy. Ela diminui como a maré baixa! Eu apanho sentimentos doces assim como se apanham conchas rosa; e quando eu seguro essas conchas próximas ao meu ouvido eu encontro em cada uma o misterioso murmúrio do mundo!

Sra. Domville. O senhor tem a habilidade de fazer belos discursos, o que faz com que nós mulheres não lhe recusemos nada.

Guy. Vocês mulheres, senhora, são ainda mais amáveis do que eu sempre imaginei. A senhora me deu confiança, e pela minha alma, eu me deleito com a confiança. Eu não sei o quanto eu deixo transparecer, mas eu a revelo em tudo que sinto. Num dia como hoje, é universal. Ela não para até mesmo no que se refere ao meu alfaiate!

Lorde Devenish. Você deve confiar no seu alfaiate quando ele é *meu* alfaiate!

Guy. Deveras, meu senhor, o senhor encomendou até mesmo minhas ligas<sup>1</sup>!

Lorde Devenish. Cuidando do seu aspecto interessante! Nós iremos vê-lo em branco e dourado.

Sra. Domville. Você pode perceber que ele aprecia um belo sobretudo!

Guy. Eu acho, senhora, que eu aprecio qualquer coisa que seja bela. Eu posso levar, de qualquer maneira, o que for colocado nas minhas costas – e eu acredito que posso levar a minha felicidade! Deixe-a vir – e deixe-me continuar tentando! Como eu disse para Mary em outra ocasião, eu reconheço a minha gratidão. Eu me refiro, madame, à senhora.

Sra. Domville. Eu espero que você não fale *sempre* com ela sobre *mim*!

Guy. Quando eu quero agradá-la acima de tudo.

Lorde Devenish. Eu não lhe prometi que você iria consentir com tudo isso? Eu não lhe disse em Porches que você não fazia justiça aos seus pares?

Guy. O senhor disse-me em Porches algumas verdades, meu senhor; e no que diz respeito às aptidões que o senhor tanto elogiou, eu estou quase amedrontado –

Lord Devenish and Mrs. Domville. (*Together.*) Frightened?

Guy. At the way your prophecy's fulfilled. You told me I should find knowledge sweet—and life sweeter—

Lord Devenish. And love sweetest of all.

Guy. I had a shrewd notion of that!

Lord Devenish. The rascal had tried his hand!

Mrs. Domville. Of course he had turned heads ere now.

Lord Devenish. He sees how he has turned all ours!

Guy. It was not to turn heads I came, Madam, but to do my duty to my line.

Mrs. Domville. And to help me, dear Guy, to do mine.

Guy. I think, if I may say so, that you make too much of yours.

Mrs. Domville. (*Grave, sincere.*) You were not at Mr. Domville's deathbed.

Lord Devenish. (*As if with the privilege of having assisted at a most edifying scene.*) I was, my dear Guy!

Mrs. Domville. And you never knew my boy.

Lord Devenish. You're taking the boy's place, you know.

Guy. Peace then to these guardian spirits.

Lord Devenish. Precisely. And before we sacrifice to them—

Mrs. Domville. I *must* put my hand on the bride's petticoat. (*To Guy.*) Did she go to her room?

Guy. My only complaint of her is that she's there too much.

Mrs. Domville. I'll send her back to you.

Lord Devenish. I'll instruct him that he's to keep her.

Mrs. Domville (*To Guy, significant.*) Till her mother takes her. (*To Lord Devenish.*) Make sure of Father White. (*Exit.*)

Lord Devenish. She'd like to have it over this minute!

Guy. What in the world is she afraid of?—

Lord Devenish. Of your *other* love, my lad; your first!

Guy. (*Blank.*) My first?

Lord Devenish. I don't mean Mrs. Peverel!

Guy. (*Very grave.*) You couldn't, my lord—in decency.

Lord Devenish. Decency—bless us—looks quite another way; decency points to our Mother-Church! Mrs. Domville is jealous of *that* high mistress.

Lorde Devenish e Sra. Domville. (*Juntos.*) Amedrontado?

Guy. Da forma como sua profecia foi cumprida. O senhor me disse que eu acharia o conhecimento encantador – e a vida mais encantadora ainda –

Lorde Devenish. E o amor o mais encantador de todos.

Guy. Eu tinha uma noção perspicaz disso!

Lorde Devenish. Nisso o maroto já arriscou a sorte!

Sra. Domville. É claro que ele convenceu alguns outrora.

Lorde Devenish. Ele percebeu como nos deixou orgulhoso!

Guy. Não foi para deixar ninguém orgulhoso de mim que eu vim, senhora, mas para cumprir com minha obrigação com minha linhagem.

Sra. Domville. E ajudar-me, caro Guy, a cumprir a minha.

Guy. Eu acho, se me permite dizer, que tem cumprido com a sua muito bem.

Sra. Domville. (*Sério, sincero.*) Você não esteve no leito de morte do Sr. Domville.

Lorde Devenish. (*Como se com o privilégio de ter assistido a mais edificante das cenas.*) Eu estava, meu caro Guy!

Sra. Domville. E você nunca soube meu jovem.

Lorde Devenish. Você está tomando o lugar do jovem, você sabe.

Guy. Paz então para estes espíritos guardiães.

Lorde Devenish. Precisamente. E antes que nos sacrifiquemos por eles –

Sra. Domville. Eu *devo* verificar o vestido da noiva. (*Para Guy.*) Ela foi para quarto dela?

Guy. Minha única queixa é que ela fica lá muito tempo.

Sra. Domville. Eu a mandarei ficar com você.

Lorde Devenish. Eu o instruirei de que deve tomar conta dela.

Sra. Domville (*Para Guy, significativa.*) Até que sua mãe tome. (*To Lorde Devenish.*) Certifique-se sobre o Padre White. (*Exit.*)

Lorde Devenish. Ela gostaria de resolver isso neste minuto

Guy. Do que ela tem medo?—

Lorde Devenish. Do seu *outro* amor, meu rapaz, seu primeiro!

Guy. (*Estupefato.*) Meu primeiro?

Lorde Devenish. Eu não me refiro à Sra. Peverel!

Guy. (*Muito sério.*) O senhor não poderia – por decência.

Lorde Devenish. Decência – valha-me Deus – parece muito mais de outra maneira; a decência aponta para nossa Igreja-Mãe! A Sra. Domville tem ciúmes *daquela* alta soberana.

Guy. I don't know what I could do, that I haven't done, to set such jealousy at rest. There's scarcely a rule I haven't utterly abjured—there's scarcely a trust I haven't rigidly betrayed—there's scarcely a vow I haven't scrupulously broken! What *more* can a man do for conscience?

Lord Devenish. What a man does for conscience, Guy, comes back to him for joy!

Guy. Is that why *you're* so happy?

Lord Devenish. My happiness is the happiness of others.

Guy. Mine then ought to content you! Never once have I looked behind. I've taken what you've given me—I've gone where you led me—I've done what you've told-me.

Lord Devenish. You've done it monstrous well!

Guy. And no one is the worse for me?

Lord Devenish. As a man of the world that's the only spot on your glory!

Guy. I must be sure that everyone is the *better* for me, for that makes me as right as the proof of a sum!

Lord Devenish. (*Smiling.*) You'll be precious sure to-morrow!

Guy. Then let to-morrow come, and many many to-morrows!

Lord Devenish. Egad, we're catching up with them! I shall find Father White at his devotions.

Guy. Then let him *leave* his devotions! Remind him that *I've* left mine!

Lord Devenish. (*Attenuating.*) It's not after all to call him to cards! When Miss Brasier comes to you, be so good as to engage her closely.

Guy. (*Surprised.*) Will she grudge me her company?

Lord Devenish. Only from agitation. *Dispel* her agitation! (*Exit* Lord Devenish.)

Guy. *Dispel* her agitation? (*Thinking, with emotion.*) Face to face with my fortune I feel much more my own. Truly I've travelled far from all that might have been, and to say the words I must say, I must forget the words I didn't! (*Re-enter* George Round. *Startled.*) Pardon my inattention, sir, I didn't hear you announced.

Round. I came, sir, to deliver this packet to Miss Brasier.

Guy. Oh, another wedding-gift?

Round. Another wedding-gift.

Guy. From the toyman? A pretty bauble?

Round. A gold ring, sir—with a pearl.

Guy. (*Laughing.*) Only *one*? Pearls should come in dozens! But if you'll leave your packet with me, I'll take care Miss Brasier receives it.

Guy. Eu não sei o que poderia fazer, que já não tenha feito, para apaziguar tal ciúme. Não há nenhuma regra que eu não tenha abjurado terminantemente – não há nenhuma verdade que eu não tenha traído rigidamente – não há nenhum voto que eu não tenha quebrado escrupulosamente! O que *mais* um homem pode fazer pela sua consciência?

Lorde Devenish. O que um homem faz pela consciência, Guy, volta para ele para causar alegria!

Guy. É por isso que *o senhor* é tão feliz?

Lorde Devenish. Minha felicidade é a felicidade dos outros.

Guy. A minha então deve contentá-lo! Nenhuma vez eu olhei para trás. Eu peguei o que o senhor me deu – Eu fui aonde o senhor me levou – Eu fiz o que o senhor me disse.

Lorde Devenish. Você o fez monstruosamente bem!

Guy. E eu não me tornei pior por isso?

Lorde Devenish. Como um homem do mundo esta é a única mancha na sua glória!

Guy. Eu devo estar certo que cada qual é o *melhor* para mim, porque isso me torna tão certo quanto a prova de uma soma!

Lorde Devenish. (*Sorrindo.*) Você terá essa certeza amanhã!

Guy. Então deixe o amanhã chegar, e muitos muitos amanhãs!

Lorde Devenish. Por certo, nós os alcançaremos! Eu devo encontrar o Padre White no local das suas devoções.

Guy. Então faça com que ele *deixe* suas devoções! Lembre-o que *eu já* deixei as minhas!

Lorde Devenish. (*Atenuando.*) Afinal, não é para chamá-lo para jogar cartas! Quando a Srta. Brasier vier até você, seja gentil e empenhe-se em entretê-la.

Guy. (*Surprised.*) Ela virá me fazer companhia de má vontade?

Lorde Devenish. Somente porque ela está agitada. *Dissipe* a sua agitação! (*Sai* Lorde Devenish.)

Guy. Dissipar a sua agitação? (*Pensando, com emoção.*) Face a face com minha sorte eu sinto que a possuo ainda mais. Na verdade eu viajei para longe de tudo que poderia ter sido, e para dizer as palavras que devo dizer, eu devo esquecer as palavras que não disse! (*Reentra* George Round. *Surpreso.*) Perdoe a minha falta de atenção, senhor, eu não o ouvi ser anunciado.

Round. Eu vim, senhor, para entregar este pacote para a Srta. Brasier.

Guy. Oh, outro presente de casamento?

Round. Outro presente de casamento.

Guy. Entrega do bazar? Um ornamento bonito?

Round. Um anel de ouro, senhor – com uma pérola.

Guy. (*Rindo.*) Somente uma? Pérolas devem vir em dúzias! Mas se você deixar seu pacote comigo, eu me certificarei que a Srta. Brasier receba-o.

Round. My errand, sir—my errand—

Guy. (*As he stands embarrassed.*) Was to place it in Miss Brasier's hand?

Round. To make sure it reaches her straight.

Guy. It shall reach her on this spot. She's coming to me. (*Then smiling as Round starts slightly.*) Quite lawfully, sir! I'm the bridegroom.

Round. (*After another hesitation.*) Then you can give it.

Guy. Is there anything to say with it?

Round. Only that I'll come back to see if it pleases. (*Exit.*)

Guy. To see if it pleases? For a tradesman, the fellow's blunt! (*Enter Mary Brasier.*) You've just missed the toyman. He brought you a ring—with a pearl. (*Then as she appears blank and startled.*) Won't you look at it?

Mary. Give it to me.

Guy. From whom does it come?

Mary. (*With the box, in suppressed agitation.*) From no one. Where is the person who brought it?

Guy. He'll barely have reached the gate. Shall I call him?

Mary. (*Uneasy, prompt.*) No, no.

Guy. He's coming back to see if it pleases.

Mary. (*Troubled, but turning the matter off.*) It serves its purpose.

Guy. (*Laughing.*) Why, you've not even *tried* it!

Mary. It's a trifle—it's nothing! My mother told me to come to you.

Guy. (*Smiling.*) Your mother doesn't trust me!

Mary. I think she's wrong!

Guy. Do *you*, Mary? *Your* trust will be enough for me.

Mary. You're extraordinarily good to me.

Guy. How can I be good enough, when I think of all you're giving me?

Mary. (*With feeling.*) You ought to have more —than I can ever give!

Guy. More than beauty? More than virtue? More than fortune? More than your rising before me and letting me look into your eyes? I came here stammering and stumbling; but when I saw *you* it was as if I had caught the tune of my song!

Mary. Everything had been thoroughly arranged for you.

Guy. As things are arranged in the fairytales—only, you know, vastly better! The enchanted castle and the lovely princess, but never a giant nor a dragon.



Round. Minha responsabilidade, senhor – minha responsabilidade –

Guy. (*Enquanto ele fica em pé envergonhado.*) É entregá-lo nas mãos da Srta. Brasier?

Round. É assegurar-me que seja entregue a ela diretamente.

Guy. Ele deverá ser entregue a ela neste momento. Ela está vindo encontrar-me. (*Então sorrindo enquanto Round começa ligeiramente.*) Legitimamente, senhor! Eu sou o noivo.

Round. (*Após outra hesitação.*) Então o senhor pode entregá-lo.

Guy. Há algo a ser dito com ele?

Round. Somente que eu voltarei para ver se ele agrada-lhe. (*Sai.*)

Guy. Para ver se ele agrada-lhe? Para um entregador, o sujeito é direto. (*Entra Mary Brasier.*) Você não encontrou o entregador por pouco. Ele trouxe-lhe um anel – com uma pérola. (*Então enquanto ela aparenta estar pálida e surpresa.*) Não quer vê-lo?

Mary. Entregue-o para mim.

Guy. De quem ele é proveniente?

Mary. (*Com a caixa, com agitação suprimida.*) De ninguém. Onde está a pessoa que o trouxe?

Guy. Ele mal deve ter chegado ao portão. Devo chamá-lo?

Mary. (*Inquieta, prontamente.*) Não, não.

Guy. Ele vai voltar para ver se o anel agrada-lhe.

Mary. (*Preocupada, mas deixando o assunto de lado.*) Ele serve aos seus propósitos.

Guy. (*Rindo.*) Como, a senhora nem ao menos o *experimentou!*

Mary. É uma ninharia – não é nada! Minha mãe disse-me para encontrá-lo.

Guy. (*Rindo.*) Sua mãe não confia em mim!

Mary. Eu acho que ela está errada!

Guy. Você confia, Mary? Sua confiança será suficiente para mim.

Mary. O senhor é extraordinariamente bom para mim.

Guy. Como eu posso ser bom o suficiente, quando eu penso em tudo que a senhora está me dando?

Mary. (*Com sentimento.*) O senhor deveria ter mais – do que eu jamais poderia dar!

Guy. Mais do que a beleza? Mais do que a virtude? Mais do que a sorte? Mais do que a senhora levantando-se na minha frente e deixando-me olhar nos seus olhos? Eu cheguei aqui gaguejando e tropeçando; mas quando eu a vi foi como se eu tivesse encontrado o ritmo da minha canção!

Mary. Tudo foi cuidadosamente arranjado para o senhor.

Guy. Como as coisas são arranjadas nos contos de fadas – somente, a senhora sabe, muito melhor! O castelo encantado e a bela princesa, mas nunca um gigante ou um dragão.

Mary. (*Grave.*) The lovely princess seemed to *expect* the adventurous prince?

Guy. With all the charity in life! It was as if she too had been touched by the wizard.

Mary. She *had* been touched by the wizard!

Guy. (*With tender significance.*) The wizard whose name—?

Mary. (*Prompt.*) We mustn't speak it!

Guy. Because they never do, in fairytales, and our romance must conform to the rules. May our rules *all* be as easy! You leave me again?—You won't stay?

Mary. Yes, if I may make a condition. That of your telling me who brought the ring.

Guy. (*As if he had quite forgotten the incident.*) The ring?—from the toyman? Why, a young man with a brown face.

Mary. What sort of a manner?

Guy. No manner at all! You *know* him?

Mary. (*Embarrassed.*) I had better speak to him.

Guy. You easily can—he's coming back.

Mary. But *when*, did he say?

(*Re-enter George Round.*)

Guy. Here he is!

Mary. (*Greatly discomposed, but dissimulating; to Guy.*) Will you allow me five minutes with this gentleman?

Guy. (*Surprised.*) This gentleman?

Round. George Porter Round, at your particular service, sir.

Mary. I've something important to say to him.

Guy. (*Vague.*) Alone?

Mary. (*Finding a pretext.*) It's about you! And the ring.

Guy. (*Amused.*) Is it *my* finger it's to fit? Talk it over, then and send it back if it's not my quality! (*Exit.*)

Mary. (*With emotion.*) You've come back!

Round. I sent you back your early pledge as a sign.

Mary. I *have* it. I must give you back yours— that you so trustingly changed for it.

Round. Then the hideous story's true—and that's Mr. Domville?

Mary. You know then—you've been told?

Round. I was here an hour ago—straight from my ship.

Mary. You saw my mother?

Guy. And your mother's— (*Catching himself up.*) The Lord Devenish.

Mary. (*Séria.*) A bela princesa parecia *esperar* o príncipe aventureiro?

Guy. Com toda a tolerância do mundo! É como se ela também tivesse sido tocada pelo mago.

Mary. Ela *foi* tocada pelo mago!

Guy. (*Com ternura significativa.*) O mago cujo nome –?

Mary. (*Prontamente.*) Não devemos dizê-lo!

Guy. Porque eles nunca o fazem, nos contos de fada, e nosso romance deve estar em conformidade com as regras. Que *todas* as nossas regras sejam o mais simples possível! A senhora deixa-me novamente? – Você não vai ficar?

Mary. Sim, se eu puder fazer uma condição. De o senhor me dizer quem trouxe o anel.

Guy. (*Como se já tivesse esquecido o incidente.*) O anel? – do entregador? Ora, um homem jovem com um rosto moreno.

Mary. De que tipo de estilo?

Guy. De estilo algum! Você o *conhece*?

Mary. (*Envergonhada.*) É melhor eu falar com ele.

Guy. A senhora pode facilmente – ele está voltando.

Mary. Mas *quando*, ele disse?

(*Reentra George Round.*)

Guy. Aqui está ele!

Mary. (*Muito embaraçada, mas dissimulando; para Guy.*) O senhor me permite cinco minutos com este cavalheiro?

Guy. (*Surpreso.*) Este cavalheiro?

Round. George Porter Round, ao seu serviço, senhor.

Mary. Eu tenho algo importante para dizer-lhe.

Guy. (*Vago.*) Sozinha?

Mary. (*Encontrando um pretexto.*) É sobre o senhor! E o anel.

Guy. (*Encantado.*) É no *meu* dedo que deve caber? Fale sobre isso, então, e mande-o embora se não estiver à minha altura! (*Sai.*)

Mary. (*Com emoção.*) Você voltou!

Round. Enviei-lhe de volta o seu antigo compromisso como um sinal.

Mary. Eu o *tenho*. Eu devo devolver o seu – que você modificou-o com tanta confiança.

Round. Então a história hedionda é verdadeira – e aquele é o Sr. Domville?

Mary. Você sabe então – lhe contaram?

Round. Eu estive aqui uma hora atrás – direto do meu navio.

Mary. Você viu minha mãe?

Round. E o seu – (*Recompondo-se.*) Lorde Devenish.

Mary. They consented to your return?

Round. They opposed it—with all disparagement. But I've come back in spite of everything—for one glimpse of you!

Mary. They've hurried this business from the fear of you.

Round. Yet they must have little to fear of *you*— from your conduct!

Mary. Forgive me a little—you don't know!

Round. It's *I* who do know, Madam—and I think it's you who don't. They drove me off, and I went—in the state you may think. Then I got back my reason, and it came to me that I wanted you to know—to know that I know, and something, on my soul, of what I feel! I went to the goldsmith's in the town, and wrenching off that little ring of yours that I've worn so long, made him clap it into a new case. I thought some accident might protect me—that I might pass it in to you as coming from a shop. As fortune does sometimes favour the desperate, I succeeded. The coast was clear and I found myself face to face with *him!*

Mary. But this second time?

Round. The porter demurred, but passed me—for I asked for Mr. Domville. Mr. Domville had done me the honour—he still does it, happily—to mistake me for a peddler! But he had taken charge of my token.

Mary. The token of your inevitable scorn!

Round. When we parted, I could never have believed it!

Mary. We submitted, didn't we?—We consented to wait.

Round. In consenting I cursed your fortune, which made impatience look mercenary. If you had been poor, I would have consented to nothing!

Mary. My fortune is still the same. But some other things are different. The appeal to me pressed hard. And on my life it presses!

Round. Do you mean he makes such pretty love?

Mary. I'm speaking of my Lord Devenish. He's the oldest friend we have—he has ever studied to please me.

Round. I think *I've* studied harder! I don't know what poison has worked in you, but I can't look on you again without feeling that you're the thing in the world I most desire! By the blessing of heaven we're alone an instant, and all my life is yours! Break with this monstrous betrayal, and commit yourself to my guard. Escape while we *can* escape! I came by the river, and my boat's at the garden-foot.<sup>186</sup>

Mary. In a minute he'd miss me—he'd intercept us; a public dispute? Not that. (*Then in deep distress.*) And there are contentions too ugly!

Round. But your mother's not here.

Mary. It would reach her. She's only at the milliner's.

---

<sup>186</sup> “The drinking scene which ensues here was deleted by Henry James from the play after the first performance. The reader desiring to obtain an idea of the emended version must skip from Round's speech here to page 504 where, at the point indicated below, the play continued with Round still speaking: ‘It's *me, love, you'll marry to-night!*’” (EDEL, 1990, p. 501).

Mary. Eles consentiram o seu retorno?

Round. Eles se opuseram – com todo o menosprezo. Mas eu voltei apesar de tudo – por um vislumbre seu!

Mary. Eles apressaram esse assunto por medo de você.

Round. Embora eles tenham pouco que temer de você – pela sua conduta!

Mary. Perdoe-me um pouco –  *você não sabe!*

Round. Sou  *eu* quem realmente sabe, senhora – e eu acho que é você que não. Eles me expulsaram, e eu fui – no estado que você pode imaginar. Então eu retomei o meu juízo, e percebi que eu queria que você soubesse – soubesse que eu  *sei*, e algo, na minha alma, do que eu sinto! Eu fui ao joalheiro da cidade e tirei aquele pequeno anel seu que usei por tanto tempo, e o fiz colocá-lo em uma nova caixa. Eu pensei que algum incidente me protegeria – que eu poderia entregá-lo a você como se vindo de uma loja. Como a sorte às vezes favorece os desesperados, eu fui bem sucedido. A costa estava livre e eu me encontrei face a face com  *e/e!*

Mary. Mas esta segunda vez?

Round. O porteiro objetivou, mas deixou-me passar – porque eu perguntei pelo Sr. Domville. O Sr. Domville me fez o favor – ele ainda o faz, felizmente – de confundir-me com um mascate! Mas ele se encarregou da minha lembrança simbólica.

Mary. A lembrança do seu inevitável desprezo!

Round. Quando nos separamos, eu nunca poderia ter acreditado!

Mary. Nós nos submetemos, não é mesmo? – Nós consentimos em esperar.

Round. Ao consentir eu amaldiçoei sua sorte, que tornou impaciente os mercenários. Se você fosse pobre, eu nada teria consentido!

Mary. Minha sorte ainda é a mesma. Mas algumas coisas são diferentes. O apelo pressionou fortemente. E pressiona a minha vida!

Round. Você quer dizer que ele é tão apaixonado?

Mary. Eu me refiro ao senhor Domville. Ele é o amigo mais antigo que temos – ele sempre se esforçou para me agradar.

Round. Eu acho que me esforcei mais! Eu não sei que veneno enfeitiçou-lhe, mas eu não posso olhá-la novamente sem sentir que você é a coisa que mais desejo no mundo! Pelas graças celestiais nós estamos sozinhos por um instante, e toda minha vida é sua! Rompa esta traição monstruosa, e comprometa-se comigo. Vamos fugir enquanto  *podemos!* Eu vim pelo rio e meu barco está no ancoradouro do jardim.<sup>187</sup>

Mary. Ele perceberia a minha falta em um minuto – ele nos interceptaria; uma disputa pública? Isso não. (*Então em profunda angústia.*) E há consequências muito graves.

Round. Mas sua mãe não está aqui.

Mary. Ela logo saberia. Ela somente foi na chapelaria.

---

<sup>187</sup> “A cena da bebedeira que segue foi excluída por Henry James da peça após a primeira performance. O leitor desejando obter uma ideia da versão alterada deve passar do discurso de Round aqui para a página 504, onde no ponto indicado abaixo, a peça continua com Round ainda dizendo: ‘Sou  *eu*,  *amor*, com quem você casará esta noite!’”

Round. And your mother's friend?

Mary. His lordship? He's mustering the company.

Round. Then deal with this gentleman as we *can*. Overreach him!

Mary. (*Vague.*) Deceive him?

Round. He *is* deceived—make it better. Break it to him that I'm your cousin and that your mother has put an affront on me. Bring us acquainted, and, egad, we'll drink together!

Mary. (*Blank.*) Drink?

Round. (*Going up to table.*) Permit me to prove the liquor. (*Pours out a glass and drinks.*) Faith, it'll do. I can carry more than he.

Mary. (*Blank.*) But what do you purpose?

Round. To draw him on to it, and lay him on the floor.

Mary. Hush!

(*Re-enter Guy.*)

Guy. (*Surprised and amused before Round has time to set down his glass.*) Ah, the wine-cup already flows.

Round. For a very thirsty messenger!

Guy. (*Smiling and addressing Mary.*) The messenger's perquisite? Then you've settled the great question?

Round. We've agreed on what's to be done. Shall I disclose it, Madam?

Mary. Disclose it.

(*Exit Mary upstairs.*)

Round. (*Promptly moving back to table.*) I was faintish a moment since—I've had a long walk in the sun.

Guy. Then help yourself, man. (*Then as Round appears shy about handling the wine.*) You'd rather I should help you?

Round. (*While Guy pours it for him.*) You're most obliging, but I'd fain take it *with* you, sir.

Guy. (*Surprised.*) "With" me? (*Laughing. Accommodating.*) It's the wedding feast begun!

Round. (*With his full glass.*) For the poor folk that are not bidden!

Guy. None shall be poor to-day! You're drinking a royal wine.

Round. I shall feel more worthy of it if I *share* it with you.

Guy. (*More surprised, but still amused; humouring him.*) To the complete restoration of your comfort!

Round. (*As if still unwell.*) To the speedy establishment of yours! (*Waits for Guy to drink; then on Guy's smiling and waiting, drains his glass.*) I think another would right me!

Round. E o amigo da sua mãe?

Mary. Sua Senhoria? Ele está reunindo as pessoas.

Round. Então vamos lidar com esse cavalheiro como *podemos*. Sobrepujando-o!

Mary. (*Vaga.*) Enganando-o?

Round. Ele *está* enganado – melhor que isso. Informar-lhe que sou seu primo e que sua mãe afrontou-me. Apresente-nos, e, por Deus, nós beberemos juntos!

Mary. (*Pálida.*) Beber?

Round. (*Indo para a mesa.*) Permita-me provar este licor. (*Serve uma taça e bebe.*) De fato, eu o farei. Eu posso aguentar mais do que ele.

Mary. (*Pálida.*) Mas qual o seu propósito?

Round. Incitá-lo a beber e deixá-lo caído no chão.

Mary. Silêncio!

(*Reentra Guy.*)

Guy. (*Surpreso e entretido antes que Round tenha tempo de baixar sua taça.*) Ah, a taça de vinho já está sendo servida.

Round. Para um entregador muito sedento!

Guy. (*Sorrindo e dirigindo-se a Mary.*) A gratificação do mascate? Então você já resolveu a grande questão?

Round. Nós concordamos sobre o que deve ser feito. Devo revelá-la, senhora?

Mary. Revele-a.

(*Sai Mary para o andar superior.*)

Round. (*Prontamente movendo-se na direção da mesa.*) Eu me senti fraco por um momento já que eu dei uma longa caminhada sob o sol.

Guy. Então sirva-se, homem. (*Já que como Round demonstrava timidez em relação a servir-se de vinho novamente.*) Você prefere que eu o ajude?

Round. (*Enquanto Guy o serve para ele.*) O senhor é muito gentil, mas eu prefiro tomá-lo *com* o senhor.

Guy. (*Surpreso.*) “Comigo”? (*Rindo. Acomodando-se.*) É o começo da festa de casamento!

Round. (*Com seu copo cheio.*) Para as pobres pessoas que não foram convidadas!

Guy. Ninguém será pobre hoje! Você está bebendo um vinho real.

Round. Eu me sentiria mais digno dele se o *compartilhasse* com o senhor.

Guy. (*Mais surpreso, mas ainda divertido; condescendente com ele.*) À completa restauração do seu bem-estar!

Round. (*Como se ainda não estivesse se sentindo bem.*) Para o estabelecimento rápido do seu! (*Espera por Guy para beber; enquanto Guy sorri e espera, engole de um trago.*) Eu acho que outra me cairia *bem*!

Guy. (*Offering his own untouched glass.*) Then take this!

Round. (*Reluctant.*) Yours?—You take it! (*Guy drinks and fills again for Round, and then again, on Round insisting, for himself; and, glass in hand, they look at each other, till Round breaks out suddenly as if the wine has begun to go to his head.*) I ain't the toyman!

Guy. (*Amazed.*) For whom I mistook you?

Round. (*Trying it on further.*) No, I ain't a peddler! (*Familiar, sociable.*) 'Pon my soul I ain't a peddler.

Guy. (*Blank, but still amused.*) Then who the devil are you?

Round. George Porter Round—lieutenant in the King's Navy! Near relation—in fact *poor* relation! —to that virtuous lady!

Guy. (*So mystified that he doesn't believe it.*) Who yet didn't introduce you—to the man she's about to marry?

Round. Her mother's liquor, you see, has done that.

Guy. (*Still sceptical and increasingly astonished.*) It shouldn't be left to the liquor, sir—and to the accident of a glass too much!

Round. Whose is the glass too much? Not yours, sir—no glass at all! Not mine, sir—glass too little! Leave, on the contrary, *everything* to the liquor! (*With the appearance of growing more fuddled.*) The liquor good enough for anything. The liquor as good as the young lady and much better than the old!

Guy. (*As if the incident is beginning to strike him as more serious.*) Pray in what relation do you stand—?

Round. Relation of worm in the dust! I mean to the old one!

Guy. (*With a nervous laugh.*) I mean to the young one!

Round. Relation of first cousin—nephew of poor Mr. Brasier. Remember poor Mr. Brasier?

Guy. (*After a moment, but still smiling.*) I neither remember Mr. Brasier, sir, nor quite understand Mr. Brasier's nephew!

Round. Take me down that and you will! (*Then as Guy, with growing bewilderment and still glass in hand, hesitates to drink.*) Won't drink, either, with a poor relation?

Guy. (*As if this note touches him.*) I will indeed, if it will give you pleasure. (*Drains his glass.*)

Round. Nothing will give me so much!—Fill it again!

Guy. (*Again nervously laughing.*) I'm afraid I haven't quite your head!

Round. (*Imitating complete intoxication.*) I've no head—worm in the dust! Is a man of your rank afraid?

Guy. Not of you, sir!

Round. Then fill it again. (*Insistent, persuasive.*) You should be free on your wedding day.

Guy. (*After a moment.*) I'll be free! (*Drains another glass.*)



Guy. (*Oferecendo sua taça intacta.*) Então pegue esta!

Round. (*Relutante.*) A sua? Beba-a! (Guy bebe e enche de novo para Round, e então novamente, já que Round insiste, para si mesmo; e com a taça na mão eles olham um para o outro, até que Round desabafa subitamente como se o vinho tivesse começado a ir para a sua cabeça.) Eu não sou um entregador!

Guy. (*Divertido.*) Por quem eu o confundi?

Round. (*Experimentando ir além.*) Não, eu não sou um entregador! (*Familiar, sociável.*) Pela minha alma eu não sou um entregador.

Guy. (*Pálido, mas ainda divertido.*) Então que Diabos você é?

Round. George Porter Round – Tenente da Marinha Real! Relação próxima – de fato relação pobre – da virtuosa senhora!

Guy. (*Tão perplexo que não pode acreditar.*) Que ainda assim não o apresentou – para o homem com quem vai se casar?

Round. A bebida da mãe dela, o senhor vê, fez isso.

Guy. (*Ainda cético e cada vez mais estupefato.*) Isso não deveria ser deixado para a bebida, senhor – e para o incidente de uma taça muito cheia!

Round. De quem é a taça muito cheia? Não a sua, senhor – absolutamente nenhuma bebida! Nem a minha senhor – taça muito vazia! Deixe, ao contrário, *tudo para a bebida!* (*Aparentando uma embriaguez crescente.*) A bebida não é boa o suficiente. A bebida é tão boa quanto a jovem senhora e muito melhor do que a velha!

Guy. (*Como se o incidente começasse a afetá-lo mais seriamente.*) Diga-me, quais as bases da sua relação?

Round. Relação do verme no pó! Refiro-me à mais velha!

Guy. (*Com uma risada nervosa.*) Eu me refiro à mais jovem!

Round. Relação de primo em primeiro grau – sobrinho do pobre Sr. Brasier. Recorda-se do Sr. Brasier?

Guy. (*Após um momento, mas ainda sorrindo.*) Eu não me lembro do Sr. Brasier, senhor, e tampouco de algum sobrinho do Sr. Brasier!

Round. Permita-me explicar-lhe e o senhor se recordará! (*Então como Guy, com espanto crescente e ainda com a taça na mão, hesita em beber.*) Não beberá, tampouco, com um parente pobre?

Guy. (*Como se isso o tocasse.*) Eu o farei, se lhe der prazer. (*Esvazia a sua taça.*)

Round. Nada me dará mais prazer! – Encha-a novamente!

Guy. (*De novo rindo nervosamente.*) Tenho receio de não ter a sua resistência!

Round. (*Simulando embriaguez completa.*) Eu não tenho resistência – verme no pó! Um homem do seu nível está com medo?

Guy. Não do senhor!

Round. Então encha-a novamente. (*Insistente, persuasivo.*) O senhor deveria ser livre no dia do seu casamento.

Guy. (*Após um momento.*) Eu serei livre! (*Esvazia outra taça.*)

Round. (*Confidentially.*) The old lady loves me—not a bit! That's why the young lady—never mentions me at all! Quite ashamed of me too!—Keep it up!

Guy. (*After he has courteously complied by drinking a little.*) I should have been glad to hear of you sooner.

Round. Never too late to mend! But she has a feeling heart; bless it, I say.

Guy. Miss Brasier? Bless it by all means.

Round. I thank you for that, you know. I particularly thank you.

Guy. Why the devil so particularly?

Round. Oh, you'll see, sir, if you ain't proud. (*Motioning him to keep it up.*) Come, don't be proud. You are when you don't meet me. (*Going up to table for another decanter.*)

Guy. What trap is he baiting? I'll be caught.

Round. (*Foolishly ingratiating.*) Meet me *once* in your life!

Guy. (*After a moment, with his suspicion of Round's design now fairly kindled.*) I'll meet you! I know who you are, sir.

Round. (*Coming down with decanter and filling for Guy who with a changed manner, frankly welcomes it.*) I've filled to your wedding day.

Guy. You've filled, my dear fellow, but I'll be hanged if you've drunk!—Let me set you the example! (*Drinks deep.*)

Round. (*Who still doesn't drink.*) What do you think of the wine?

Guy. No judgment till the fifth glass!—Left your ship to come and see us?

Round. I left it last week. We had been three months out.

Guy. Three months out (*vaguely computing*) is just what *I've* been out! Devil of a time to be at the mercy of the waves!

Round. (*Laughing.*) That's the opinion of a judge who has not been much at sea!

Guy. Why, I'm at sea this blessed moment—never more at sea in all my life! A pack of things may happen in the course of three months—you may make a devil of a run. *I've* made a devil of a run—been off and round the world! Ever been round the world, in a cockle-shell like mine? (*Then laughing as Round laughs.*) I've trusted my life to a craft—as odd as any afloat. I think it's beginning to blow—do you suppose my boat'll hold? I put out, like you, this summer—but I haven't come into port.

Round. (*Hilarious.*) If you haven't come into port, I'll be bound you've come into burgundy. Take care how you sail your ship!

Guy. Got my orders, you know, for a voyage—a voyage of—What-do-you-call-it? You know what I mean to convey—'spedishun o' 'scovery!

Round. (*Confidencialmente.*) A velha senhora me *ama* – nem um pouco! É por isso que a jovem senhora – nunca me menciona! Bastante envergonhada de mim também! – Continue!

Guy. (*Depois de ter cortesmente obedecido ao beber um pouco.*) Eu teria ficado feliz de ter ouvido sobre o senhor antes.

Round. Nunca é tarde para corrigir isso! Mas ela tem um coração sensível; que seja abençoado, eu declaro.

Guy. Senhora Brasier? Abençoe-o de todas as formas.

Round. Eu agradeço-lhe por isso, o senhor compreende. Eu particularmente agradeço-lhe.

Guy. Por que diabos tão particularmente?

Round. Oh, o senhor verá, se não for orgulhoso. O senhor é quando não me conhece. (*Indo para a mesa para pegar outra garrafa.*)

Guy. Que armadilha ele está preparando? Eu serei pego.

Round. (*Tolamente, insinuando.*) Conheça-me de *uma vez* por todas!

Guy. (*Após um momento, com sua suspeita sobre a intenção de Round completamente esclarecida.*) Eu o *conhecerei!* Eu sei quem o senhor é.

Round. (*Abaixando a garrafa e servindo Guy que, com uma atitude visivelmente modificada, recebe isso bem.*) Eu servi para o dia do seu casamento.

Guy. O senhor serviu, meu caro amigo, mas eu serei enforcado se o senhor tiver bebido! – Deixe-me dar-lhe o exemplo! (*Bebe profundamente.*)

Round. (*Que ainda não bebe.*) O que o senhor acha do vinho?

Guy. Nenhum julgamento até a quinta taça! – Deixou o seu navio para vir encontrar-nos?

Round. Eu o deixei na semana passada. Nós estivemos fora por três meses.

Guy. Três meses fora (*calculando vagamente*) é exatamente quanto eu estive fora! Tempo excessivo para estar à mercê das ondas!

Round. (*Rindo.*) Essa é opinião de um julgador que não esteve no mar por muito tempo!

Guy. Ora, eu estou no mar neste momento maldito – nunca estive tanto no mar em toda minha vida! Muitas coisas podem acontecer no curso de três meses – você pode ir muito longe. *Eu fui* muito longe – estive longe e ao redor do mundo! Nunca foi ao redor do mundo, em um barquinho como o meu? (*Então rindo enquanto Round ri.*) Eu confiei minha vida a uma embarcação – tão ímpar quanto desgovernada. Eu acho que está começando a ventar – o senhor acha que meu barco irá aguentar? Eu me desviei, como o senhor, este verão – mas eu não vim pelo porto.

Round. (*Hilário.*) Se o senhor não veio pelo porto, estou certo que o senhor veio pela borgeonha<sup>2</sup>. Tome cuidado como navega a sua embarcação!

Guy. Eu tenho ordens, o senhor compreende, para uma viagem – uma viagem de – Como-o-senhor-a-chama? O senhor compreende o que quero dizer – “expedição de descoberta”!

Round. (*Looking round the place.*) Blest if you haven't made, then, a monstrous fine coast!

Guy. Mons'ous fine coast, Mons'ous fine house. Mons'ous fine wine. Mons'ous fine women. 'Spedi- shun o' 'scovery!

Round. (*Allowing himself to become soberer as Guy appears more tipsy.*) I, on my side, have discovered a monstrous fine gentleman in monstrous fine clothes!

Guy. Mons'ous fine clo'se! Clo'se and clo'se and clo'se! See me to-night in my clo'se—dance to-night at my what-do-you-call-it? (*Then as if apprehending refusal.*) *Don't* dance in the King's Navy?—*Teach* you, egad, to dance! (*More and more falsely fuddled.*) Fifth glass. Now for judgment! Judgment good. (*Hilariously.*) Keep it up, toyman!

Round. The moral of my visit, you know, is that I'm positively *not* a toyman!

Guy. Then why the missch'f come with little box?

Round. The little box was only a little present for the bride.

Guy. It wasn't for the bridegroom?

Round. (*Filling for him in the exhilaration of the success of his own plan.*) The best offering for the bridegroom, sir, is another bumper of wine!

Guy. (*Stupidly submitting.*) Sixth glass—judgment bad.—Why do you drink so much? (*Raising his glass.*) To the health of old friends! (*Holding out his hand in foolish amity.*) No such comfort in trouble as the clasp of the *hand* of old friends. (*Then as Round, with a stiff, instinctive scruple, holds off from accepting his hand.*) We *ain't* old friends? We ain't poor relations? Come I've drunk enough to cure me o' pride!

Round. Then I'll even drink to my cruel cousin!

Guy. (*With his glass raised.*) To the good health of Mrs. Domville?

Round. Ah, never—I mean of the girl!

Guy. (*Abruptly, with capricious tipsy irritation.*) Thank you to girl me no "girls"—on such a day as this!

(*Enter Mary.*)

Round. (*Good humoured.*) I mean of the sweet young lady!

Guy. (*As abruptly mollified.*) I mean of the sweet young lady. To the health of the sweet young lady. Here she *comes*, the sweet young lady! Your own relation, one of these days *my* relation, *our* relation. Keep it up!

Round. Now you see him, Madam, for what he is.

Guy. Eighth glass. Judgment gone!

Round. So indecently drunk that his very grossness belies his professions.

Guy. I'll be free, free on my wedding day.

Round. (*Dando uma olhada no lugar.*) Bendito seja, então, se o senhor não fez uma excelente viagem monstruosa ao longo da costa!

Guy. Excelente costa mons'uosa. Excelente casa mons'uosa. Excelente vinho mons'uoso. Excelentes mulheres mons'uosas. "Expedição de descoberta"!

Round. (*Permitindo-se tornar-se mais sóbrio enquanto Guy aparenta estar mais alcoolizado.*) Eu, por minha vez, descobri um refinado cavalheiro monstruoso em refinadas roupas monstruosas!

Guy. Refinadas roups' mons'uosas! Roup's e roup's e roup's! *Encontre-me* esta noite com minhas roups'as – dance esta noite com minha como-você-a-chama? (*Então como se temendo uma recusa.*) Não dança na Marinha Real – *Ensino-o*, por certo, a dançar! (*Mais e mais falsamente embriagado.*) Quinta taça. Agora pelo discernimento! *Bom* discernimento. (*Hilariamente.*) Acompanhe-me mascate!

Round. A razão da minha visita, o senhor sabe, é que eu definitivamente não sou um mascate!

Guy. Então por que a travessura da pequena caixa?

Round. A pequena caixa era somente um presente para a noiva.

Guy. Não era para o noivo?

Round. (*Enchendo seu copo com animação devido ao sucesso do seu plano.*) A melhor oferta para o noivo, senhor, é outra taça de vinho cheia até a borda!

Guy. (*Submetendo-se estupidamente.*) Sexta taça – mau discernimento. – Por que o senhor bebe tanto? (*Erguendo sua taça.*) À saúde dos nossos velhos amigos! (*Erguendo sua mão em tola benevolência.*) Não há consolo igual para as dificuldades como o aperto de mão dos velhos amigos. (*Então como Round, com escrúpulo instintivo, retesado, afasta-se não aceitando seu aperto de mãos.*) Nós não somos velhos amigos? Nós não somos parentes pobres? Eu bebi o suficiente para curar meu próprio orgulho!

Round. Então eu beberei à minha prima cruel!

Guy. (*Com sua taça levantada.*) À saúde da Sra. Domville?

Round. Ah, nunca – eu me refiro à garota!

Guy. (*Abruptamente, com voluntariosa embriaguez irritada.*) Graças à garota eu não tenho "garotas" – num dia como hoje!

(*Entra Mary.*)

Round. (*Bem humorado.*) Eu me refiro à doce jovem senhora!

Guy. (*Abruptamente modificado.*) Eu me refiro à doce jovem senhora. À saúde da doce jovem senhora. *Aí vem* ela, a doce jovem senhora! Sua própria relação, num dia destes *minha* relação, *nossa* relação. Continue servindo!

Round. Agora você o vê, senhora, pelo que ele é.

Guy. Oitavo copo. O discernimento se foi!

Round. Tão indecentemente bêbado que sua própria grosseria desmente suas crenças.

Guy. Eu serei livre, livre no dia do meu casamento.

Round. Fly with me now.

Mary. I cannot!

Round. You do love him, then?

Mary. No, no!

Guy. 'Spedishun of discovery! (*Exit Guy.*)

Round. It's *me, love*, you'll marry tonight!<sup>188</sup>

Mary. (*Painfully agitated and divided.*) How *can* I till I've seen my lord again? He put it to me so dreadfully on Sunday that I could save his life. My mother has promised to marry him! Overwhelmed with debt and difficulty, he has *that* one issue. But she becomes his wife only if *I* become Mr. Domville's!

Round. You spoke to me often of your mother's great taste for the Domvilles—but you never spoke to me of yours!

Mary. I *have* none. But I felt a private obligation to listen to my lord. I don't know *what* it was touched my heart when he went down on his knees to me! I thought I might tell him I'd please him—and yet escape with my honour. I believed Mr. Domville would guess the truth in time—would set me free. But now I must *face* my lord!

Round. Mr. Domville holds fast to your money!

Mary. Don't say that when he's so good to me!

Round. If he doesn't, he has only to know the truth to give you up.

Mary. He can only know it if I tell him!

Round. Tell him, then—tell him *now*. If you don't, your heart is *false* to me!

Mary. It's not false, but it's cruelly torn. Don't I owe a *duty* to my lord—to repay him for the kindness of years?

Round. You owe him *no* duty that's a sacrifice; you're the creature in the world of whom he's least entitled to demand one! (*After a moment of indecision.*) I know today what I didn't know when we parted—what it appears that everyone else knows, and what I shouldn't have been fool enough to be blind to if I hadn't tasted more of my ship's mess than of the London tea-tables, that the man who is ready to traffic in your innocence with Jews and gamesters—

Mary. (*Crying out with dread.*) Ah, what are you going to tell me?

Round. Will you leave this house with me?

Mary. Not till I learn the worst!

Round. The Lord Devenish, Madam—is your father.

Mary. (*Horror-stricken.*) My father!

---

<sup>188</sup> "Henry James picked up the dialogue at this point after the deletion of the drinking scene" (EDEL, 1990, p. 504).

Round. Fuja comigo agora.

Mary. Eu não posso!

Round. Você o ama, então?

Mary. Não, não!

Guy. Expedição de descoberta! (*Sai Guy.*)

Round. Sou *eu*, amor, com quem você casará esta noite!<sup>189</sup>

Mary. (*Agitada e dividida dolorosamente.*) Como eu *posso* desde que vi meu senhor novamente? Ele disse-me de forma terrível no domingo que eu devo salvar sua vida. Minha mãe prometeu casar-se com ele! Sobrecarregado com dívidas e dificuldades, ele tem somente essa saída. Mas ela tornar-se-á sua esposa somente se eu me tornar a Sra. Domville!

Round. Você me fala com frequência sobre o grande apreço da sua mãe pelos Domvilles – mas nunca me fala do seu!

Mary. Eu não tenho nenhum. Mas eu sinto uma obrigação particular de ouvir o meu senhor. Eu não sei o *que* tocou meu coração quando ele se ajoelhou na minha frente! Eu pensei que deveria dizer-lhe que o agradaria – e assim cumprir com a minha obrigação. Eu achei que o Sr. Domville perceberia a verdade com o passar do tempo – e que me libertaria. Mas agora eu devo *encarar* o meu senhor!

Round. O Sr. Domville agarrou-se rapidamente ao seu dinheiro!

Mary. Não diga isso, pois ele é muito bom para mim!

Round. Se ele não o fizer, ele tem somente que saber a verdade para desistir de você.

Mary. Ele somente pode saber se eu disser-lhe!

Round. Diga-lhe, então – diga-lhe *agora*. Se não o fizer, seu coração é *falso* para comigo!

Mary. Ele não é falso, mas está cruelmente despedaçado. Eu não tenho uma *obrigação* com o meu senhor – para repará-lo pela bondade de tantos anos?

Round. Você *não* tem obrigação alguma, isso é um sacrifício; você é a criatura no mundo da qual ele menos pode exigir isso! (*Após um momento de indecisão.*) Eu sei hoje o que não sabia quando nos separamos – o que todos parecem saber, e o que eu não deveria ter sido tolo o suficiente para não enxergar se não tivesse me dedicado tanto a cuidar do meu navio e tivesse frequentado as casas de chá de Londres, do que o homem que está prestes a negociar sua inocência com negociastas e jogadores –

Mary. (*Gritando com medo.*) Ah, o que você vai me dizer?

Round. Você partirá desta casa comigo?

Mary. Não até que eu saiba do pior!

Round. Lorde Devenish, senhora – é seu pai.

Mary. (*Terrivelmente abalada.*) Meu pai!

---

<sup>189</sup> “Henry James retomou o diálogo neste ponto após a exclusão da cena da bebedeira.”

Round. (*Seeing Guy.*) Hush!

(Re-enter Guy, as much changed from beginning of Act as between Acts First and Second.)

Guy. (*With excited sternness.*) Our time is precious. You're attached to this lady!

Round. I'm in the very act of begging her to place herself under my honourable protection.

Guy. You're not in danger, Madam—if you're unhappy!

Mary. If you've been deceived, it's not I who first deceived you.

Round. Miss Brasier has been acting from the first under compulsion damnable!

Mary. (*To Round.*) Will you let *me* tell him?

Round. Ah, if you'll be quick!

Mary. (*To Guy.*) Will you guard him—will you preserve him?

Guy. You ask strange things of me! But I'll preserve him the more that I think I've not quite done with him. I'm at your service, sir, in any place.

Mary. (*To Round.*) Leave me with him!

Guy. Stay, sir—one word! You put on me just now a strange undertaking.

Round. And what undertaking had you first put on *me*?

Guy. That's exactly what we shall clear up.

Mary. (*Alarmed.*) My mother's coach—she's back!

Round. Do you wish me, sir, to *encounter* Mrs. Domville?

Mary. (*To Guy.*) Will you go and prevent her somehow from coming in?

Guy. (*With high emphasis.*) You love this gentleman?

Mary. I love him.

Guy. Then I'll do better. Will you pass in there?

Round. Shall I?

Mary. Mr. Domville's apartment.

Guy. Three fine rooms in a row, which I owe to the bounty of Mrs. Domville.

Round. Thank you, sir.

Guy. (*Closes door.*) Thank you! sir. (*Exit Round.*) To what dire bewilderment am I exposed? I see—but I only *half* see; so I've kept you here—that in this dire bewilderment, and before we lose another moment, I may learn the truth.

Mary. Our engagement then has been a bargain between my mother and my lord! My mother was to marry him if you married *me*. My lord's quite ruined—he doesn't know where to turn.



Round. (*Vendo Guy.*) Silêncio!

(*Reentra Guy, muito modificado desde o início do Ato assim como entre o primeiro e segundo Atos.*)

Guy. (*Com animada severidade.*) Nosso tempo é precioso. O senhor está comprometido com esta senhora!

Round. Eu estou neste exato momento começando a colocá-la sob minha honrosa proteção.

Guy. A senhora não está em perigo – se estiver infeliz!

Mary. Se o senhor foi enganado, não fui eu quem o enganou primeiramente.

Round. A Srta. Brasier tem agido desde o princípio sob compulsão condenável!

Mary. (*Para Round.*) Você me permite contar-lhe?

Round. Ah, se você for rápida!

Mary. (*Para Guy.*) Você o protegerá – você o preservará?

Guy. A senhora me pede coisas estranhas! Mas eu o preservarei por mais que ache que não tenhamos encerrado nosso assunto. Estou ao seu serviço, senhor, em qualquer lugar.

Mary. (*Para Round.*) *Deixe-me* com ele!

Guy. Fique senhor – uma palavra! O senhor infligiu-me somente agora uma estranha incumbência.

Round. E que incumbência o senhor infligiu-me primeiro?

Guy. Isso é exatamente o que devemos esclarecer.

Mary. (*Alarmada.*) A carruagem da minha mãe – ela voltou!

Round. O senhor quer que eu me *encontre* com a Sra. Domville?

Mary. (*Para Guy.*) O senhor irá e evitará de alguma forma que ela entre?

Guy. (*Com alta ênfase.*) Você ama este cavalheiro?

Mary. Eu o amo.

Guy. Então eu farei melhor que isso. Você entrará ali?

Round. Eu devo?

Mary. O apartamento do Sr. Domville.

Guy. Três cômodos excelentes em sequência, os quais eu devo à generosidade da Sra. Domville.

Round. Obrigado, senhor.

Guy. (*Fecha a porta.*) Eu agradeço-lhe, *senhor!* (*Sai Round.*) A que tipo de confusão terrível eu estou exposto? Eu *entendo* – mas entendo somente a *metade*; então eu a mantive aqui – nessa confusão terrível, e antes que percamos outro momento, eu devo saber a verdade.

Mary. Nosso compromisso então foi um negócio entre minha mãe e meu senhor. Minha mãe se casaria com ele se o senhor casasse *comigo*. Meu senhor está praticamente arruinado – ele não sabe o que fazer.

Guy. And your mother's rich—and I was poor?

Mary. You had the great name. She clings to that.

Guy. If his lordship caught me, he was to be paid?

Mary. Paid high! His lordship caught you!

Guy. Like a blind bat in a handkerchief. While I wondered at his love of the chase!

Mary. These things were dark to you—and they've but just grown clear to *me*.

Guy. Dark as deceit! Dark as dishonour! I believed too easily. I was tempted. You were offered to me—pressed upon me. And you were fair. You were given to me with a lie—a bribe! They declared you were free—were happy. Your submission itself misled me, for you suffered when you had only to speak.

Mary. I suffered, but I went on—I thought I was gaining time. Time, I mean, for you to see. But you were too dazzled.

Guy. I was dazzled by life!

Mary. You see what life is.

Guy. Some of it, yes. Why should you have feared to disappoint me, when I was nothing to you?

Mary. It wasn't you—it was my lord.

Guy. *He's* nothing to you.

Mary. He's my father.

Guy. (*Aghast.*) Your father?

Mary. I didn't know it then—I've known it but a moment. It makes strange things clear—the force of his appeal. That appeal was like a voice that cried to me to make a sacrifice of my affection. I tried, but it was more than I could do.

Guy. You paid for my folly, for my madness— you paid for the vices of others! And now we pay together!

Mary. (*With decision.*) We've paid enough— we're free!

Guy. I haven't paid—what I've cost you. (*Wondering, harking back.*) *He's your father?*

Mary. It *had* to come (*indicating Round's refuge*) from *him!* It makes all the past confused.

Guy. And what does it make your mother?

Mary. *Forgive* my mother!

Guy. God pity us all! How can you forgive me for doing you so great a wrong?

Mary. You're already forgiven!

Guy. E sua mãe é rica – e eu sou pobre?

Mary. O senhor tem um nome tradicional. Ela apega-se a isso.

Guy. Se Sua Senhoria me enganasse, ele seria pago?

Mary. Muito bem pago! Sua Senhoria enganou-o!

Guy. Como um morcego cego em um lenço. Enquanto eu me perguntava o porquê da sua perseguição!

Mary. Essas coisas eram obscuras para o senhor – e elas somente foram ficando claras para *mim*.

Guy. Obscuras como o engano. Obscuras como a desonra! Eu acreditei muito facilmente. Eu fui tentado. A senhora me foi oferecida – me foi imposta. E você foi justa. A senhora me foi oferecida com uma mentida – um suborno! Eles afirmaram que você era livre – estava feliz. Sua própria submissão enganou-me, porque você sofreu enquanto tinha somente que falar.

Mary. Eu sofri, mas eu segui em frente – eu achei que estava ganhando tempo. Tempo, quero dizer, para que o senhor enxergasse. Mas o senhor estava tão deslumbrado.

Guy. Deslumbrado pela vida!

Mary. Agora o senhor vê o que a vida é!

Guy. Um pouco, sim. Por que a senhora teve medo de desapontar-me quando eu não significo nada você?

Mary. Não era o senhor – era o meu senhor.

Guy. *Ele não é nada para a senhora.*

Mary. Ele é meu pai.

Guy. (*Perplexo.*) Seu pai?

Mary. Eu não sabia disso então – eu não sabia disso há um momento. Isso torna as coisas estranhas mais claras – a farsa do seu apelo. Aquele apelo foi como uma voz que implorava que eu fizesse um sacrifício pelo meu afeto. Eu tentei, mas é mais do que posso fazer.

Guy. A senhora pagou pela minha insensatez, pela minha loucura – pagou pelos defeitos dos outros! E agora nós estamos pagando juntos!

Mary. (*Com decisão.*) Nós já pagamos o *suficiente* – nós estamos livres!

Guy. *Eu não paguei o que lhe devo – o que lhe causei.* (*Perguntando, voltando ao assunto.*) Ele é seu pai?

Mary. *Tinha que vir (indicando o esconderijo de Round) dele!* Isso torna todo o passado confuso.

Guy. E o que isso torna a sua mãe?

Mary. *Perdoe* minha mãe!

Guy. Que *Deus* tenha piedade de todos nós! Como a senhora pode me perdoar depois de lhe ter feito tanto mal?

Mary. O senhor já foi perdoado.

Guy. Ask *him* to forgive me. He had never harmed me. But I've hurt myself most; for I've been deluded with a delusion that was built upon an injury to others. It was to flaunt in it here that I was brought. But that's over. Good-bye.

Mary. Good-bye.

Guy. Yet if I go, how can I leave you to *them*?

Mary. Ah. Let me not *look* on them!

Guy. Shall I commit you rather to the man you love?

Mary. Trust him!

Guy. Then join him there. Here is a key that opens the door on the river.

Mary. He has a boat, thank God. (*Devenish is heard off centre calling, "Guy—Guy."*)

Guy. (*Coming down from the window.*) His lordship—be quick!

Mary. (*Apprehensive.*) But you?

Guy. Me? *I'll* look on him! (*With a laugh of bitterness.*) It serves me right!

Mary. (*Carrying his hand to her lips.*) Heaven do as much for you! (*Exit Mary.*)

(*Re-enter Lord Devenish.*)

Lord Devenish. My chaplain's robing—but you, dear boy, are *not*!

Guy. I've been here till this moment with Mary—engaging her closely, I promise you!

Lord Devenish. (*Laughing.*) I know the way you engage! You shall have guests enough—and noble ones. I put my hand on a score.

Guy. But none so noble as yourself, my lord!

Lord Devenish. I'm a neat figure, eh?

Guy. Scented like a duchess! Beams of light in clouds of fragrance!

Lord Devenish. Do I dazzle?—I love a fine odour! (*Holding out his gloves.*) Carry *that* to your nose!

Guy. (*Sniffing.*) My nose is regaled! (*Looking at the gloves.*) Something French, you prodigal? To the finger-tips! And every seam silver!

Lord Devenish. Straight from Paris. They set one off! Take 'em, my son.

Guy. (*Disconcerted.*) Take 'em?

Lord Devenish. Wear 'em to hand the bride. I've given you *nothing*.

Guy. You've given me too much, my lord!

Lord Devenish. Well, as you like! But you must be none the less a figure.

Guy. (*With a laugh.*) I've had a notion of my own for that!

Lord Devenish. Then quick, man; change!

Guy. Peça a *ele* que me perdoe. Ele nunca me prejudicou. Mas eu feri a mim mesmo acima de tudo, porque fui iludido por uma ilusão que foi construída sobre a desgraça de outros. Foi para ostentar que eu fui trazido aqui, mas agora isso terminou. Adeus!

Mary. Adeus.

Guy. Bem, se eu for, como posso deixá-la com *eles*?

Mary. Ah, não me permita *olhar* para eles!

Guy. Devo antes confiá-la ao homem que ama?

Mary. *Confie* nele!

Guy. Então junte-se a ele lá. Aqui está uma chave que abre a porta que dá para o rio.

Mary. Ele tem um barco, graças a Deus. (*Devenish é ouvido do centro chamando, "Guy-Guy".*)

Guy. (*Voltando da janela.*) O senhor lorde – seja rápida!

Mary. (*Apreensiva.*) Mas e o senhor?

Guy. Eu? *Eu* o vigiarei! (*Com um riso de amargura.*) Serve-me bem!

Mary. (*Levando suas mãos aos seus lábios.*) Que o céu *Ihe* proteja! (*Sai Mary.*)

(*Reentra Lorde Devenish.*)

Lorde Devenish. Meu capelão está se vestindo – mas você, meu caro jovem, *não* está!

Guy. Eu estava aqui até este momento com Mary – entretendo-a, eu *Ihe* asseguro!

Lorde Devenish. (*Rindo.*) Eu sei como você entretém! Vocês deverão ter muitos convidados – alguns nobres. Eu me empenhei nisso.

Guy. Mas nenhum tão nobre quanto o senhor mesmo, meu senhor!

Lord Devenish. Eu sou um homem asseado<sup>3</sup>, não sou?

Guy. Perfumado como uma duquesa! Raios de luz em nuvens de fragrância!

Lord Devenish. Eu sou deslumbrante? – eu amo um odor fino! (*Oferecendo suas luvas.*) Aproxime-as do seu nariz.

Guy. (*Cheirando.*) Meu nariz está regalado! (*Olhando para as luvas.*) Algo francês, pródigo senhor? Para as pontas dos dedos! E cada fio de prata!

Lorde Devenish. Direto de Paris. Eles as confeccionaram especialmente! Pegue-as meu filho.

Guy. (*Desconcertado.*) Pegá-las?

Lorde Devenish. Use-as para receber a mão da noiva. Eu não *Ihe* dei *nada*.

Guy. O senhor me deu muito, meu senhor!

Lorde Devenish. Bem, como você preferir! Mas não obstante você deve estar elegante.

Guy. (*Com uma risada.*) Eu tenho minha própria ideia a esse respeito!

Lord Devenish. Então rápido, homem; troque-se!

Guy. I'll change! (*Exit.*)

Lord Devenish. He's half a monk still! (*Then laughing.*) But to-morrow—! (*Re-enter Mrs. Domville followed by two Milliners carrying boxes.*) Ah, you at least are ready!

Mrs. Domville. *Is Mary here?*

Lord Devenish. She was here till a moment since.

Mrs. Domville. I've been to her room with these women.

Lord Devenish. Guy's dressing—we shall have a company!

Mrs. Domville. We must first have a bride—and at least a footman!

Lord Devenish. The footmen are dressing too—making up white favours.

Mrs. Domville. I bade them be brave—but not stone deal!

Lord Devenish. The rascals are all at the barber's!

Mrs. Domville. (*Calling out.*) Mary—Mary!—The hussy!

Lord Devenish. (*Calling.*) Mary! Mary!

Mrs. Domville. Is she in there?

Lord Devenish. With Guy? Go and see. (*Exit Mrs. Domville to Guy's apartment, where she is heard knocking and calling "Cousin, cousin! Daughter, daughter!" Lord Devenish, alone. Enter a Footman.*)

Lord Devenish. You've come from above. Is Miss Mary there?

Footman. I've come across the water, my lord. Miss Brasier's left the house.

Lord Devenish. Left it for where?

Footman. I've taken a guinea, my lord, not to say.

Lord Devenish. Then take another, damn you, to do your duty.

Footman. By my duty then, my lord, she's off in a great boat, a gentleman close beside her and three watermen to pull.

Lord Devenish. The boat of a man of war. The ruffian, the serpent!

(*Enter Mrs. Domville.*)

Mrs. Domville. He's locked in. I'll be hanged if he'll answer.

Lord Devenish. This knave has sufficiently answered. The hussy's gone with the villain she was leagued with and who reached here in time.

Mrs. Domville. And you saw it, and gave no alarm!

Footman. I only saw, Madam, what Mr. Domville himself saw. He waved his hat from the terrace.

Lord Devenish. Domville, the false wretch, has abetted them.

Mrs. Domville. Pursue them. Start the hue and cry!

Guy. Eu me trocarei! (*Sai.*)

Lorde Devenish. Ele ainda é meio monge! (*Então rindo.*) Mas amanhã –! (*Reentra a Sra. Domville seguida por duas modistas de chapéus carregando caixas.*) Ah, você pelo menos está pronta!

Sra. Domville. *Mary está aqui?*

Lorde Devenish. Ela estava aqui até um momento atrás.

Sra. Domville Eu estive no quarto dela com estas mulheres.

Lorde Devenish. Guy está se vestindo – nós teremos companhia!

Sra. Domville Nós temos primeiro que ter uma noiva – e pelo menos um criado!

Lorde Devenish. Os criados estão se vestindo também – preparando-se para a ocasião.

Sra. Domville. Eu ordenei-lhes que ficassem vistosos – mas não completamente surdos!

Lorde Devenish. Os trastes estão todos no barbeiro!

Sra. Domville. (*Gritando.*) Mary – Mary! – A atrevida!

Lorde Devenish. (*Chamando.*) Mary! Mary!

Sra. Domville. Ela está lá?

Lorde Devenish. Com Guy? Vá e veja.

(*Sai a Sra. Domville para os aposentos de Guy e chama “Primo, primo! Filha, filha!” Lorde Devenish, sozinho. Entra um criado.*)

Lorde Devenish. Você veio do andar de cima. Mary está lá?

Criado. Eu vim pela água, meu senhor. A Srta. Brasier deixou a casa.

Lorde Devenish. Deixou por onde?

Criado. Eu recebi um guinéu<sup>4</sup>, meu senhor, para não dizer.

Lorde Devenish. Então tome outro, maldito seja, para cumprir com sua obrigação.

Criado. Pela minha obrigação então, meu senhor, ela partiu em um grande barco, com um cavalheiro ao seu lado e três homens para remar.

Lorde Devenish. O barco de um homem de guerra. O rufião, a serpente!

(*Entra a Sra. Domville.*)

Sra. Domville. Ele está trancado. Eu serei enforcada se ele responder.

Lorde Devenish. Este criado já respondeu o suficiente. A atrevida fugiu com o patife com o qual estava ligada e que chegou aqui em tempo.

Sra. Domville. E você viu e não nos alertou!

Criado. Eu somente vi, senhora, o que o próprio Sr. Domville também viu. Ele acenou com seu chapéu do terraço.

Lorde Devenish. Domville, o desgraçado falso, incentivou-os.

Sra. Domville. Persiga-os. Comece o clamor pela justiça!

Lord Devenish. Be off! The horse is stolen and it's all too late. From the moment they met we were dished. Let them go!

Mrs. Domville. (*Horried.*) Go and be married?

Lord Devenish. Go and be damned. We still have Guy! He's as much of a Domville as ever! He can still have heirs.

Mrs. Domville. *He can—but I can't!*

Lord Devenish. Not of your body—but of your vows. *Mary* he never loved!

Mrs. Domville. More shame to him.

Lord Devenish. He's in love with Mrs. Peverel.

Mrs. Domville. (*Highly impatient.*) So are *you*, I believe, from the way you prate of her!

Lord Devenish. If I prate of her now, it's because our contract *stands*.

Mrs. Domville. How does it stand, when you've not performed your task?

Lord Devenish. My task, Madam, was not to hold *Mary*—it was to hold *Guy*! We *do* hold him, i'faith—through the blessed lady of Porches. If I don't demonstrate *that*—if I don't please you *still*—

Mrs. Domville. (*Taking the words out of his mouth.*) I may *then* turn you off? God knows I will!

Lord Devenish. And not, Madam, *before*! We can catch Mrs. Peverel—if we act in time: from this moment forth she's the only woman he'll look at. She'll retrieve our defeat.

Mrs. Domville. (*Breathless.*) Where are you going?

Lord Devenish. To Porches again—to see she doesn't marry her neighbour. (*Elated with his idea; confident.*) You'll marry *yours*! (*Exit in hot haste.*)

Mrs. Domville. I believe I *shall*—before he has done with me! (*Then as she sees Guy.*) Mercy on us! (*Re-enter Guy Domville in plain array.*) What on earth, sir, have you done?

Guy. I think, Madam, I've done justice. I've seen them on their way.

Mrs. Domville. Their way's a fine one!

Guy. It seems to me finer than mine has been. It seems to me finer even than yours!

Mrs. Domville. (*Dismayed.*) Mine?

Guy. Yours.

Mrs. Domville. (*Conscious, faltering.*) Does she —know?

Guy. She knows. She made *me* know. I helped her. Farewell!

Mrs. Domville. (*In anguish, with a supreme appeal.*) Cousin!

Guy. (*Inexorable.*) Farewell!



Lorde Devenish. Deixe estar! O cavalo já partiu e tudo está perdido. A partir do momento em que eles se encontraram nós fomos logrados. Deixe-os ir!

Sra. Domville. (*Horrorizada.*) Ir e casar-se?

Lorde Devenish. Ir e serem amaldiçoados. Nós ainda temos Guy. Ele é tão Domville quanto sempre foi. Ele ainda pode ter herdeiros.

Sra. Domville. *Ele* pode – mas *eu* não posso!

Lorde Devenish. Não do seu corpo – mas dos seus votos. *Mary* ele nunca amou!

Sra. Domville. Mais vergonha para ele.

Lorde Devenish. Ele está apaixonado pela Sra. Peverel.

Sra. Domville. (*Muito impaciente.*) E também *o senhor*, eu acredito, da forma que tagarela a respeito dela.

Lorde Devenish. Se eu tagarelo a respeito dela agora, é porque nosso contrato é *válido*.

Sra. Domville. Como ele pode ser válido enquanto o senhor não desempenhou a sua tarefa?

Lorde Devenish. Minha tarefa, senhora, não era segurar *Mary* – era segurar *Guy*! Nós de fato o temos, na verdade – através da abençoada Senhora de Porches. Se eu não provar isso – se eu não a agradar *ainda assim* –

Sra. Domville. (*Tirando as palavras da sua boca.*) Eu devo *então* afastá-lo? Deus é testemunha que o *farei!*

Lorde Devenish. E não, senhora, *antes*. Nós podemos atrair a Sra. Peverel – se agirmos a tempo: deste momento em diante ela é a única mulher para a qual ele olhará. Ela reparará nossa derrota.

Sra. Domville. (*Sem fôlego.*) Aonde o senhor está indo?

Lorde Devenish. Para Porches novamente – para certificar-me que ela não case com seu vizinho. (*Orgulhoso da sua ideia; confiante.*) A senhora se casará com o seu! (*Sai às pressas.*)

Sra. Domville. Creio que *devo* – antes que ele conclua seus negócios comigo. (*Então como ela vê Guy.*) Misericórdia! (*Reentra Guy Domville em trajas comuns.*) Que diabos o senhor fez?

Guy. Eu acho, senhora, que fiz justiça. Eu os vi seguirem seu próprio caminho.

Sra. Domville. O caminho deles é um ótimo caminho!

Guy. Parece-me melhor do que o meu tem sido. Parece-me mesmo melhor que o seu!

Sra. Domville. (*Pálida.*) Meu?

Guy. Seu.

Sra. Domville. (*Consciente, hesitante.*) Ela – sabe?

Guy. Ela sabe. Ela contou-me. Eu ajudei-a. Adeus!

Sra. Domville. (*Com angústia, com uma súplica derradeira.*) Primo!

Guy. (*Inexorável.*) Adeus!

Mrs. Domville. Where are you going?

Guy. I'm going back. (*Exit.*)

Sra. Domville Aonde você está indo?

Guy. Estou voltando! (*Sai.*)

## ACT THIRD

*The White Parlour at Porches. Door from the hall left; door to the bookroom right. Mrs. Peverel is seated by fire. Enter Fanny from the hall with a letter on a tray.*

Fanny. A letter, please, ma'am. (*Then as Mrs. Peverel, gazing at fire, doesn't answer.*) Please, ma'am, a letter.

Mrs. Peverel. (*Starting at last; eager.*) A letter? (*On looking at it, disappointed, uninterested, tosses it down unopened.*) Oh!

Fanny. And a whole shilling to pay, ma'am. (*Then, as Mrs. Peverel has dropped again into her reverie.*) He'll take nothing less than a shilling, ma'am.

Mrs. Peverel. (*Vaguely roused.*) A shilling? Fanny. (*Picking the letter up.*) It's a deal to pay for a letter to lie on the floor!

Mrs. Peverel. Give him a shilling, child, and hold your tongue!

Fanny. But where am I to *find* the shilling, ma'am?—

Mrs. Peverel. With my money—where my money is.

Fanny. But *where's* your "money" in these dull days? (*Then perceiving a coin on the dresser.*) Here's a piece, ma'am.

Mrs. Peverel. Then give it to him! Fanny. (*Dismayed.*) Give it all? Mrs. Peverel. (*With an irritated, bored movement, takes the coin from her; then without looking at it.*) Here's your money, man. Go!

Fanny. (*Aghast.*) Why, it was half a crown!

Mrs. Peverel. I didn't heed!

Fanny. There are few things you *do* "heed," ma'am, just now!

Mrs. Peverel. There's one thing I must! (*Indicating a book lying on a cabinet.*) Is that book Latin?

Fanny. Laws, ma'am, how should *I* know? (*Giving the book as if almost awestruck.*) Are you taking to "Latin," ma'am?

Mrs. Peverel. For my son's lesson. Please tell him to come in and have it.

Fanny. He won't come in for *my* telling, ma'am.

Mrs. Peverel. (*Flinging the book down disheartenedly.*) And he won't come in for mine!

Fanny. He'd only come in for a gentleman, I think.

Mrs. Peverel. (*Musing.*) He must feel a stronger hand!

## TERCEIRO ATO

*O Salão Branco em Porches. Porta esquerda do hall; porta direita da biblioteca. A Sra. Peverel está sentada próxima da lareira. Entra Fanny vinda do hall com uma carta numa bandeja.*

Fanny. Uma carta, por favor, senhora. (*Então como a Sra. Peverel, fitando o fogo, não responde.*) Por favor, senhora, a carta.

Sra. Peverel. (*Dando-se conta finalmente; ansiosa.*) Uma carta? (*Olhando para ela, desapontada, desinteressada, jogando-a no chão fechada.*) Oh!

Fanny. E um xelim<sup>5</sup> inteiro para pagar, senhora. (*Então, como a Sra. Peverel mergulha novamente no seu devaneio.*) Ele não aceitará menos do que um xelim, senhora.

Sra. Peverel. (*Despertada vagamente.*) Um xelim?

Fanny. (*Pegando a carta.*) É um grande valor para pagar por uma carta jogada no chão!

Sra. Peverel. *Dê a ele um xelim, criança, e segure sua língua!*

Fanny. Mas onde vou encontrar o xelim, senhora? –

Sra. Peverel. Com o meu dinheiro – onde meu dinheiro está.

Fanny. Mas *onde está* seu “dinheiro” nestes dias sombrios? (*Então percebendo uma moeda no aparador.*) Aqui está uma moeda, senhora.

Sra. Peverel. Então dê a ele!

Fanny. (*Consternada.*) Dar *tudo*?

Sra. Peverel. (*Com um movimento irritado, enfadado, tira a moeda dela; sem olhá-la.*) Aqui está seu dinheiro, homem. Vá!

Fanny. (*Chocada.*) Ora, era meia coroa<sup>6</sup>!

Sra. Peverel. Eu não preciso!

Fanny. Há poucas coisas que a senhora realmente *precisa*, neste momento!

Sra. Peverel. Há uma coisa que eu *devo*! (*Indicando um livro que está no armário.*) Aquele livro é sobre Latim?

Fanny. Leis, senhora, como eu poderia saber? (*Dando o livro como se quase atemorizada.*) A senhora está interessada em “Latim”?

Sra. Peverel. É para as lições do meu filho. Por favor, diga-lhe para vir e pegá-lo.

Fanny. Ele não atenderá ao *meu* chamado, senhora.

Sra. Peverel. (*Lançando o livro ao chão desanimada.*) E ele não atenderá ao meu!

Fanny. Ele somente atenderia um cavaleiro, eu acho.

Sra. Peverel. (*Meditando.*) Ele necessita de um pulso forte!

Fanny. Such another as Mr. Domville's!

Mrs. Peverel. There *isn't* "such another"! Mr. Domville's was so strong—yet Mr. Domville's was so light.

Fanny. (*Glancing down complacently, while she gives it a turn, at the pocket of her apron.*) Mr. Dornville was so free!

Mrs. Peverel. (*With latent bitterness.*) Well, it's not "free" now!

Fanny. Do you mean he has lost money?

Mrs. Peverel. (*Dryly.*) He has gained it. By his marriage.

Fanny. Mercy, ma'am, is he married?

Mrs. Peverel. By this time—to-day.

Fanny. And he quite the same as a priest!

Mrs. Peverel. He's *not* quite the same. He never *was*!

Fanny. Well, if he was here he'd pay for a fiddler—to make us all dance for his wedding!

Mrs. Peverel. He'll never be here again!

Fanny. (*Sad, wistful.*) Nor any other gentleman at all? (*Prompt.*) I mean for the Latin!

Mrs. Peverel. I'm looking for another. There should certainly *be* one.

Fanny. (*Diplomatic.*) I suppose they're precious hard to come by!

Mrs. Peverel. (*With a weary sigh.*) Especially if one doesn't look!

Fanny. (*Circumspect, after a silence.*) Mr. Humber, ma'am—does *he* know Latin?

Mrs. Peverel. I haven't the least idea what Mr. Humber knows!

Fanny. *I* have, ma'am—for *one* thing: he knows Mr. George is mighty fond of him.

Mrs. Peverel. If Mr. George is mighty fond, Mr. George is mighty fickle! Mr. George shifts his affections!

Fanny. Mr. Humber don't—do he, ma'am?—Mr. Humber, ma'am, is constant.

Mrs. Peverel. (*With a sudden flare of irritation and perversity.*) Then why hasn't he been here for weeks?

Fanny. (*At the window, startled.*) Law, ma'am, he *is* here now! He's at the door in his coach!

Mrs. Peverel. (*More capriciously still, with decision.*) Then he mustn't get out!

Fanny. He *is* out—he's coming in.

Mrs. Peverel. I won't see him. (*Dismissing Fanny, getting her off.*) Meet him—stop him—send him away! (*Exit Fanny.*) I won't see him! (*After an instant.*) I can't! (*After another instant.*) I oughtn't!

Fanny. Outro como o Sr. Domville!

Sra. Peverel. *Não há* “tal outro”! O Sr. Domville era tão forte – embora o Sr. Domville fosse tão suave.

Fanny. (*Olhando para baixo complacentemente, enquanto retorce o bolso do avental.*) O Sr. Domville era tão livre!

Sra. Peverel. (*Com amargura latente.*) Bem, ele não está “livre” agora!

Fanny. A senhora quer dizer que ele perdeu dinheiro?

Sra. Peverel. (*Secamente.*) Ele o ganhou. Pelo seu matrimônio.

Fanny. Perdão, senhora, ele está casado?

Sra. Peverel. A esta altura – hoje.

Fanny. E ele é exatamente igual a um padre.

Sra. Peverel. Ele *não* é exatamente igual. Ele nunca *foi*!

Fanny. Bem, se ele estivesse aqui, pagaria por um violinista – para fazer todos nós dançarmos pelo seu casamento!

Sra. Peverel. Ele nunca estará aqui novamente!

Fanny. (*Triste, desejosa.*) Nem qualquer outro cavalheiro? (*Prontamente.*) Eu quero dizer para o Latim!

Sra. Peverel. Estou procurando outro. Certamente haverá algum.

Fanny. (*Diplomática.*) Eu suponho que eles são difíceis de encontrar!

Sra. Peverel. (*Com um sinal de cansaço.*) Especialmente se ninguém aparece!

Fanny. (*Circunspecta, após um silêncio.*) O Sr. Humber, senhora – *ele* sabe Latim?

Sra. Peverel. Eu não tenho a menor ideia do que o Sr. Humber sabe!

Fanny. *Eu* tenho, senhora – por *um* motivo: ele sabe que o Sr. George é muitíssimo afeiçoado a ele.

Sra. Peverel. Se o Sr. George é muitíssimo afeiçoado, o Sr. George é muitíssimo inconstante! O Sr. George muda a sua afeição!

Fanny. O Sr. Humber não – não é verdade, senhora? – O Sr. Humber, senhora, é constante.

Sra. Peverel. (*Com uma súbita explosão de irritação e perversidade.*) Então por que ele *não* tem estado aqui há semanas?

Fanny. (*Na janela, surpresa.*) Por Deus, senhora, ele está aqui agora. Ele está na porta em sua carruagem!

Sra. Peverel. (*Ainda mais caprichosamente, com decisão.*) Então ele não precisa sair!

Fanny. Ele *saiu* – ele está vindo.

Sra. Peverel. Eu não o verei. (*Dispensando Fanny, mandando-a sair.*) Encontre-o – impeça-o – mande-o embora! (*Sai Fanny.*) Eu *não* o verei! (*Após um instante.*) Eu não posso! (*Após outro instante.*) Eu não devo!

(*Re-enter Fanny, breathless.*)

Fanny. He's on the stairs—now!

Mrs. Peverel. Then I must be tidy! (*Exit hastily to the bookroom.*)

(*Enter Frank Humber.*)

Fanny. She's in the bookroom—she'll come.

Frank. Thank you, Fanny. What's the good news at Porches?

Fanny. There's neither good nor bad at Porches, sir; but there's wonderful news at Richmond. Mr. Domville's married to-day! (*Exit to the hall.*)

Frank. (*Immediately affected.*) To-day?—Will *that* help me? Nothing will help me! (*Re-enter Mrs. Peverel.*) You must wonder at the motive of my visit.

Mrs. Peverel. It was never my wish that you should never come back.

Frank. It was once mine. It was at least my purpose.

Mrs. Peverel. (*Kindly.*) I rejoice in your recovery from so desperate a mood.

Frank. If it was a mood, Madam, it was a mood that has remained. The purpose I speak of has grown.

Mrs. Peverel. Then your visit is certainly odd!

Frank. It's worse than "odd"—it's abject! But I've ceased to pretend to make a figure!

Mrs. Peverel. You place me in the painful position of scarce being able to show you that I'm sorry to see you so altered.

Frank. I doubt not you're sorry, Madam—and there can be nought but sorrow between us. I'm leaving the country.

Mrs. Peverel. (*Surprised.*) For where—for what?

Frank. For the ends of the earth—and for everything!

Mrs. Peverel. (*Anxious.*) For a long time?

Frank. For ever!

Mrs. Peverel. (*Astonished, compassionately remonstrant.*) But your estate? your home?

Frank. What *use* have I for a "home"—a home empty and barren? We're neighbours, after all, till I go; so I come to take leave of you.

Mrs. Peverel. You go to travel?

Frank. I go to wander.

Mrs. Peverel. And who goes *with* you?

Frank. I go alone.

Mrs. Peverel. Alone into strange lands—alone into exile?



(*Reentra Fanny, sem fôlego.*)

Fanny. Ele está nas escadas – agora!

Sra. Peverel. Então eu devo me arrumar! (*Sai apressadamente na direção da biblioteca.*)

(*Entra Frank Humber.*)

Fanny. Ela está na biblioteca – ela virá.

Frank. Obrigado, Fanny. Quais as boas novas em Porches?

Fanny. Não há nada bom nem ruim em Porches, senhor; mas há notícias maravilhosas em Richmond. O Sr. Domville casa-se hoje! (*Sai para o hall.*)

Frank. (*Imediatamente afetado.*) Hoje? – Isso me ajudará? Nada me ajudará. (*Reentra a Sra. Peverel.*) A senhora deve estar se perguntando qual o motivo da minha visita.

Sra. Peverel. Nunca foi meu desejo que o senhor não voltasse.

Frank. Era uma vez o meu. Ao menos era meu propósito.

Sra. Peverel. (*Amavelmente.*) Alegro-me com sua recuperação de um humor tão desesperado.

Frank. Se era um humor, senhora, era um humor que permaneceu. O propósito do qual falo aumentou.

Sra. Peverel. Então sua visita é certamente singular!

Frank. É pior do que “singular” – é odiosa! Mas eu parei de fazer de conta que não me importo!

Sra. Peverel. O senhor me coloca na penosa posição de dificilmente estar apta a mostrar-lhe o quanto estou pesarosa por vê-lo tão alterado.

Frank. Eu não duvido que a senhora esteja pesarosa – e não pode existir nada entre nós além de pesar. Eu estou deixando o país.

Sra. Peverel. (*Supresa.*) Para onde – por quê?

Frank. Para os confins da terra – e por tudo!

Sra. Peverel. (*Aflita.*) Por um longo tempo?

Frank. Para sempre!

Sra. Peverel. (*Atônita, protestando compassivamente.*) Mas sua propriedade? Sua casa?

Frank. Que *serventia* eu tenho para uma “casa” – uma casa vazia e sem herdeiros? Nós somos vizinhos, afinal, até que eu vá; então eu vim para despedir-me da senhora.

Sra. Peverel. O senhor vai viajar?

Frank. Eu vou perambular.

Sra. Peverel. E quem vai *com* o senhor?

Frank. Eu vou sozinho.

Sra. Peverel. Sozinho para terras estranhas – sozinho para o exílio?

Frank. It's better than alone here: close to you, yet separate!

Mrs. Peverel. It seems to me then it's I who ought to go!

Frank. (*Startled, flickering up.*) If you do, I'll follow you!

Mrs. Peverel. Then I'll stay! (*Sadly smiling.*) I'll not follow you!

Frank. I wish you a long life—in all this tranquillity!

Mrs. Peverel. I shall remember you well—I shall miss you much. I'm not a woman of many friends—I've not a life of many diversions. This country will seem an empty place.

Frank. All the more that I can recall, without a reminder, the loss you lately suffered.

Mrs. Peverel. As I can allude to it without a scruple. Mr. Domville's a support—withdrawn. Do you know what happens to-day?

Frank. (*With a glance at the clock.*) It's over?

Mrs. Peverel. It's over. I wish him all happiness and length of days!

Frank. I wish him all peace and plenty! Plenty of children, I mean! A numerous and virtuous posterity!

Mrs. Peverel. (*Abrupt, irrelevant.*) Is your beautiful house to be closed?

Frank. It will always be open to *you*. It's full of my grandmother's books—old novels in ten volumes. If you lack diversions you can go and take down the "Grand Cyrus"<sup>190</sup> or eat pears in the great garden.

Mrs. Peverel. (*With a frank smile.*) Along with the child? Do you want to kill him? There are too many pears for him *here*!

Frank. (*Beguiled, with a laugh.*) Is he perched even now in a tree?

Mrs. Peverel We'll go anon together and pull him out!—What strange land do you go to first?

Frank. (*Impatiently.*) What does it matter, when they're all strange alike?

Mrs. Peverel. (*With sudden feeling.*) Mr. Humber—forsake this wild plan! Don't give up your own lands and your own people—don't give up the sweet, safe things you love!

Frank. (*With a newborn, unexpected tremor of hope and suspense.*) Don't give you up—is that what you mean?

Mrs. Peverel. I mean—(*Faltering.*) I mean—!

(*Re-enter Fanny.*)

Fanny. (*Loudly announcing.*) My Lord Devenish!

(*Enter Lord Devenish.*)

---

<sup>190</sup> "Artamène, ou le Grand Cyrus, a French heroic romance by Madeleine de Scudéry (1607-1701) was published in ten volumes between the years 1649-53. The translation was very popular in England" (EDEL, 1990, p. 510).

Frank. É melhor do que sozinho aqui: perto da senhora, embora separado!

Sra. Peverel. Parece-me que sou *eu* que devo ir!

Frank. (*Sobressaltado, tremendo.*) Se a senhora for, eu a seguirei!

Sra. Peverel. Então eu *ficarei*. (*Sorrindo tristemente.*) Eu não o seguirei.

Frank. Eu lhe desejo uma vida longa – com toda esta tranquilidade.

Sra. Peverel. Eu me lembrarei do senhor – eu sentirei muito a sua falta. Eu não sou uma mulher de muitos amigos – eu não tenho uma vida de muitas diversões. Este lugar parecerá vazio.

Frank. Tudo que eu posso recordar, sem um lembrete, é a perda que a senhora sofreu recentemente.

Sra. Peverel. Eu posso aludir a ela sem escrúpulos. O Sr. Domville era um suporte – que foi removido. O senhor sabe o que acontece hoje?

Frank. (*Dando uma olhada no relógio.*) Já terminou?

Sra. Peverel. Já terminou. Eu desejo a ele toda a felicidade e vida longa!

Frank. Eu desejo a ele muita paz e abundância! Abundância de filhos, eu quero dizer! Uma posteridade numerosa e virtuosa!

Sra. Peverel. (*Abrupta, irrelevante.*) A sua bela casa vai ser fechada?

Frank. Ela sempre estará aberta para a *senhora*. Está cheia dos livros da minha avó – romances antigos em dez volumes. Se a senhora sentir falta de entretenimento pode ir e pegar o “Grand Cyrus”<sup>191</sup> ou comer peras no grande jardim.

Sra. Peverel. (*Com um sorriso franco.*) Junto com a criança? Você quer matá-lo? Há muitas peras para ele *aqui*!

Frank. (*Encantado, com um riso.*) Ele está empoleirado agora mesmo em uma árvore?

Sra. Peverel. Nós iremos juntos, sem demora, e o pegaremos! – Para que terra desconhecida o senhor vai primeiro?

Frank. (*Impacientemente.*) Que importância tem isso, quando elas são todas semelhantemente desconhecidas?

Sra. Peverel. (*Com sensibilidade súbita.*) Sr. Humber – abandone este plano desvairado! Não desista da sua própria terra e do seu próprio povo – não desista das coisas queridas, seguras que ama!

Frank. (*Com um renascido, inesperado tremor de esperança e suspense.*) Não desistir da *senhora* – é isso que quer dizer?

Sra. Peverel. É isso – (*Titubeando*). É isso –!

(*Reentra Fanny.*)

Fanny. (*Anunciando em volta alta.*) Lorde Devenish!

(*Entra Lorde Devenish.*)

---

<sup>191</sup> “*Artamène ou Le Grand Cyrus*, um romance heroico francês de Madeleine de Scudéry (1607-1701) foi publicado em dez volumes entre os anos de 1649-53. A tradução era muito popular na Inglaterra.”

Lord Devenish. I came in the hope of finding you alone, Madam.

Mrs. Peverel. Mr. Humber is going to a great distance. He is here to bid me good-bye.

Lord Devenish. Well, if that affecting ceremony is over I should like the honour of half-an-hour's conversation with Mrs. Peverel.

Frank. (*Disconcerted, resentful.*) That affecting ceremony is by no means "over"!

Lord Devenish. (*Unperturbed.*) May I none the less, in view of the extreme importance of time in the case, venture to ask Mrs. Peverel for an immediate interview?

Mrs. Peverel. I've no doubt Mr. Humber will excuse me, since (*smiling at Frank*) I'm sure his haste is less than yours!

Frank. (*Significantly.*) My haste, thank God, is less than when I came, Madam!

Lord Devenish. That's good news if it refers to Mr. Humber's leaving the country.

Mrs. Peverel. (*To Frank.*) If you must go—

Frank. (*In suspense.*) If I must go?

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) You can first pull Geordie out of the tree!

Frank. (*Displeased, with decision.*) I'll get into it with him! (*Exit.*)

Lord Devenish. Mr. Domville, Madam, is *free!* His wonderful marriage is off!

Mrs. Peverel. (*Astonished.*) And what has occurred to stay it?

Lord Devenish. Everything has occurred—and on top of everything my coming down here to tell you so. You may expect Mr. Domville in this place, and I judged it wise to prepare you for his return. To that good end I've got here first.

Mrs. Peverel. (*Anxious.*) Does he follow anon?

Lord Devenish. Oh, not till he has turned round, I conceive—found his feet and recovered his fall from the height of his great match. In honest terms, Madam, lie has been misused.

Mrs. Peverel. (*Startled, with indignation.*) Jilted?—*Such* a man?

Lord Devenish. By practices most underhand! The young lady was clandestine!

Mrs. Peverel. She must have been abominable!

Lord Devenish. (*Just visibly wincing.*) She was beguiled by a villain!—Mr. Domville has suffered much.

Mrs. Peverel. I vow I pity him!

Lord Devenish. He knows that you *must!*

Mrs. Peverel. And that's why he's coming? I shall indeed be kind to him!

Lord Devenish. Kind Madam, but firm! Firm with his inclination.

Lorde Devenish. Eu vim com a esperança de encontrá-la sozinha, senhora.

Sra. Peverel. O Sr. Humber está partindo para uma grande distância. Ele está aqui para me dar-me adeus.

Lorde Devenish. Bem, se essa tocante cerimônia terminou, eu gostaria de ter a honra de conversar meia hora com a Sra. Peverel.

Frank. (*Desconcertado, ressentido.*) Aquela cerimônia tocante não “terminou” de forma alguma!

Lorde Devenish. (*Imperturbável.*) Eu posso, não obstante, em vista da extrema importância do tempo neste caso, aventurar-me solicitar à Sra. Peverel que me conceda uma entrevista imediata?

Sra. Peverel. Eu não tenho dúvida que o Sr. Humber me desculpará, já que (*sorrindo para Frank*) sua pressa é menor que a sua!

Frank. (*Significativamente.*) Minha pressa, graças a Deus, é menor do que quando cheguei, senhora!

Lorde Devenish. Isso são boas notícias se se referem ao Sr. Humber deixar o país.

Sra. Peverel. (*Para Frank.*) Se o senhor deve partir –

Frank. (*Em suspense.*) Se eu devo partir?

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) O senhor pode primeiro ajudar George a descer da árvore!

Frank. (*Descontente, com decisão.*) Eu o ajudarei! (*Sai.*)

Lorde Devenish. O Sr. Domville, senhora, está *livre*. Seu casamento foi cancelado!

Sra. Peverel. (*Surpresa.*) E o que ocorreu?

Lorde Devenish. Ocorreu tudo – e acima de tudo minha vinda aqui para contar-lhe. A senhora pode ter como certo que o Sr. Domville virá aqui, e eu julguei apropriado prepará-la para o seu retorno. Para que tudo termine bem, eu vim antes.

Sra. Peverel. (*Ansiosa.*) Ele está vindo dentro em pouco?

Lorde Devenish. Oh, não até que ele se recomponha, eu imagino – encontre seu caminho e recupere-se da queda da sua grande decepção. Honestamente, senhora, ele foi enganado.

Sra. Peverel. (*Perplexa, com indignação.*) Ele foi abandonado? – Um homem como ele?

Lorde Devenish. Por atitudes muito desleais. A jovem senhora agiu clandestinamente!

Sra. Peverel. Ela deve ter sido abominável!

Lorde Devenish. (*Apenas retrocedendo visivelmente.*) Ela foi enganada, senhora, por um patife! – O Sr. Domville sofreu muito.

Sra. Peverel. Tenho muita compaixão dele!

Lorde Devenish. Ele sabe que a senhora *tem*!

Sra. Peverel. E é por isso que ele está vindo? Eu serei muito gentil com ele!

Lorde Devenish. Gentil, senhora, mas firme! Firme com a sua inclinação!

Mrs. Peverel. (*Struck, apprehensive.*) You mean he'll take up again—

Lord Devenish. The cruel profession he forsook? That's the fear that has brought me! Suffer him, Madam, *not* to! You'll find a way when you see him. You'll see a braver gentleman; greater by the greatness I've taught him!

Mrs. Peverel. (*Much interested.*) He must have a different air!

Lord Devenish. Finer, Madam, and nobler. To stifle such an air in a *cassock*—

Mrs. Peverel. Would be a grievous sin! But why, if he's only dejected, should he come to this dull place?

Lord Devenish. (*With great intended effect, as if having waited for just the right moment to make the revelation.*) "Why", Madam? Because he loves you! Because he worships you!

Mrs. Peverel. (*Astounded, confounded.*) And yet was so ready to wed another woman?

Lord Devenish. Overborne by Mrs. Dvomme! He never *loved* Miss Brasier.

Mrs. Peverel. (*Catching her breath; stupefied.*) Never loved her?

Lord Devenish. He feels the indignity, but not the loss; and he had never dreamed that with *you*, who had only known him as the tutor of your son and the nursling of the Church, there was the smallest human hope for him. The way to save him is to *give* it to him! *That*, Madam, is the truth I came to utter. Having satisfied my conscience, I retire. To pay another visit in the West. (*Invitingly, persuasively.*) I shall not be far to hear from you.

Mrs. Peverel. To hear, I judge you mean, from Mr. Domville.

Lord Devenish. I bow to your modesty! But Mr. Domville had better not know—

Mrs. Peverel. Of your lordship's kind warn?

Lord Devenish. Don't advertise my kindness!

Mrs. Peverel. Your presence will be the talk of the village.

Lord Devenish. The village is dumb—my carriage is a mile off.

Mrs. Peverel. And you walk back to it?

Lord Devenish. (*Smiling, urbane, successful, with the movement of complacently swinging a cane.*) Across the quite fields

Mrs. Peverel. But Mr. Humber has seen you.

Lord Devenish. Isn't Mr. Humber going?

Mrs. Peverel. (*After an instant.*) I can't answer for it!

Lord Devenish. (*Smiling.*) I should have thought it the thing in the world you could *most* answer for! Ask him to hold his tongue!

Mrs. Peverel. (*Embarrassed, considering.*) I'm scarce in a position to ask him a service.

Sra. Peverel. (*Abalada, apreensiva.*) O senhor quer dizer que ele tomará novamente –

Lorde Devenish. A profissão cruel que ele abandonou? Esse é o receio que me trouxe aqui! Castigá-lo, senhora, *não!* A senhora encontrará um meio quando o vir. A senhora verá um cavalheiro mais corajoso; superior pela superioridade que lhe ensinei!

Sra. Peverel. (*Muito interessada.*) Ele deve estar muito diferente!

Lorde Devenish. Mais refinado, senhora, e mais nobre! Para sufocar tal aparência em uma batina –

Sra. Peverel. Será um pecado grave! Mas por que, se ele foi simplesmente rejeitado, virá para este lugar tedioso?

Lorde Devenish. (*Com a intenção de causar grande efeito, como se estivesse esperado pelo momento exato para fazer a revelação.*) “Por que”, senhora? Porque ele a ama! Porque ele a venera!

Sra. Peverel. (*Atônita, perplexa.*) E mesmo assim ele estava disposto a casar-se com outra mulher?

Lorde Devenish. Pressionado pela Sra. Domville. Ele nunca *amou* a Srta. Brasier.

Sra. Peverel. (*Recuperando o fôlego; estupefata.*) Nunca a amou?

Lorde Devenish. Ele se ressentia da indignidade, mas não da perda; e ele nunca sonhou que a *senhora*, que somente o conheceu como o tutor do seu filho e fruto da Igreja, daria qualquer tipo de chance a *ele!* A forma de salvá-lo é dar essa chance a ele. *Isso*, senhora, é a verdade que eu vim revelar. Tendo satisfeito minha consciência, eu me retiro. Para fazer outra visita no Oeste. (*De modo convidativo, persuasivamente.*) Eu não estarei muito distante para receber notícias suas.

Sra. Peverel. Para ter notícias, eu imagino que o senhor quer dizer, do Sr. Domville.

Lorde Devenish. Eu curvo-me à sua modéstia! Mas seria melhor que o Sr. Domville não tomasse conhecimento –

Sra. Peverel. Do gentil aviso de Sua Senhoria?

Lorde Devenish. Da minha presença!

Sra. Peverel. Sua presença será o comentário da aldeia.

Lorde Devenish. A aldeia está muda – minha carruagem está uma milha distante.

Sra. Peverel. E o senhor retornará até ela caminhando?

Lorde Devenish. (*Sorrindo, refinado, bem-sucedido, com o movimento de complacientemente balançar uma bengala.*) Através dos campos silenciosos!

Sra. Peverel. Mas o Sr. Humber o viu.

Lorde Devenish. O Sr. Humber não está partindo?

Sra. Peverel. Eu não posso afirmar isso!

Lorde Devenish. (*Sorrindo.*) Eu pensei que essa é a coisa no mundo que a senhora *mais* poderia afirmar! Peça que ele segure sua língua!

Sra. Peverel. (*Envergonhada, considerando.*) Eu estou em uma difícil posição de pedir-lhe um favor.

Lord Devenish. (*As if struck by a new and intenser idea.*) Then send him to me!  
 (*Re-enter Fanny, carrying a tray of refreshments and wine, which she places on a table.*)

Mrs. Peverel. I'll send him! (*To Fanny.*) What wine have you brought?

Fanny. The best, ma'am—and the other.

Mrs. Peverel. (*Smiling at Lord Devenish.*) Don't give his lordship the "other"! (*Exit.*)

Fanny. (*Pouring out wine.*) Mr. Domville, my lord, used to like it!

Lord Devenish. (*After he has tasted the wine.*) Mr. Domville wouldn't like it now!

Fanny. I suppose there's much better in London.

Lord Devenish. (*Amused.*) There's nothing much better in London, my dear, than a pretty country lass!

Fanny. (*Curtseying low.*) Oh, my lord!

Lord Devenish. (*Quickly.*) Go away!

(*Re-enter Frank Humber. (Exit Fanny.)*)

Frank. Your lordship desires my company?

Lord Devenish. (*Pouring out a second glass.*) To have a glass with you. (*Then after a conscious pretence, on each side, of drinking.*) Mr. Domville's in love with this lady!

Frank. (*Blank.*) In the very act of marrying another?

Lord Devenish. He's *not* in the act. The act's undone; through his coldness at the last. The young lady guessed it—the young lady broke!

Frank. (*Amazed.*) And he took back his word?

Lord Devenish. (*Very ready.*) She took back hers! He retired in silence, conscious of his secret preference.

Frank. (*After a moment; coldly, stiffly.*) The object of such a preference is surely *most* concerned—!

Lord Devenish. That object, sir, he has never addressed!—Do you conceive that Mrs. Peverel would *listen* to him?

Frank. (*Dryly.*) I know nothing about it. How is it I can serve your lordship?

Lord Devenish. (*Consciously rebuffed, but still assured.*) By acting a noble part. It rests with you to rout Father Murray. (*With commanding authority.*) Mr. Domville must marry!

Frank. (*Struck, sombre.*) Marry Mrs. Peverel?

Lord Devenish. Understand that he *may*!

Frank. What *prevents* his understanding?



Lorde Devenish. (*Como se atingido por uma ideia nova e mais intensa.*) Então mande-o até *mim!*

(*Reentra Fanny, carregando uma bandeja com refrescos e vinho, a qual coloca em uma mesa.*)

Sra. Peverel. Eu o mandarei! (*Para Fanny.*) Que vinho você trouxe?

Fanny. O melhor, senhora – e o outro.

Sra. Peverel. (*Sorrindo para Lorde Devenish.*) Não dê a Sua Senhoria o “outro”!

(*Sai.*)

Fanny. (*Servindo o vinho.*) O Sr. Domville, senhor, costumava gostar dele!

Lorde Devenish. (*Após ter provado o vinho.*) O Sr. Domville não gostaria dele agora!

Fanny. Eu suponho que há muito melhor em Londres.

Lorde Devenish. (*Divertido.*) Não há nada melhor em Londres, minha cara, do que uma bela jovem do interior!

Fanny. (*Fazendo uma reverência.*) Oh, meu senhor!

Lorde Devenish. (*Rapidamente.*) Saia!

(*Reentra Frank Humber. Sai Fanny.*)

Frank. Sua Senhoria deseja a minha companhia?

Lorde Devenish. (*Servindo uma segunda taça.*) Para beber uma taça com o senhor. (*Então após ambos fingirem deliberadamente beber.*) O Sr. Domville está apaixonado por esta senhora!

Frank. (*Pálido.*) Durante o próprio ato de se casar com outra mulher?

Lorde Devenish. Ele *não* está no ato. O ato está desfeito; pela sua frieza afinal. A jovem senhora percebeu isso – a jovem senhora o rompeu!

Frank. (*Aturdido.*) E ele voltou atrás?

Lorde Devenish. (*Prontamente.*) Ela voltou atrás! Ele partiu em silêncio, consciente da sua preferência secreta.

Frank. (*Após um momento; friamente, duramente.*) O objeto de tal preferência está certamente muito preocupado –!

Lorde Devenish. Tal objeto, senhor, ele nunca abordou! – O senhor imagina que a Sra. Peverel lhe *ouviria*?

Frank. Eu não sei nada a esse respeito. De que forma eu posso servir a Sua Senhoria?

Lorde Devenish. (*Conscientemente rejeitado, mas ainda assim seguro.*) Agindo de forma nobre. Cabe ao senhor encontrar o Frade Murray. (*Com autoridade impositiva.*) O Sr. Domville deve *casar-se!*

Frank. (*Perplexo, sombrio.*) Casar-se com a Sra. Peverel?

Lorde Devenish. Compreender que ele *deve!*

Frank. O que *impede* a sua compreensão?

Lord Devenish. (*Very pointedly.*) If you know of nothing, sir, the question I wish to ask you is answered!

Frank. (*Deeply troubled, thinking.*) He loves her—Guy?

Lord Devenish. Did you never scent it?

Frank. Why, he spoke to her for *me*, when, never supposing, never *dreaming*, I pushed him to 't!

Lord Devenish. (*Decided.*) Then *that*, of course, prevents him!

Frank. (*Still realizing, remembering.*) For *me*—poor wretch—when he loved her himself!

Lord Devenish. Mr. Domville was magnanimous!

Frank. He was heroic! You call upon *me* to be so, my lord. There's only *one* way! Not to talk of absence, but to practise absence. If I'm gone, he'll know why!

Lord Devenish. I'll take care he knows why!

(*Re-enter Mrs. Peverel.*)

Mrs. Peverel. (*Breathless.*) Mr. Domville! His carriage has entered the gate.

Frank. (*Strongly disconcerted.*) And I'm not off!

Lord Devenish. (*Deeply dismayed.*) And I still less! (*At left, hurriedly.*) I leave you, Madam.

Mrs. Peverel. Not *that* way—you'll meet him!

Frank. (*Putting out his hand to Mrs. Peverel.*) Farewell!

Mrs. Peverel. (*Keeping his hand.*) You won't wait to take leave of him?

Lord Devenish. (*Pressing.*) You should do that, Mr. Humbert (*Then while Frank gives a gesture of pained resignation.*) How then am I to go?

Mrs. Peverel. (*Anxious, at a loss.*) Some other way!

Frank. (*Surprised.*) Your visit's private?

Lord Devenish. (*Angrily.*) Private!

Frank. (*Amusedly.*) His step's on the stair! Here he comes!

Mrs. Peverel. (*Quickly, at the door right.*) Pass in!

(*Exit Lord Devenish on tiptoe.*)

Frank. The bookroom—with no way out?

Mrs. Peverel. (*Ruefully.*) None at all! (*Then making the best of it.*) I'll free him!—Silence!

(*Enter Guy Domville.*)

Guy. (*After having looked hard an instant from Mrs. Peverel to Frank.*) Forgive the old trick in the old place—I've come up as I used to come up.

Mrs. Peverel. And you're welcome as you used to be welcome!

Lorde Devenish. (*Muito incisivamente.*) Se o senhor não sabe nada, a questão que eu gostaria de perguntar-lhe está respondida!

Frank. (*Profundamente preocupado, pensando.*) Ele a ama – Guy?

Lorde Devenish. O senhor nunca percebeu?

Frank. Ora, ele intercedeu por *mim* junto a ela, dessa forma, nunca supondo, nunca imaginando, eu o levei a isso!

Lorde Devenish. (*Decidido.*) Então *isso*, é claro, o impede!

Frank. (*Ainda dando-se conta, lembrando-se.*) Por *mim* – pobre coitado – quando ele próprio a amava!

Lorde Devenish. O Sr. Domville foi magnânimo!

Frank. Ele foi heroico! O senhor pede-*me* que seja, meu senhor. Há somente *uma* forma! Não falar em ausência, mas praticar a ausência. Se eu partir, ele saberá o motivo!

Lorde Devenish. Eu me encarregarei de que ele saiba o motivo!

(*Reentra a Sra. Peverel.*)

Sra. Peverel. (*Sem fôlego.*) O Sr. Domville! Sua carruagem entrou no portão.

Frank. (*Fortemente desconcertado.*) E eu não estou distante!

Lorde Devenish. (*Profundamente pálido.*) E eu muito menos! (*Para a saída, apressadamente.*) Eu a deixo, senhora.

Sra. Peverel. Não por *aquele* caminho – o senhor o encontrará!

Frank. (*Estendendo sua mão para a Sra. Peverel.*) Adeus!

Sra. Peverel. (*Segurando sua mão.*) O senhor não esperará para despedir-se dele?

Lorde Devenish. (*Pressionando.*) O senhor deve fazer *isso*, Sr. Humber! (*Então enquanto Frank faz um gesto de resignação dolorosa.*) Como *então* eu irei?

Sra. Peverel. (*Ansiosa, pela perda.*) Por outro caminho!

Frank. (*Surpreso.*) Sua visita é privada?

Lorde Devenish. (*Com raiva.*) Privada!

Frank. (*Divertido.*) Seus passos estão na escada! Aqui está ele!

Sra. Peverel. (*Rapidamente, na porta da direita.*) Passe!

(*Sai Lorde Devenish na ponta dos pés.*)

Frank. Para a biblioteca – sem saída?

Sra. Peverel. (*Pesarosamente.*) Nenhuma! (*Então tentando melhorar a situação.*) Eu o libertarei! – Silêncio!

(*Entra Guy Domville.*)

Guy. (*Após olhar de forma severa da Sra. Peverel para Frank.*) Desculpe o velho hábito no antigo lugar – eu vim pelo local que costumava usar.

Sra. Peverel. E o senhor é bem-vindo como costumava ser!

Guy. The abruptness of my return deserves, I fear, less honour.

Mrs. Peverel. It shall have all we can give it—and that of some instant preparation for your staying.

Guy. Madam, I didn't come to quarter myself—

Mrs. Peverel. (*Ironic.*) Anywhere but on the baker?

Guy. I sent on my shay to the inn.

Mrs. Peverel. It shall come back! (*Exit.*)

Guy. (*After precautions; in eager suspense.*) Has she accepted you?

Frank. She has *not* accepted me!

Guy. Then, since I helped you, spoke for you, did everything I *could* for you, I tell you that she's dearer to me than *life*, that I'm not bound but free, and that I've come back again to tell her so!

Frank. I know to what tune she's "dear" to you!

Guy. (*Astonished.*) You know it?

Frank. Take care!

(*Re-enter Mrs. Peverel.*)

Mrs. Peverel. I've sent for your shay.

Guy. (*Gratefully resigned.*) Then I'm in your hands! (*Unsuspectingly, to Frank.*) You're going?

Frank. (*Impenetrable.*) I'm going!

Guy. But I shall see you again!

Frank. You'll have to be alert! And only, too, if so soon again this lady will consent to part with you.

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) I think it will be found that the consent most necessary is Geordie's.

Guy. (*Completely genial.*) And how is that victim of the rudiments? Would he come and absolve his tormentor?

Mrs. Peverel. In a moment, if he knew you were here.

Guy. Then won't you *let* him know?

Frank. I'll acquaint him!

Mrs. Peverel. (*Demurring, embarrassed.*) Not yet, please: say nothing! I've a reason for his not romping in!

Guy. (*To Frank.*) I shall overtake you before you mount.

Frank. (*In weary self-derision.*) I shall only mount a cushion.

Guy. You drove?

Frank. Like a helpless fat dowager—in an old yellow coach.

Guy. (*Concerned.*) Do you mean to say you're ill?

Guy. A brusquidão do meu retorno é, eu temo, menos honrosa.

Sra. Peverel. Ele terá tudo que podemos dar – e somente alguns instantes de preparativos para sua permanência.

Guy. Eu não vim para me abrigar –

Sra. Peverel. (*Irônica.*) Em lugar algum com exceção do padeiro?

Guy. Eu enviei minha charrete para a estalagem.

Sra. Peverel. Ela deve voltar! (*Sai.*)

Guy. (*Após precaver-se; em ansioso suspense.*) Ela o aceitou?

Frank. Ela *não* me aceitou!

Guy. Então, já que o ajudei, intercedi em seu favor, fiz tudo que *podia* pelo senhor, eu digo-lhe que ela é mais prezada para mim do que a própria *vida*, que não estou comprometido, mas livre, e que retornei para dizer isso a ela!

Frank. Eu sei de que forma ela é “prezada” para o senhor!

Guy. (*Surpreso.*) O senhor sabe?

Frank. Tome cuidado!

(*Reentra a Sra. Peverel.*)

Sra. Peverel. Eu mandei buscar a sua carruagem.

Guy. (*Resignado agradecidamente.*) Então estou em suas mãos! (*De forma não suspeita, para Frank.*) O senhor está indo?

Frank. (*Impenetrável.*) Eu estou indo!

Guy. Mas eu o verei novamente!

Frank. O senhor deve estar atento! E somente, também, se brevemente esta senhora consentir em desistir do senhor!

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) Eu acredito que deve ser esclarecido que o consentimento mais necessário é o de Geordie.

Guy. (*Completamente amável.*) E como está aquela vítima dos ensinamentos? Ele virá e absolverá o seu atormentador?

Sra. Peverel. Em um momento, se ele souber que o senhor está aqui.

Guy. Então a senhora não o *informará*?

Frank. Eu o encontrarei!

Sra. Peverel. (*Opondo-se, envergonhada.*) Não ainda, por favor: não diga nada! Eu tenho um motivo para que ele não irrompa aqui!

Guy. (*Para Frank.*) Eu devo ultrapassá-lo antes que o senhor monte.

Frank. (*Em autoescárnio cansado.*) Eu só montaria uma almofada.

Guy. O senhor conduziu?

Frank. Como uma viúva gorda desamparada – numa velha carruagem.

Guy. (*Preocupado.*) O senhor quer dizer que está doente?

Mrs. Peverel. (*Significantly.*) He knows the way to get better! (*The more gaily, to Frank.*) Keep Geordie quiet! (*Frank, at the door, looks at her fixedly a moment, as if on the point of saying something; then checking himself, exit rapidly.*) I needn't keep you here. We can talk as well—anywhere.

Guy. Shall we go into the garden?

Mrs. Peverel. (*Demurring.*) We shall have the child!

Guy. (*Suggesting the bookroom.*) Then in there?

Mrs. Peverel. No—it's encumbered!

Guy. (*Looking about him appreciatively, fondly.*) This old White Parlour has the friendly face to me! I've seen it, since we parted, in visions—I've missed it in grander places. Its panelled walls close me in—the tick of the clock seems to greet me. It's full of faint echoes and of lost things found again. We sat here o' winter nights.

Mrs. Peverel. (*Coerced by his tone, wishing not to break the spell.*) Then we can sit here again!

Guy. I think it was for *that* I came back!

Mrs. Peverel. (*Smiling.*) On the eve of your great marriage?

Guy. That eve has had no morrow!

Mrs. Peverel. I fear you've been shamefully used!

Guy. Not by the person in whom I liked most to believe. That person was honest. But I think that, save at Porches, there are very few others who are.

Mrs. Peverel. At Porches—if we're not much else—we're honest!

Guy. That's why my heart turned back to you and why my footsteps ran a race with it!—Do you remember how, at the last, we talked together of the world?

Mrs. Peverel. You said all manner of ill of it!

Guy. I told you I'd come back to say more. I've seen it—and it doesn't answer!

Mrs. Peverel. You must describe to me what you've seen.

Guy. Ah, much of it I wish to forget!

Mrs. Peverel. What you must forget is that you've suffered.

Guy. What I must forget is that I've strayed!—from the happiness that was near to the happiness that was far!

Mrs. Peverel. But the happiness that was "near" was a life you had put away.

Guy. The happiness that was near was a treasure not mine to touch! I believed that treasure then to be another's.

Mrs. Peverel. You had too great things to think of—and now I see how they've changed you. You hold yourself in another way.

Guy. (*Smiling.*) I try to carry my "name"!

Sra. Peverel. (*Significativamente.*) Ele sabe a forma de melhorar! (*Mais alegre, para Frank.*) Deixe Geordie tranquilo! (*Frank, na porta, olha para ela fixamente um momento, como se a ponto de falar algo; então recompondo-se, sai rapidamente.*) Eu não deveria retê-lo aqui. Nós podemos conversar também – em outro lugar.

Guy. Devemos ir para o jardim?

Sra. Peverel. (*Acanhadamente.*) Nós encontraremos a criança!

Guy. (*Sugerindo a biblioteca.*) Então lá?

Sra. Peverel. Não – está sobrecarregada!

Guy. (*Olhando ao seu redor apreciativamente, afetuosamente.*) Este antigo Salão Branco tem um lado amigável para mim! Eu o vi, desde que nos separamos, na minha imaginação – eu senti falta dele em lugares maiores. Suas paredes de painéis me cercam – o barulho do relógio parece saudar-me. Está cheio de ecos tênues e de coisas perdidas encontradas novamente. Nós sentávamos aqui nas noites de inverno.

Sra. Peverel. (*Compelida pelo seu tom, desejando não quebrar o encanto.*) Então nós podemos sentar aqui novamente!

Guy. Eu acho que foi por *isso* que voltei!

Sra. Peverel. (*Sorrindo.*) Na véspera do seu grande casamento?

Guy. Essa véspera não tem amanhã!

Sra. Peverel. Eu receio que o senhor foi vergonhosamente usado!

Guy. Não pela pessoa que eu mais gostaria de acreditar. Aquela pessoa foi honesta, Mas eu acho que, com exceção de Porches, há poucas que são.

Sra. Peverel. Em Porches – se não somos muitos – somos honestos!

Guy. É por isso que meu coração voltou-se para a senhora e porque meus passos correram até ele! – A senhora lembra como, por último, falamos sobre o mundo?

Sra. Peverel. O senhor disse as piores coisas sobre ele!

Guy. Eu disse-lhe que voltaria para contar mais. Eu o vi – e isso não importa!

Sra. Peverel. O senhor deve descrever-me o que viu.

Guy. E muito dele eu gostaria de esquecer!

Sra. Peverel. O que o senhor deve esquecer é que sofreu.

Guy. O que devo esquecer é que me desviei – da felicidade que estava perto para a felicidade que estava longe!

Sra. Peverel. Mas a felicidade que estava “perto” foi uma vida que o senhor teve que descartar.

Guy. A felicidade que estava perto era um tesouro que eu não podia tocar! Eu acreditava então que aquele tesouro pertencia a outro.

Sra. Peverel. O senhor tinha coisas muito importantes para pensar – e agora eu vejo como elas modificaram-lhe. O senhor comporta-se de outra forma.

Guy. (*Sorrindo.*) Eu tento “carregar” o meu nome!

Mrs. Peverel. (*Triumphant, to prove how right she has been.*) You carry it better than you did!

Guy. People have cried me up for it. But the better the name, the better the man should be.

Mrs. Peverel. He can't be better than when his duty prevails.

Guy. Sometimes that duty is darkened, and then it shines again! It lighted my way as I came, and it's bright in my eyes at this hour. But the brightness, in truth, is *yours*—it grows and grows in your presence. Better than anything I sought or found is that purer passion—this calm retreat! (*Then on an ironic movement of Mrs. Peverel's.*) Aye, calm, Madam (*struck with the sight of Lord Devenish's white gloves*), save for *these!* I've seen them *before*—I've touched them. (*Thinking, recalling; then with light breaking.*) At Richmond!

Mrs. Peverel. (*Deeply discomposed, at a loss.*) My Lord Devenish left them.

Guy. (*Astounded.*) Was he here?

Mrs. Peverel. An hour ago.

Guy. And for what?

Mrs. Peverel. (*Seeking a pretext.*) To see Mr. Humber.—He was passing to the West—to see a friend—and stopped to pay me his compliments. As Mr. Humber happened to *be* here, he had no occasion to seek further. He asked me not to put it about.

Guy. (*Abrupt, intense.*) What does he want of Frank?

Mrs. Peverel. Ah, that you must ask *him!*

Guy. (*With a start.*) His lordship? Not yet!—I must ask *Frank!*

Mrs. Peverel. I *meant* Mr. Humber.

Guy. (*Thinking, sharply demurring. Dismissing this as impossible. Then as he sees Fanny: re-enter Fanny.*) Has Mr. Humber gone?

Fanny. Mr. George won't *let* him!

Mrs. Peverel. Ask him to please come back! (*Exit Fanny.*) Can you think of no *good* motive—?

Guy. For his lordship's presence here?—Have you got one to tell me?

Mrs. Peverel. (*Making a visibly immense, a quite pathetic effort.*) He came to let me know—

Guy. (*In suspense.*) To let you know?

Mrs. Peverel. (*Checking herself, giving it up with a motion of disappointment.*) Mr. Humber!

(*Re-enter Frank Humber. Exit Mrs. Peverel.*)

Guy. (*With excited abruptness.*) I know my Lord Devenish is here!

Frank. (*Surprised.*) Mrs. Peverel has told you?



Sra. Peverel. (*Triunfante, por provar quanto estava certa.*) O senhor o carrega melhor do que o fazia!

Guy. Pessoas me imploraram para que o fizesse. Mas quanto melhor o nome, melhor deve ser o homem.

Sra. Peverel. Ele não pode ser melhor do que quando suas obrigações prevalecem.

Guy. Algumas vezes aquela obrigação é obscurecida, mas depois ela brilha novamente! Meu caminho foi iluminado conforme eu vim, e brilha em meus olhos neste momento. Mas o brilho, na verdade, é *seu* – ele cresce e cresce na sua presença. Melhor do que qualquer coisa que procurei ou encontrei é esta paixão pura – este refúgio tranquilo! (*Então, com um movimento irônico da Sra. Peverel.*) Sim, tranquilo, senhora (*abalado com a visão das luvas brancas de Lorde Devenish*), exceto por *isto!* Eu já vi isso *antes* – eu já as toquei. (*Pensando, lembrando; então com uma pequena pausa.*) Em Richmond!

Sra. Peverel. (*Descomposta profundamente pela falha.*) Lorde Devenish esqueceu-as.

Guy. (*Atônito.*) Ele esteve aqui?

Sra. Peverel. Uma hora atrás.

Guy. E por quê?

Sra. Peverel. (*Procurando um pretexto.*) Para ver o Sr. Humber. – Ele estava indo para o Oeste – para ver um amigo – e parou para cumprimentar-me. Como o Sr. Humber estava *aqui* por acaso, ele não necessitou procurá-lo. Ele pediu-me para não mencionar esse fato.

Guy. (*Abrupto, intenso.*) O que ele queria com Frank?

Sra. Peverel. Ah, isso o senhor deve perguntar a *ele!*

Guy. (*Com um sobressalto.*) À Sua Senhoria? Não ainda! – Eu devo perguntar a *Frank!*

Sra. Peverel. Eu *me referi* ao Sr. Humber.

Guy. (*Pensando, objetando categoricamente. Rejeitando isso como impossível. Então como vê Fanny: reentra Fanny.*) O Sr. Humber já partiu?

Fanny. O Sr. George não o *deixa!*

Sra. Peverel. Peça-lhe, por favor, para voltar! (*Sai Fanny.*) O senhor pode pensar em um motivo que não seja *bom* –?

Guy. Para a presença de Sua Senhoria aqui – A senhora tem um para contar-me?

Sra. Peverel. (*Fazendo um esforço visivelmente enorme, bastante patético.*) Ele veio para informar-me –

Guy. (*Em suspense.*) Para informá-la?

Sra. Peverel. (*Examinando-se, desistindo com um gesto de desapontamento.*) Sr. Humber!

(*Reentra Frank Humber. Sai a Sra. Peverel.*)

Guy. (*Abruptamente animado.*) Eu sei que Lorde Devenish está aqui!

Frank. (*Surpreso.*) A Sra. Peverel lhe contou?

Guy. He betrayed himself. (*Pointing to the gloves.*) For a conspirator, he's careless!

Frank. (*Loyally feigning blankness.*) Is he a "conspirator"?

Guy. In what other character can he have stolen such an extraordinary march? (*With passionate earnestness.*) Frank—what has he come to obtain of you? It was you he came to have speech of?

Frank. (*Grave, impenetrable.*) He has had it!

Guy. And to what end, please?

Frank. To the end that I'm leaving England for ever.

Guy. (*Bewildered.*) To go where?

Frank. Anywhere that's far enough!

Guy. (*With fresh dismay.*) For that man?

Frank. For myself. For everyone!

Guy. (*Peremptory.*) For me, Frank?

Frank. (*Still evasive.*) For peace—for life!

Guy. But at *his* strange suit—his instance?

Frank. He thinks it right!

Guy. (*With a bitter laugh*) What *he* thinks right won't do! He came to undermine you!

Frank. It didn't matter—I saw my duty.

Guy. Your duty to whom?

Frank. To myself!

Guy. If it was so clear, why were you at Porches?

Frank. (*Passing this question by.*) And my duty to *you*. Don't I know you love her?

Guy. (*Quick.*) You didn't know till I told you!

Frank. On the contrary, you saw I *did*!

Guy. (*Recalling, seeing clear.*) Devenish told you—betrayed me?

Frank. He rendered you a service!

Guy. His "services" are selfish. His services are base. His offices are curst! (*Explaining to himself now completely, and as if, therefore, to Frank.*) He got here first to practise on my freedom, on my honour. He guessed my secret, and he used it! He has driven you from home.

Frank. Not *he*, man! My own discomfort.

Guy. Your own discomfort is his lordship's own plan—the fruit of his visit!

Frank. The fruit of my miserable failure!

Guy. Is it your miserable failure that brings you—without a warrant—to the feet of this lady?

Frank. I only came to tell her I'm going.

Guy. Ele traiu a si mesmo. (*Apontando para as luvas.*) Para um conspirador, ele é descuidado!

Frank. (*Lealmente fingindo estar estupefato.*) Ele é um “conspirador”?

Guy. Com que outro tipo de caráter ele se proporia a fazer tal jornada? (*Com ardente sinceridade.*) Frank – o que ele veio pedir-lhe? É com você que ele veio falar?

Frank. (*Sério, impenetrável.*) Ele já conseguiu o que queria!

Guy. E com qual finalidade, por favor?

Frank. Com a finalidade que estou deixando a Inglaterra para sempre.

Guy. (*Perplexo.*) Para ir aonde?

Frank. Qualquer lugar suficientemente distante!

Guy. (*Consternado.*) Por aquele homem?

Fra. Por mim mesmo. Por todos!

Guy. (*Peremptório.*) Por *mim*, Frank?

Frank. (*Ainda evasivo.*) Pela paz – pela vida!

Guy. Mas por *sua* estranha solicitação – seu pedido?

Frank. Ele acha que é o certo!

Guy. (*Com um riso amargo.*) Ele veio para sabotá-lo!

Frank. Isso não importa – eu compreendo minha obrigação.

Guy. Sua obrigação com quem?

Frank. Comigo!

Guy. Se isso era tão claro, por que você estava em Porches?

Frank. (*Ignorando a pergunta.*) E minha obrigação com *você*. Eu sei que você a ama?

Guy. (*Rápido.*) Você não sabia até que eu lhe disse!

Frank. Pelo contrário, você percebeu que *eu sabia!*

Guy. (*Lembrando, enxergando claramente.*) Devenish contou-lhe – traiu-me?

Frank. Ele prestou-lhe um serviço!

Guy. Seus “serviços” são egoístas. Seus préstimos são amaldiçoados! (*Compreendendo agora perfeitamente, e, dessa, forma, explicando para Frank.*) Ele chegou aqui antes para defraudar a minha liberdade, a minha honra. Ele adivinhou meu segredo, e usou-o! Ele impeliu-o para longe de casa.

Frank. Não *ele*, homem! Meu próprio desconforto.

Guy. Seu próprio desconforto são os planos de Sua Senhoria – o fruto da sua visita!

Frank. O fruto do meu fracasso miserável!

Guy. É o seu fracasso miserável que o traz – sem uma garantia – aos pés desta senhora?

Frank. Eu somente vim para dizer-lhe que estou partindo.

Guy. And let that danger plead for you? (*Triumphantly.*) Frank—you had a hope!

Frank. (After an instant, pleading guilty.) Well, I had one spark!

Guy. Which was quick to be a flame! His lordship quenched it.

Frank. (*Convicted, confessing.*) His lordship arrived—it went out! He told me you were free again.

Guy. "Free—free"? Free only to undo? My freedom, verily, is vast! My freedom, Frank, is wonderful! My freedom's a boon to his lordship! (*Then in a sudden different tone, still sarcastically but ominously.*) He shouldn't touch my freedom! For *me* these things are done, and for me another good man suffers?

Frank. You did what you could for me three months ago—I'm ready to help you now.

Guy. Help me by considering that I hold you fast! I've known you long, sir: I wish you no manner of ill.

Frank. (*Moved, perplexed.*) Then what am I to believe?

Guy. Not that I do a damage wherever I turn! I was called into the "world"—but I didn't come for sorrow! I cost no pang, as I *was*!

Frank. My dear fellow—you don't know!

Guy. (*Struck, wondering.*) Do you know, Frank?

Frank. (Turning away.) Ask me not too much!

(*Re-enter Mrs. Peverel.*)

Mrs. Peverel. It's a simple case of conscience—I must free his lordship!

Frank. He's in *there*!

Guy. (*Astonished, then smiling.*) All this while?

Mrs. Peverel. (*Gravely.*) He has had patience!

Guy. (*Imperatively checking her.*) He'll have to have more! There's something I wish to say to you first. (*To Frank.*) Will you do me the favour of letting his lordship know that I've arrived and of asking him if I may wait upon him? (*Exit Frank to the bookroom. After an instant, solemnly.*) I'm the last of the Domvilles! Three months ago—in that dear old garden—you spoke to me, with eloquence, for my line. I believed what you said to me—and I went forth into the world to test it. That belief has passed away. But the older, the higher abides. I tried to forget it—I did my best. But in this place again (*looking round him as if with the rush of old memories*) it comes back to me, it surrounds me. It looks me in the face, and it looks with reproachful eyes.

Mrs. Peverel. There should be no reproach for *you*, Mr. Domville—because you're heroic.

Guy. We *talked* of heroism here—when we talked of renouncement.

Mrs. Peverel. But the hour came when *against* renouncement—I lifted my feeble voice.

Guy. E deixar que o perigo pleiteasse por você? (*Triunfantemente.*) Frank – você tinha uma esperança!

Frank. (*Após um instante, reconhecendo a culpa.*) Bem, eu tinha uma centelha!

Guy. A qual rapidamente tornou-se uma chama! Sua Senhoria apagou-a!

Frank. (*Culpado, confessando.*) Sua Senhoria chegou – e ela apagou-se! Ele disse-me que você estava livre novamente.

Guy. “Livre – livre”? Livre somente para desfazer? Minha liberdade na verdade é vasta! Minha liberdade, Frank, é maravilhosa! Minha liberdade é uma dádiva para Sua Senhoria! (*Então num súbito tom diferente; ainda sarcasticamente, mas ominosamente.*) Ele não deveria intervir na minha liberdade! Para *mim* estas coisas estão feitas, e por mim outro bom homem sofre?

Frank. Você fez o que pode por mim três meses atrás – estou pronto para ajudá-lo agora.

Guy. Ajude-me permitindo que eu o apoie rápido! Eu o conheço o suficiente, senhor: eu não lhe desejo nenhum mal.

Frank. (*Comovido, perplexo.*) Então no que devo acreditar?

Guy. Não que eu cause algum dano onde quer que vá! Eu fui chamado para o “mundo” – mas eu não vim por tristeza! Eu não causei nenhum sofrimento, onde eu *estava!*

Frank. Meu caro amigo – você não sabe!

Guy. (*Abatido, questionando.*) Você sabe, Frank?

Frank. (*Voltando-se.*) Não me peça demais!

(*Reentra a Sra. Peverel.*)

Sra. Peverel. É um simples caso de consciência – eu devo libertar Sua Senhoria!

Frank. Ele está *lá!*

Guy. (*Surpreso, então sorrindo.*) Todo este tempo?

Sra. Peverel. (*Gravemente.*) Ele teve paciência!

Guy. (*Olhando-a imperativamente.*) Ele deverá ter mais! Há algo que quero dizer-lhe primeiro. (*Para Frank.*) Você me fará o favor de informar Sua Senhoria que eu cheguei e de perguntar-lhe se eu posso servir-lhe? (*Sai Frank para a biblioteca. Após um instante, solenemente.*) Eu sou o último dos Domvilles! Três meses atrás – naquele caro jardim antigo – a senhora conversou comigo, com eloquência, sobre a minha linhagem. *Eu* acreditei no que a senhora me disse – e eu saí para o mundo para testá-lo. A crença já passou. Mas a antiga, a maior permanece. Eu tentei esquecê-la – eu fiz o meu melhor. Mas neste lugar novamente (*olhando ao seu redor como se com a afluência de antigas lembranças*) ela volta para mim, envolve-me. Ela olha-me no rosto, e ela olha-me com olhos de reprovação.

Sra. Peverel. Não deve haver reprovação para o *senhor*, Sr. Domville – porque o senhor é heroico.

Guy. Nós *falamos* de heroísmo aqui – quando nós falamos de renúncia

Sra. Peverel. Mas a hora veio quando *contra* a renúncia – eu ergui minha voz débil.

Guy. Your voice was sweet to me—and it's sweeter than ever now.

Mrs. Peverel. Yours has a tone, Mr. Domville, that's different—that's strange.

Guy. It sounds strange to myself, believe me, when I ask you—to let me plead again—for Frank. Take pity on him—don't send him forth from his home.

Mrs. Peverel. You speak for him as if— (*Breaking down with excess of feeling. Re-enter Frank Humber and Lord Devenish.*)

Guy. As if I didn't love you to passion—heaven hear me! And as if—heaven hear me!—I hadn't come down here to *tell* you so!

Frank. Tell her so—tell her so, Guy. And if "heaven" *doesn't* forgive you I'll set heaven an example.

Guy. As if I spoke without an effort and held my peace without a pang? I grant you freely, Madam, it wasn't for *that*, I came.

Frank. He came on a mighty different business!

Guy. I came for a good thing, but I shall have found occasion for a better, and I think that in all the future I shall have an equal joy of both! It is I who shall go!

Lord Devenish. I've consented, sir, to meet you.

Guy. I'm the *last*, my lord, of the Domvilles! (*Then anticipating Devenish's reply and speaking on his quick gesture of impatient despair.*) You've been so good as to take a zealous interest in my future—and in that of my family: for which I owe you, and now ask you to accept, all *thanks*. But I beg you, still more solemnly, to let that prodigious zeal rest, from this moment, for ever! I listened to your accents for a day—I followed you where you led me. I looked at life as you showed it, and then I turned away my face. That's why I stand here again; for (*with intensely controlled emotion*) there are other things—there are partings. (*Then very gently to Mrs. Peverel.*) Will my conveyance have come back?

Mrs. Peverel. (*Listening an instant, and as if subjugated by his returning sanctity.*) I think I hear it now.

Guy. Then I start this moment for Bristol. (*Sadly, kindly smiling.*) Father Murray has had patience. I go with him to France, to take up my work in the Church! If the Church will *take* again an erring son!

Mrs. Peverel. She'll take him.

Lord Devenish. And *you* give him?

Mrs. Peverel. To *her*!

Lord Devenish. (*With high sarcasm, to Guy.*) I hope you do justice to this lady's exemplary sacrifice!

Guy. (*Blank.*) Sacrifice?

Lord Devenish. That of a sentiment my consideration for her forbids me to name.

Frank. She loves you, Guy!

Lord Devenish. He doesn't deserve to know it. (*Then smiling, gallant to Mrs. Peverel.*) If it were *me*, Madam! (*From the threshold.*) Pity me!

Guy. Sua voz era doce para mim – e agora é mais doce do que nunca.

Sra. Peverel. A sua tem um tom, Sr. Domville, que é diferente – que é estranho.

Guy. Ela soa estranha para mim, acredite-me, quando peço-lhe – que me deixe falar novamente – por Frank. Tenha pena dele – não o mande para longe de sua casa.

Sra. Peverel. O senhor fala por ele como se – (*Sucumbindo ao excesso de sentimento. Reentram Frank Humber e Lorde Devenish.*)

Guy. Como se eu não a amasse com paixão – que o céu me ouça! E como se – que o céu me ouça – eu não tivesse vindo aqui para *dizer-lhe* isso.

Frank. Diga-lhe – Diga-lhe, Guy. E se o “céu” *não* lhe perdoar eu darei ao céu um exemplo.

Guy. Como se eu falasse sem nenhum esforço e me calasse sem aflição? Eu asseguro-lhe livremente, senhora, não foi por *isso* que eu vim.

Frank. Ele veio por um assunto poderoso, diferente!

Guy. Eu vim por uma boa coisa, mas eu encontrei situação melhor para outra, e acho que no futuro encontrarei igual alegria em ambas! Sou *eu* que devo partir!

Lorde Devenish. Eu consenti, senhor, em encontrá-lo.

Guy. Eu sou o *último*, senhor, dos Domvilles! (*Então, antecipando a resposta de Devenish e respondendo ao seu rápido gesto de desespero impaciente.*) O senhor tem sido muito bom ao demonstrar um interesse zeloso em meu futuro – e no da minha família: pelo qual eu lhe devo, e agora lhe peço que aceite meu *agradecimento*. Mas eu lhe imploro, ainda mais solenemente, que esqueça esse zelo prodigioso, deste momento em diante, para sempre! Eu ouvi as suas colocações por um dia – Eu o segui aonde me levou. Eu olhei a vida como o senhor a mostrou, e então eu virei o meu rosto. É por isso que estou aqui de novo; porque (*com intensa emoção controlada*) há outras coisas – há despedidas. (*Então muito gentil para a Sra. Peverel.*) O meu transporte já voltou?

Sra. Peverel. (*Ouvindo um instante, e como se subjugada pelo reaparecimento da sua pureza espiritual.*) Eu acho que o ouço agora.

Guy. Então eu parto neste momento para Bristol. (*Tristemente, sorrindo gentilmente.*) Frade Murray teve paciência. Eu vou com ele para a França, para assumir meu trabalho na Igreja! Se a Igreja *aceitar* novamente um filho errante!

Sra. Peverel. Ela o aceitará.

Lorde Devenish. E a *senhora* deixa-o ir?

Sra. Peverel. Para *ela*!

Lorde Devenish. (*Com grande sarcasmo, para Guy.*) Eu espero que você faça justiça ao sacrifício exemplar desta senhora!

Guy. (*Pálido.*) Sacrifício?

Lorde Devenish. O tipo de sentimento que minha consideração por ela proíbe-me mencionar!

Frank. Ela o ama, Guy!

Lorde Devenish. Ele não merece saber. (*Então sorrindo, galante para a Sra. Peverel.*) Se fosse eu, senhora! (*Da soleira da porta.*) Ai de mim!

Mrs. Peverel. It was a dream, but the dream is past!

Guy. (*Gathering himself slowly from a deep, stupefied commotion.*) The Church takes me! (*To Mrs. Peverel.*) Be kind to him. (*To Frank.*) Be good to her. (*At the door.*) Be good to her.

Frank. Mrs. Peverel—I shall *hope!*

Mrs. Peverel. Wait!



Mrs. Peverel. Foi um sonho, mas o sonho acabou!

Guy. (*Recompondo-se vagarosamente de uma comoção profunda, entorpecedora.*)  
A Igreja me chama! (*Para a Sra. Peverel.*) Seja gentil com ele. (*Para Frank.*) Seja gentil com ela. (*Na porta.*) Seja gentil com ela.

Frank. Sra. Peverel. Assim eu espero!

Sra. Peverel. Espere!

---

<sup>1</sup> As ligas para meias masculinas eram utilizadas também pelos homens, pois as meias, no século XVIII, não possuíam elástico que as segurasse na perna. Com a invenção das meias com banda elástica, que se mantém esticadas por si só, essas ligas passaram a ser pouco utilizadas pelos homens, porém ainda podem ser encontradas à venda.

<sup>2</sup> Metáfora utilizado pelo autor. George Round ironiza afirmando que Guy Domville não retornou da sua viagem de conhecimento das coisas mundanas pelo porto, mas sim por Borgonha, ou seja, somente compreendeu a situação à qual foi exposto após embebedar-se com vinho denominado *Burgundy* proveniente da região de Borgonha, França.

<sup>3</sup> No original *neat*. Aqui James faz um jogo de palavras, pois *neat* significa tanto limpo, aseado, quanto hábil. Lorde Devenish foi tão hábil ao iludir Guy quanto “sujo” ao enganá-lo.

<sup>4</sup> Antiga moeda de ouro inglesa equivalente à soma de 21 xelins.

<sup>5</sup> *Shilling*. Moeda inglesa equivalente a 5 pence, hoje extinta.

<sup>6</sup> *Half-crown*. Moeda usada na Inglaterra, que valia 2 xelins e 6 pence, hoje extinta.

#### 4.5 COMENTANDO A TRADUÇÃO

A linguagem usada por Henry James em *Guy Domville* segue a mesma estética usada pelo autor em seus romances. Ele faz muitas referências na peça ao ponto de vista e à visibilidade, encorajando a participação e o reconhecimento do espectador através da sua capacidade criativa. Sem a presença do narrador psicológico, usada na ficção em prosa, as personagens têm uma visão clara dos acontecimentos e, conseqüentemente, forçam a plateia a apreender o que está acontecendo no palco. Essa era a intenção do autor, porém a apreensão da trama foi prejudicada pela capacidade criativa dos espectadores menos letrados, e isso ocasionou o fracasso da estreia. O “aqui e agora” que caracteriza qualquer tipo de encenação não permite um retroceder dos acontecimentos para o espectador que não compreendeu o que viu no palco.

A peça, dividida em três atos, apresenta uma aparente oposição entre moralismo e estética, síntese e antítese. No primeiro ato, a personagem principal, Guy Domville, representa o moralismo, com sua intenção de dedicar-se à Igreja e abandonar as coisas mundanas. No segundo ato, encontramos um *Guy* totalmente diferente, um homem que foi corrompido pelas coisas mundanas e que se tornou um dândi. Essa síntese e antítese são reunidas no terceiro e último ato, no qual *Guy* renuncia ao mundo e aos seus prazeres, abre mão da mulher que ama – e que também o ama – e decide tornar-se um religioso.

Apreender uma personagem teatral é uma tarefa complexa. Para uma melhor compreensão de cada personagem, tomei como base a recomendação de Ryngaert (1996) no sentido de que o estudo deve começar pelo que está disposto no texto, sem recorrer a divagações que podem levar a um distanciamento dele, fazendo um levantamento dos traços pertinentes de cada personagem, visando reconhecer oposições e semelhanças e suas principais características.

James não fornece uma descrição detalhada dos tipos humanos, desde a aparência física e vestimenta até os traços comportamentais. As características de suas personalidades vão sendo mostradas no decorrer da peça. Talvez isso se deva ao fato de que o autor participou intensamente de todo o processo de produção da

peça, estando presente aos ensaios e fazendo sugestões sobre a forma como as personagens deveriam atuar, bem como sobre seu vestuário. As didascálias ou indicações cênicas indicam com bastante clareza a movimentação das personagens no palco e o sentimento que deveriam expressar para o público.

Embora tenha feito uma leitura preliminar do texto-fonte, optei por apresentar a caracterização das personagens após a tradução, pois suas características se tornaram mais claras somente no decorrer da tradução.

A personagem principal, Guy Domville, caracteriza-se pela eloquência do seu discurso. Guy não é somente um homem que se preparou a vida toda para tornar-se um religioso (Frade Beneditino), mas sim um homem cuja estética desenvolve-se durante a peça. Suas frases articuladas e seu discurso carregado de profundidade são perceptíveis na maior parte de suas falas. Ele é um esteta cujas habilidades vão além das faculdades verbais para a resposta imaginativa das coisas inanimadas, e isso lhe possibilita tanto criar quanto receber impressões profundas.

Como exemplo do discurso eloquente de Guy, encontramos na peça duas cenas nas quais outras personagens reconhecem e evidenciam essa característica da personagem principal. No primeiro ato, Frank Humber pede a Guy que lhe ajude a conquistar o amor da Sra. Peverel, e Guy pergunta-lhe de que forma pode ajudá-lo; Frank responde: “By speaking for me—by telling her to believe in me. She thinks the world of you. [...] Your thoughts are not as other men’s thoughts: your words are not as other men’s words”<sup>192</sup> (JAMES, 1990, p. 489). Nesse diálogo, o leitor/espectador toma conhecimento, através do elogio de Frank, que Guy é um homem distinto, articulado, e que sua fala é “elevada”, devido à sua vocação religiosa.

No segundo ato, Guy dirige-se à Sra. Domville utilizando um discurso cheio de metáforas: “It goes down like an ebbing tide! I pick up fresh feelings as you gather pink shells; and when I hold these shells to my ear I find in each the mysterious murmur of the world!”<sup>193</sup> (JAMES, 1990, p. 498). Em resposta, a Sra. Domville faz a seguinte observação: “You’ve a trick of fine speeches that make us women refuse

<sup>192</sup> “Intercedendo por mim – dizendo-lhe que acredite em mim. Ela o tem em grande consideração. [...] Os seus pensamentos não são como os dos outros homens: as suas palavras não são como as palavras dos outros homens.”

<sup>193</sup> “Ela diminui como a maré baixa! Eu apanho sentimentos doces assim como se apanham conchas rosa; e quando eu seguro essas conchas próximo ao meu ouvido eu encontro em cada uma o misterioso murmúrio do mundo!”

nothing”<sup>194</sup>. Essa linguagem rebuscada, cheia de metáforas, e de uma eloquência pouco acessível ao público menos letrado, predomina durante a peça e é utilizada por todas as personagens, com exceção de Fanny, a criada, que utiliza um linguajar mais simples, oriundo da sua condição social – mas mesmo assim bem elaborado.

Guy sofre uma grande transformação do primeiro para o segundo ato. No segundo ato, encontramos um Guy modificado, um dândi, que cedeu aos prazeres do mundo; ele demonstra isso através do gosto pelas roupas elegantes e acessórios, mostrando-se bem mais frívolo do que no ato anterior, parecendo estar envolvido conscientemente pela influência materialista de Lorde Devenish. Tal fato pode ser observado no seguinte diálogo, no qual Guy e Lorde Devenish referem-se a um jogo de cartas no qual haviam participado na noite anterior, na casa de Lady Mohun – essa personagem não participa da trama, somente é citada no diálogo:

Guy. It was an hour, Madam, I admit, that left us no choice of conclusions. The bright star that commands my attendance had long since sunk to obscurity; that luminary, indeed, to find a single fault with it, shines all too fitfully and sets all too soon! When Miss Brasier vanished we went for comfort to my Lady Mohun—but her ladyship's comfort proved singularly cold.—She engaged us deeply at cards.

Mrs. Domville. Surely there's a fine warmth in cards!

Guy. Only in the warm side of them! I lost, on the spot, to her ladyship almost the clothes that covered me!

Lord Devenish. Guy always loses to the ladies!

Guy. I oughtn't in modesty, I suppose, to lose my *garments!* But it's done advisedly, my lord, since by the common saying, that kind of ill-fortune makes another kind of good.

Lord Devenish. Good fortune in love. Hark to the fellow!<sup>195</sup> (JAMES, 1990, p. 497)

---

<sup>194</sup> “O senhor tem a habilidade de fazer belos discursos, o que faz com que nós mulheres não lhe recusemos nada.”

<sup>195</sup> “Guy. Foi uma hora, senhora, eu admito, que não deixa dúvidas. A estrela brilhante que guia minha presença há muito havia mergulhado na escuridão; aquela dignatária, de fato, para encontrar um único defeito nele, brilha muito esporadicamente e põe-se muito cedo! Quando a Srta. Brasier desapareceu, nós fomos procurar conforto com Lady Mohun – mas o conforto de Sua Senhoria mostrou-se singularmente frio. – Ela envolveu-nos profundamente no jogo de cartas.

Sra. Domville. Certamente há uma excelente cordialidade no jogo de cartas.

Guy. Somente no lado caloroso delas! Eu perdi, imediatamente, para Sua Senhoria quase as vestes que me cobriam!”

Lorde Devenish. Guy sempre perde para as senhoras!

Guy. Eu não deveria por modéstia, eu suponho, perder minhas roupas! Mas isso foi feito deliberadamente, meu senhor, já que, de acordo com o ditado popular, esse tipo de má sorte traz outro tipo de boa sorte.

Lorde Devenish. Sorte no amor. Ouça atentamente o camarada!”

Na mesma cena, outro diálogo indica a modificação de Guy, no que se refere ao gosto pelo vestuário requintado:

Guy. You women, Madam, are even kinder than I always supposed you. You gave me confidence, you know, and upon my soul, I delight in confidence. I don't know how much I inspire, but I revel in all I feel. On such a day as this, it's universal. It doesn't stop even at my tailor!

Lord Devenish. You may trust your tailor when he's *my* tailor!

Guy. Egad, my lord, you've ordered my very garters!

Lord Devenish. With an eye to your interesting air! We shall see you in white and gold.

Mrs. Domville. You can see he likes a fine coat!

Guy. I think, Madam, I like a fine anything. I can carry, at any rate, what you put on my back—and I think I can carry my happiness! Let it keep coming—and let me keep trying it! [...] <sup>196</sup> (JAMES, 1990, p.498)

James apresenta diferentes versões do seu protagonista e dá margem ao leitor/espectador para que o avalie moral e esteticamente durante o decorrer da peça. O homem íntegro e comprometido com a Igreja, mostrado no primeiro ato, transforma-se num dândi materialista e aparentemente corrompido, assim como obtuso e iludido, no segundo ato, o qual se redime no ato final deixando que o aspecto moral sobrepuje o aspecto estético.

O grande responsável pela modificação de Guy é Lorde Devenish, um sibarita que demonstra grande apreço pelas roupas elegantes e joias. Essa personagem está comprometida estritamente com a riqueza material e não possui apreço pela moralidade; está preocupada somente com seu prazer. Mostra-se um homem vulgar e sem atrativos que manipula Guy para conseguir manter seu status financeiro e, dessa forma, conseguir manter sua vida fútil dispendiosa.

Juntamente com a Sra. Domville, prima de Guy, é o responsável pela reviravolta na vida deste, pois ambos o manipulam e tramam para que se case com Mary Brasier – filha da Sra. Domville –, visando à continuidade da linhagem de Guy

<sup>196</sup> “Guy. Vocês mulheres, senhora, são ainda mais amáveis do que eu sempre imaginei. A senhora me deu confiança, e pela minha alma, eu me deleito com a confiança. Eu não sei o quanto eu deixo transparecer, mas eu a revelo em tudo que sinto. Num dia como hoje, é universal. Ela não para até mesmo no que se refere ao meu alfaiate!

Lorde Devenish. Você deve confiar no seu alfaiate quando ele é *meu* alfaiate!

Guy. Deveras, meu senhor, o senhor encomendou até mesmo minhas ligas <sup>196</sup>!

Lorde Devenish. Cuidando do seu aspecto interessante! Nós iremos vê-lo em branco e dourado.

Sra. Domville. Você pode perceber que ele aprecia um belo sobretudo!

Guy. Eu acho, senhora, que eu aprecio qualquer coisa que seja bela. Eu posso levar, de qualquer maneira, o que for colocado nas minhas costas – e eu acredito que posso levar a minha felicidade! Deixe-a vir – e deixe-me continuar tentando! [...]”

– último remanescente do nome Domville. O casamento em questão interessa à Sra. Domville, porque esta dá muita importância ao status que o nome Domville carrega; Lorde Devenish está profundamente empenhado na união do casal porque a Sra. Domville prometeu casar-se com ele, que aprecia uma vida cheia de luxo e ostentação, porém está falido financeiramente. No seguinte diálogo, o casal discute sua barganha:

Lord Devenish. Do you presume to convey to me that you cry off our bargain?

Mrs. Domville. You talk as if we were a pair of hucksters in the market!

Lord Devenish. Fie on the comparison! Sovereign, treaty making powers! Need I remind you of the *terms* of our treaty? The day after your daughter, pursuant to my explicit undertaking, becomes Mrs. Domville of Gaye, Mrs. Domville of Richmond, to crown the happy enterprise, becomes Viscountess Devenish.

Mrs. Domville. You make a great flourish of it, but you've your engagement still to perform!<sup>197</sup> (JAMES, 1990, p. 497)

No trecho acima, ocorre a única referência constante na peça sobre o título “Lord”, indicando que Lorde Devenish é um visconde, assunto que será abordado mais adiante.

A personagem Sra. Domville, prima de Guy, como se pode depreender do diálogo supracitado, é manipuladora e inescrupulosa. Não hesita em sacrificar a felicidade da única filha, que está apaixonada por outro homem, tramando para que se case com Guy somente para dar continuidade à antiga casa dos Domville. Ela não dá valor ao caráter nobre do candidato à mão de Mary, George Round, primo de Mary por parte de pai – Mary é fruto do casamento anterior da Sra. Domville com o Sr. Brasier. Após o falecimento deste, a Sra. Domville casou-se com um primo de Guy. A Sra. Domville deixa bem claro na seguinte fala que privilegia a aparência e classe social em detrimento do caráter:

<sup>197</sup> “Lorde. Devenish. A senhora ousa comunicar-me que está cancelando o nosso acordo?

Sra. Domville. O senhor fala como se nós fossemos um casal de vendedores ambulantes no mercado!

Lorde Devenish. Que vergonha a sua comparação! A celebração de um acordo é algo soberano! Eu preciso lembrá-la dos termos do nosso acordo? No dia após sua filha, em conformidade com meu compromisso explícito, tornar-se a Sra. Domville de Gaye, a Sra. Domville de Richmond, para coroar o feliz empreendimento, tornar-se-á a Viscondessa Devenish.

Sra. Domville. O senhor gaba-se muito a respeito disso, porém ainda tem que cumprir a sua parte.”

Sra. Domville: Kinsman for Kinsman, he's a much finer figure—  
Round. Than a paltry lieutenant in the King's Navy? For you, I can  
understand it. But for *her*?—has submission been so easy?<sup>198</sup> (JAMES,  
1990, p. 496).

A personagem George Round demonstra ser um homem de caráter íntegro, orgulhoso de prestar serviço ao rei, devido ao seu cargo. No início do segundo ato, retorna para a *villa* da Sra. Domville para informar que, embora inconformado com a situação que lhe foi imposta por esta e por Lorde Devenish, que se negaram anteriormente a conceder-lhe a mão de Mary Brasier, iria atender às condições impostas pelo casal. Porém, ao tomar conhecimento de que a mulher que ama estava prestes a casar-se com outro homem, arquitetava uma situação para aproximar-se de Mary e convencê-la a fugir com ele, a controvertida “cena da bebedeira”, e acaba sendo bem sucedido no seu intento.

A “cena da bebedeira” – tanto o texto-fonte quanto o texto-alvo indicam, através de notas de rodapé, os locais onde inicia e acaba, pois foi suprimida pelo autor após a estreia – evidencia a ingenuidade e obtusidade de Guy, que percebe, a partir daquele momento, que as pessoas que tanto o elogiavam e pareciam apreciá-lo, na realidade o estavam enganando.

Mary Brasier somente aparece no segundo ato, e pouco se pode apreender sobre ela, apenas que é muito grata a Lorde Devenish, de quem se considera devedora de uma obrigação moral, pois, do seu ponto de vista, ele sempre a apoiou, bem como à sua mãe, e é o amigo mais antigo de ambas. Questionada por Round por que aceitou casar-se com Guy, responde-lhe, referindo-se a Lorde Devenish: “[...] He's the oldest friend we have—he has ever studied to please me”<sup>199</sup> (JAMES, 1990, p. 501).

Da mesma forma como James desenvolve a personagem Guy, ora evidenciando seu aspecto moral, ora evidenciando seu aspecto mundano, até que “desperte” e encontre seu verdadeiro caminho, Mary também esperava que ele percebesse que estava sendo enganado, dando-lhe tempo para que se desse conta da situação. O “despertar” de Guy fica evidente no seguinte diálogo:

<sup>198</sup> “Sra. Domville. Parente por parente, ele é uma pessoa mais distinta –  
Round. Do que um insignificante tenente da Marinha Real? Quanto à senhora, eu posso entender.  
Mas quanto a *ela*? – a submissão foi tão fácil?”

<sup>199</sup> “[...] Ele é o amigo mais antigo que temos – ele sempre se esforçou para me agradar.”

Mary. I suffered, but I went on—I thought I was gaining time. Time, I mean, for you to see. But you were too dazzled.

Guy. I was dazzled by life!

Mary. You see what life is<sup>200</sup> (JAMES, 1990, p. 506).

Apesar de ter concordado em se casar com Mary e ter ficado deslumbrado pela nova vida que lhe foi mostrada por Lorde Devenish, Guy ama a Sra. Peverel, personagem que aparece no primeiro e terceiro atos. A Sra. Peverel é uma viúva, mãe do menino George, do qual Guy é tutor, fatos que são mostrados logo no início do primeiro ato, quando se toma conhecimento, também, que Guy estava prestes a partir para juntar-se aos frades beneditinos. A Sra. Peverel mostra-se uma mulher apaixonada, esperançosa, porém inconstante, ora dando esperança ao seu pretendente Frank Humber, ora dispensando-o na expectativa de que Guy desista de tornar-se um religioso e percebe que ela o ama. É uma mulher que pouco conhece do mundo, porém anseia expandir seu conhecimento além das fronteiras de Porches, o local onde vive, como se pode verificar nos seguintes excertos de diálogos, constantes no primeiro e terceiro atos, respectivamente:

Guy. (*Sad and ironical.*) You talk of the "world," my friend; but what do you *know* of the world?

Mrs. Peverel. Little enough—in this country nook! But I should like to hear of it—from *you!*<sup>201</sup> (JAMES, 1990, p. 494)

Guy. That's why my heart turned back to you and why my footsteps ran a race with it!—Do you remember how, at the last, we talked together of the world?

Mrs. Peverel. You said all manner of ill of it!

Guy. I told you I'd come back to say more. I've seen it—and it doesn't answer!

Mrs. Peverel. You must describe to me what you've seen.<sup>202</sup> (*ibidem*, p. 513)

<sup>200</sup> “Mary. Eu sofri, mas eu segui em frente – eu achei que estava ganhando tempo. Tempo, quero dizer, para que o senhor enxergasse. Mas o senhor estava tão deslumbrado.

Guy. Deslumbrado pela vida!

Mary. Agora o senhor vê o que a vida é!”

<sup>201</sup> “Guy. (*Triste e ironicamente.*) A senhora fala do “mundo”, minha amiga; mas o que conhece do mundo?

Sra. Peverel. Muito pouco – neste recanto do país! Mas eu gostaria de ouvir sobre ele – do senhor!

<sup>202</sup> Guy. É por isso que meu coração voltou-se para a senhora e porque meus passos correram até ele! – A senhora lembra como, por último, falamos sobre o mundo?

Sra. Peverel. O senhor disse as piores coisas sobre ele!

Guy. Eu disse-lhe que voltaria para contar mais. Eu o vi – e isso não importa!

Sra. Peverel. O senhor deve descrever-me o que viu.”



Além das personagens supracitadas, a personagem Frank Humber, que aparece no primeiro e terceiro atos, é um homem apaixonado pela Sra. Peverel, proprietário de terras vizinhas a Porches, e que, rejeitado por ela no final do primeiro ato, retorna no terceiro para despedir-se, já que não suporta ficar próximo da mulher que ama e que não lhe corresponde. Assim como George Round, aparenta ser um homem de boa índole e que não mede esforços para conquistar a mulher que ama.

Como já foi mencionado anteriormente, James não fornece uma descrição tanto física quanto do caráter das personagens. Dessa forma, as observações acima estão embasadas no desenvolvimento da trama e nas atitudes das personagens.

Como meu objetivo não era contemporizar a peça para a linguagem utilizada nos dias atuais, muito menos formal do que no século XVIII, deparei-me com algumas dificuldades tanto em termos de vocabulário quanto em termos de adequação. No quadro a seguir são apresentados alguns exemplos das minhas escolhas tradutórias.

## Quadro 2 – Exemplos de Escolhas Tradutórias

Texto-fonte	Texto-alvo
<p>(As páginas indicadas abaixo referem-se, primeiramente, ao local onde encontram-se no texto-fonte, a obra de Leon Edel (1990). A segunda indicação refere-se à página desta tese onde consta o texto traduzido.)</p>	<p>(As páginas indicadas abaixo referem-se ao local onde se encontram nesta tese.)</p>
<p><i>Thank God, then, I swore at the postboys!</i> (p. 486; p. 181)</p>	<p><i>Graças a Deus, então, eu xinguei os rapazes da carruagem.</i> (p. 182)</p> <p>O verbo <i>to swear</i> significa, entre outras coisas, “xingar, praguejar”. Inicialmente, eu havia utilizado o verbo “apressar”, pois “xingar” pareceu-me rude, vulgar, porém, após traduzir toda a peça e compreender melhor o caráter da personagem que emite a fala acima – Lorde Devenish – optei pela palavra de significado mais rude, que melhor expressa seu caráter.</p> <p>A palavra <i>postboy</i> refere-se aos homens que costumavam entregar mensagens, documentos, a cavalo. Porém, como na cena em questão Lorde Devenish refere-se ao fato de que havia chegado a tempo, provavelmente utilizando uma carruagem, optei pela tradução acima.</p>
<p><i>A fine gem, an intaglio? [...] A precious antique that belonged to my father. I made the goldsmith at Taunton set it as a seal.</i> (p. 488; p. 187, grifo meu.)</p>	<p><i>Uma bela joia, um entalho? Uma antiguidade preciosa que pertenceu ao meu pai. Um ourives em Taunton transformou em um selo.</i> (p. 188)</p> <p>Nesta cena, a Sra. Peverel primeiramente informa que a joia havia pertencido ao seu pai, e dá a entender que foi ajustada pelo joalheiro como um presente de despedida para Guy Domville. Momentos depois, ela informa Frank Humber que a joia foi encomendada para ele, e não para Guy Domville. Por esse motivo, não poderia tratar-se de um brasão ou escudo, pois esses normalmente são criados com a finalidade de identificar indivíduos ou famílias.</p> <p>O dicionário <i>Houaiss</i> assim define a palavra <i>selo</i>:</p> <p>■ substantivo masculino</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1 grande cunho sobre o qual são gravados em côncavo a figura, a assinatura, as armas ou a marca simbólica de um Estado, um rei, uma comunidade ou um particular, e que se aplica sobre atos ou objetos a fim de autenticá-los, fechá-los inviolavelmente ou marcar uma propriedade; chancela, sinete</li> <li>2 pequeno sinal que se põe ou se apõe às coisas para assinalá-las, identificá-las ou torná-las invioláveis; carimbo</li> <li>3 estampilha adesiva, fixa ou estampada por máquina de franquear</li> <li>4 sinal ou marca que fica estampada por carimbo, chancela ou máquina de franquear</li> <li>5 local onde se apõem selos a certos documentos para validá-los</li> <li>6 Derivação: por extensão de sentido. tudo o que fecha ou serve para selar [...]</li> </ol> <p>(Disponível em: &lt;<a href="http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=selo&amp;stype=k">http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=selo&amp;stype=k</a>&gt;. Acesso em: 30 set. 2011.)</p>

<p>[...] <i>be a priest.</i> (p. 489; p. 189)</p>	<p>A palavra <i>priest</i> aparece em várias cenas. Guy tem a intenção de juntar-se à Ordem de São Bento e tornar-se um Frade Beneditino. Minha opção foi traduzir <i>priest</i> como <i>religioso</i>, ao invés de <i>padre</i> ou <i>sacerdote</i>. O dicionário <i>Houaiss</i> assim define o verbete “beneditino”:  “[substantivo] 1. religioso pertencente à Ordem de São Bento Ex.: uma abadia de beneditinos. 1. [adjetivo] (1734) relativo a, próprio de ou pertencente a essa ordem ou a esse religioso Ex.: a ordem b. é a mais antiga da Igreja ocidental. [...]” (p. 190)</p>
<p><i>Round. I came, sir, to deliver this packet to Miss Brasier.</i>  <i>Guy. Oh, another wedding-gift?</i>  <i>Round. Another wedding-gift.</i>  <i>Guy. From the <b>toyman</b>? A pretty bauble?</i> (p. 499; p. 223, grifo meu)</p>	<p>A palavra <i>toyman</i> não foi encontrada em nenhum dicionário consultado. Essa palavra foi encontrada em vários <i>websites</i> indicando tratar-se de uma personagem de histórias em quadrinhos (<i>comic books</i>), criado em 1943.</p> <p>A palavra <i>toyman</i> aparece no segundo ato, numa cena na qual Guy confunde Round com uma pessoa humilde que foi até aquele local entregar um presente de casamento para sua noiva. No mesmo ato, posteriormente, Round diz a Miss Brasier que o porteiro da casa o havia deixado passar porque o havia confundido com um mascate – <i>peddler</i> no original –. Por essa razão, utilizei a palavra <i>entregador</i> para reproduzir o significado de <i>toyman</i>. (p. 224)</p>
<p>[...] <i>and there's other good news in the air; the good news you promised, an hour ago, on this <b>on this spot</b>.</i> (p. 494; p. 207, grifo meu)</p> <p>[...] <i>as a man of the world that's the only <b>spot</b> on your glory!</i> (p. 499; p. 223, grifo meu.)</p>	<p>[...] <i>e há outras boas novas no ar; as boas novas que a senhora prometeu uma hora atrás, neste mesmo local.</i> (p. 208)</p> <p>[...] <i>como um homem do mundo esta é a única mancha na sua glória!</i> (p. 224)</p> <p>O verbo frásico <i>on the spot</i>, constante no primeiro exemplo, pode significar tanto o local onde algo está ocorrendo no momento da fala, quanto fazer algo imediatamente.</p> <p>De acordo com Hyre (2008, p. 6), que faz uma análise detalhada da estética usada por James em <i>Guy Domville</i>, “James sensitive and noble character Frank Humber’s emotionally charged and sanctified ‘spot’ is the place where he expects an assent to his marriage proposal from Mrs. Peverel. [...] A ‘spot’, then, is capable of retaining an emotional charge or aesthetic impression, and these feelings can even float ‘in the air’ surrounding it. But a ‘spot’ is also a grounded mark or set, and in a play, actors must plainly stand on the ‘x’ or ‘on the spot’. In this way James very literally attaches the form of his art to the expression.”<sup>203</sup></p> <p>No segundo exemplo, a palavra <i>on the spot</i> é utilizado com um sentido de apelo moral, para demonstrar a preocupação de Guy com as consequências morais de suas ações. A palavra <i>spot</i> também significa imperfeição, indicando a intenção de James em transmitir uma falha no caráter de Guy (HYRE, 2008).</p> <p>As palavras, na obra de James, são cuidadosamente escolhidas e carregadas de simbolismos e questionamentos morais.</p>

<sup>203</sup> “Para a personagem sensível e nobre de James, Frank Humber o ‘spot’ emocionalmente carregado e santificado é o local onde ele espera uma confirmação da Sra. Peverel da sua proposta de casamento. [...] Um ‘spot’, então, é capaz de reter uma carga emocional ou impressão estética, e esses sentimentos podem até mesmo flutuar ‘no ar’ cercando-o. Mas um ‘spot’ é também um marco no chão ou espaço, e numa peça, os atores devem posicionar-se em um ‘x’ ou ‘neste lugar’. Dessa forma, James literalmente une a forma da sua arte como expressão.”

Outro aspecto que deve também ser mencionado diz respeito à tradução dos pronomes retos, pronomes de tratamento e títulos de nobreza. Na língua inglesa, o pronome *you*, que se refere tanto à segunda pessoa do singular quanto à segunda pessoa do plural, pode ser tanto traduzido como *tu ou você(s)*, quanto como *senhor(a)*, *senhores(as)*. Como a linguagem utilizada pela classe nobre inglesa do século XVIII é bastante formal, optei por traduzir o pronome *you* como *senhor* – adequando-o, é claro, ao gênero e número do contexto em que foi utilizado no texto-fonte. Com algumas exceções, foi traduzido como *você*, em diálogos que me pareceu haver uma familiaridade muito grande entre as personagens e que a forma de tratamento *senhor(a)* ficaria descontextualizada, como no exemplo abaixo:

[...]

Frank. And the reputed mistress of her noble friend?

Guy. (*Disconcerted.*) His reputed mistress?

Frank. (*Laughing.*) Pardon me Guy – I forgot your cloth.

Guy. I'm not of the cloth yet!

Frank. You might be, with your black clothes and your shy looks: such an air of the cold college – almost of the cold cloister! Will you go to his lordship? He's counting the minutes.<sup>204</sup> (JAMES, 1990, p. 488)

Os pronomes de tratamento *your lordship* e *his lordship* foram traduzidos como *sua senhoria*, por referirem-se à personagem Lord Devenish. O dicionário Cambridge (2003, p. 739), dá a seguinte definição da palavra *Lord* usada como título: “[...] 1 a title used in front of the name of male PEERS and officials of very high rank; [...]”.<sup>205</sup> Somos informados pelo autor de que Lord Devenish é um visconde, através da seguinte fala: “[...] The day after your daughter, pursuant to my explicit undertaking, becomes Mrs. Domville of Gaye, Mrs. Domville of Richmond, to crown the happy enterprise, becomes **Viscountess Devenish**”<sup>206</sup> (p. 202, grifo meu). Conforme consta no referido dicionário *Houaiss*, “visconde” é “[...] 1. Título de nobreza imediatamente inferior ao de conde e superior ao de barão. [...]”.

<sup>204</sup> “[...]”

Frank. E a renomada *amante* do seu nobre amigo?

Guy. (*Desconcertado.*) Sua renomada amante?

Frank. (*Rindo.*) Perdoe-me Guy – Eu esqueci que você é um clérigo.

Guy. Eu ainda não sou um clérigo!”

<sup>205</sup> “[...] 1 título usado na frente de nome de NOBRES masculinos e oficiais de alta patente; [...]”

<sup>206</sup> “No dia após sua filha, em conformidade com meu compromisso explícito, tornar-se a Sra. Domville de Gaye, a Sra. Domville de Richmond, para coroar o feliz empreendimento, tornar-se-á a Viscondessa Devenish.”

Uma das maiores dificuldades encontradas na tradução da peça *Guy Domville* é a ambiguidade utilizada por Henry James em muitos diálogos, traço característico da sua obra. Rimmon-Kenan (1977) utiliza ilusões visuais para explicar o conceito de ambiguidade. Segundo o autor, ilusões visuais constantemente provocam nossa mente, não permitindo que ela descanse. Por exemplo, uma pequena mudança de perspectiva pode transformar um coelho num pato, um grupo de pássaros brancos voando em uma direção em um grupo de pássaros pretos voando em outra. Da mesma forma que uma imagem pode representar diferentes objetos ao mesmo tempo, um texto também pode significar diferentes coisas e enganar a nossa mente, através da ambiguidade. O autor cita a obra *The Lesson of the Master* (1888) como a primeira história ambígua de James, porém esse traço já havia aparecido em algumas de suas obras anteriores. A peça *Guy Domville* foi escrita em 1893, e a ambiguidade não aparenta ser o objetivo de James, porém esse traço característico pode ser percebido em muitas falas – como já foi anteriormente exemplificado e mencionado – o que dificultou a tradução, pois eu não dispunha de nenhuma outra tradução da peça para a língua portuguesa para utilizar como base de comparação.

Por fim, não há como deixar de registrar o desafio que se configurou este trabalho de tradução da peça de Henry James, cujo estilo o consagrou como um dos grandes escritores de língua inglesa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na última década, os estudos da tradução evoluíram de forma drástica, com a solidificação de novos métodos, teorias, estudos de casos e conexões interdisciplinares. Em todo o planeta, o interesse por essa área do conhecimento aumentou de forma significativa. Embora a imbricação entre a tradução e outras áreas do conhecimento não tenha produzido uma “nova” teoria da tradução, a transferência de teorias de diferentes disciplinas para essa área acelerou o seu desenvolvimento, ao expandir indefinidamente as suas fronteiras e adotar um *corpus* teórico mais amplo. A teoria foi largamente absorvida até mesmo no currículo dos departamentos de literatura mais hostis, e o apogeu das teorias antes intocáveis chegou ao fim.

As teorias da tradução no século XXI refletem a conexão intrínseca com problemas que preocupam profundamente a sociedade contemporânea, desde a questão das migrações e das identidades nacionais até outras como o problema das margens, da resistência ou do hibridismo. A tradução não representa mais somente um fenômeno puramente linguístico, mas uma realidade, uma necessidade que participa intimamente da formação das identidades culturais. O trabalho do tradutor não é mais visto como meramente intelectual, mas sim como um problema ético, para a acolhida e também para o conflito, porque traduzir é possibilitar a interação de culturas cuja relação entre si não é igualitária, simétrica.

Os estudos da tradução do texto teatral não foram excluídos da “virada cultural” e evoluíram muito nas últimas décadas. Não se pode mais afirmar que a tradução do texto teatral é uma área dos estudos da tradução esquecida ou pouco abordada pelos teóricos. Na última década, a tradução teatral desenvolveu-se como uma área relevante de pesquisa, expandindo-se além das fronteiras dos estudos da

tradução, abrindo campo nos estudos interdisciplinares que compreendem a tradução como um paradigma das explorações das fronteiras – agora inexistentes – entre as tradições do texto teatral, a historiografia do teatro e o papel do teatro como formador de culturas nacionais.

Trabalhar com a tradução teatral abrange duas áreas do conhecimento extremamente vastas: a teoria da tradução, propriamente dita, e a teoria do teatro. É impossível separá-las ou elevar uma ao primeiro plano em detrimento da outra.

A teoria do teatro deve levar em conta a complexidade e globalidade do espetáculo teatral. Deve abranger todas as suas diversas formas, gêneros e manifestações. Não deve levar em conta somente o texto literário, mas qualquer tipo de texto teatral; não deve incluir em sua definição somente o teatro, mas também a representação; não deve analisar somente a realidade artística, mas o fenômeno social; não unicamente a obra ou o produto, mas a produção e a recepção.

Para se compreender os mecanismos da tradução teatral, primeiro deve-se compreender todas as características que tornam o teatro algo tão fascinante e efêmero. O teatro apresenta uma experiência única de reunificação e completude; a efemeridade de uma representação, o texto que se renova a cada encenação perante uma plateia que vive o “aqui e agora” daquele momento tão fugaz e ao mesmo tempo eterno. Fugaz na representação; eterno no texto.

O texto teatral possui uma especificidade que o torna diferente de qualquer outro tipo de texto, pois, acima de tudo, é escrito para ser falado. A intenção e finalidade determinam a natureza específica do texto teatral: ele é pensado, imaginado e elaborado para ser representado, e somente atinge a sua concretização através da representação.

As características do texto teatral incluem diversos aspectos distintos e indissociáveis: o caráter não subjetivo do texto; a ausência do narrador; o estilo direto; o fato de ser condicionado por predeterminações; múltiplos destinatários; ser um texto incompleto, modificável, representável; e a necessidade de um texto intermediário.

No texto teatral a língua se manifesta ao menos em dois níveis: o diálogo e tudo que não é diálogo. O diálogo ou texto principal corresponde a todo material linguístico que os atores declamam, e o texto secundário é composto pelas

indicações cênicas que o autor escreve, pensando, fundamentalmente, no desenvolvimento da ação no cenário e na forma que os atores irão declamar o texto. Qualquer obra de teatro, em maior ou menor escala utiliza esses dois níveis de língua e, neles, reflete-se a dupla natureza do texto teatral, escrito para ser lido e representado, e a especificidade deste gênero literário. Ação, personagens, tempo lugar e trama, esses seriam alguns dos elementos fundamentais do texto dramático. Dessa forma, a enunciação dramática realiza-se, fundamentalmente, através da palavra dita, normalmente com os diálogos e com as interpretações das personagens.

No teatro, o diálogo, ou texto principal, assume uma proporção maior do que no texto literário porque é o eixo da incidência na comunicação e na persuasão dramática. O texto secundário, também chamado de rubrica, didascália ou indicação cênica, representa um papel fundamental no texto teatral porque serve para definir e concretizar todas as condições de enunciação e representação que o autor não pode prever. Esse texto é usado para indicar a forma como os atores devem expressar-se fisicamente no palco, assim como sua movimentação no cenário, porém essas indicações cênicas muitas vezes são modificadas pelos diretores que criam seu próprio texto intermediário. O texto secundário, ou didascália, inclui as indicações espaço-temporais, indicações cênicas de movimento, ação, expressão facial, tom de voz, atitude, nomes das personagens (à esquerda das suas falas) e tudo que permite determinar as condições nas quais o diálogo é enunciado.

Todas as características do texto teatral supracitadas foram abordadas no Capítulo 2, no qual ficou bem clara a importância de o tradutor conhecer a fundo as especificidades desse tipo de texto para conseguir desempenhar com êxito a tradução de qualquer texto teatral que se proponha a realizar.

O texto teatral pode ser abordado pelo tradutor de duas formas distintas: como um texto literário ou um texto visando à representação. Normalmente, os textos teatrais são traduzidos tendo como objetivo a representação, que possibilitará a sua concretização no palco.

Um termo que é recorrente nos estudos da tradução do texto teatral é a *performabilidade*, ou *representabilidade*, muito discutido e também contestado por alguns. A noção de *performabilidade* é muito vaga e nunca foi claramente definida. Grosso modo, pode-se definir *performabilidade* como a fluência do discurso no



palco, o que tornaria os diálogos “faláveis” pelos atores de forma coerente, os quais seriam compreendidos pelo público. Em outras palavras, a *performabilidade* de um texto teatral está diretamente ligada às possibilidades que ele oferece para gerar todos os elementos vocais, gestuais e movimentos dentro da estrutura de sua interpretabilidade como um sistema de signos teatrais.

O texto teatral a ser traduzido também pode ser abordado utilizando-se diferentes formas, como a abordagem semiótica, cinésica ou holística. No caso específico da tradução voltada para a representação, a abordagem semiótica me parece a mais apropriada, pois leva em consideração todos os signos pertencentes ao universo teatral e que compõem o espetáculo, desde uma simples peça do vestuário, um objeto decorativo, até os recursos audiovisuais mais sofisticados. O espectador apreende tudo que está sendo visto e dito no palco, os elementos fazem parte de um todo, repleto de simbolismo, o que somente enriquece a magia do espetáculo teatral.

Ainda no que se refere ao texto teatral visando à representação, assim como Bassnett (1985), considero a tradução cooperativa uma estratégia que pode ser a mais bem sucedida nesse tipo de tradução, já que integra todos os participantes do processo de transpor um texto para o palco, tarefa que pode ser bastante complexa.

Nesse sentido, Pavis (2008) estabelece uma série de concretizações pelas quais um texto teatral deve passar no seu processo tradutório: escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público.

Zuber-Skerritt (1988) sugere uma tipologia focada no processo de tradução do texto teatral, passando por oito etapas que vão desde a análise do texto-fonte até o tipo de base da tradução do texto para o palco.

Atualmente, utiliza-se muito o termo “adaptação” para designar a maior parte das traduções teatrais, o que corrobora o fato de que toda a gama de operações que envolve a transposição de um texto-fonte para um texto-alvo, desde a tradução até a reescritura de uma peça, é uma *recriação*, não importa qual a abordagem utilizada pelo tradutor.

Utilizando todo o material teórico constante nesta pesquisa, a última etapa do meu trabalho consistiu em traduzir uma peça de Henry James, intitulada *Guy Domville*, da qual não encontrei nenhuma tradução para a língua portuguesa. A

abordagem por mim utilizada foi a tradução do texto orientada para o leitor, a qual reconhece o texto como uma obra literária, o que não impede que o texto traduzido possa vir a ser utilizado para uma futura representação, pois minha proposta tradutória apresenta todos os requisitos necessários para que isso ocorra. Se o teatro lido priva-nos da presença dos atores, esconde suas vozes, sua indumentária, a decoração, as luzes, enfim, muitos signos que podem não ser meramente ornamentais, mas muito significativos, por outro lado, estimula nossa imaginação, porque somos obrigados a imaginar tudo que não vemos, o que nos leva a prestar uma atenção no texto que não é desviada por outros elementos.

Minha opção tradutória não foi contemporizar o texto, mas sim manter a linguagem característica do século XVIII, na qual a trama se desenvolve. Essa opção visa estimular a imaginação do leitor e imergi-lo na atmosfera daquela época. Outro motivo que me levou a não adaptar a linguagem foi manter o estilo de Henry James, que o consagrou como um dos maiores escritores de língua inglesa da segunda metade do século XIX e início do século XX.

A tradução mostrou-se uma tarefa bastante complexa, devido ao uso de metáforas e diálogos, algumas vezes, confusos, nos quais se torna difícil identificar sobre o que ou quem as personagens estão falando. A estética e a linguagem rebuscada utilizadas por James, o discurso elegante e elaborado não foram de fácil tradução e demandaram extensa pesquisa sobre a vida e obra do autor. O resultado desse trabalho consta no Capítulo 4.

Como observei inicialmente, nos dias atuais há muitas publicações e trabalhos acadêmicos voltados para os estudos da tradução do texto teatral, porém, muitos deles abordam a tradução e a análise comparativa de traduções de determinados autores ou de autores analisando sua experiência tradutória de determinada peça ou autor. As obras que tratam da teoria propriamente dita ainda não constituem um *corpus* teórico extenso. Também constatei, no mercado editorial brasileiro, uma lacuna no que tange à teoria do texto teatral que apresente todas suas características e especificidades.

Dessa forma, acredito ter atingido meu objetivo inicial, qual seja, o de abordar, numa mesma obra, a especificidade do texto teatral, a teoria da tradução do texto teatral e apresentar uma proposta de tradução da peça *Guy Domville*. Essa tradução, que talvez, algum dia, seja levada aos palcos brasileiros, possibilita aos

admiradores da obra de Henry James, que não dominam a língua inglesa, ler a peça e julgar por si próprios o motivo do seu fracasso nos palcos londrinos, fato que marcou de forma imensa a vida do autor.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Moisés. **Teatro espontâneo e psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1998.
- AMORIN, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling**. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- A'NESS, Francine. **Hostages in the barrio** (trans. P. Zatlin). Staged reading directed by Steve Wise. The Bridge Theater, Miami Beach Women's Club, 24 Oct. 1997.
- APTER, Emily. **The translation zone: a new comparative literature (translation/transnation)**. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- ARROJO, Rosemary. A literatura como fetichismo. Algumas consequências para uma teoria da tradução. In: \_\_\_\_\_. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- \_\_\_\_\_. Tradução. In: JOBIM, José Luiz (Org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 411-442.
- ARTAUD, Antonin. Primer manifiesto. In: SÁNCHEZ, José A. **La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Madrid: Akal, 1999.
- AUBIGNAC. François Hebelin abbé D'. **La pratique du théâtre**. Paris, Champion, 1657.
- AUCHARD, John (Ed.). **The portable Henry James**. London: Penguin, 2003.
- BALME, Christopher. **The Cambridge Introduction to Theatre Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2009.
- BASSNETT, Susan. Translating for the theatre: the case against performability. TTR: traduction, terminologie, rédaction, vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111 Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2011.

\_\_\_\_\_. Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance. In: HOLMES, James.; LAMBERT, José; Christopher; VAN DE BROECK, Raymond. **Literature and translation: new perspectives in literary studies**. Leuven: ACCO, 1978, pp. 161-76.

\_\_\_\_\_. **Translation studies**. 3rd rev. edn. London: Routledge, 1980/2002.

\_\_\_\_\_. Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts. In: HERMANS, Theo (Ed.). **The manipulation of literature: studies in literary translation**. Kent: Croom Helm Ltd., 1985, pp. 87-102.

\_\_\_\_\_; LEFEVERE, André (Eds.). **Constructing cultures: essays on literary translation**. Clevedon: Cromwell Press, 1998.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 1990.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Why did Translation Studies take a Cultural Turn? In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. TRIVEDI, Harish (Eds.). **Post-colonial translation: theory and practice**. London and New York: Routledge, 1999.

BASTIN, Georges L. **¿Traducir o adaptar?** Caracas: Universidad Central de Venezuela, CDCH/FHE, 1998.

BHABHA, Homi. **The location of culture**. London and New York: Routledge, 1994.

BOBES NAVES, María del Carmen. **Semiología de la obra dramática**. Madrid: Taurus, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Teoría del teatro**. Madrid: Arco, 1997.

BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: **Semilogia do teatro**. GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 71-92.

BROOKE, Nicholas (Ed.). **The tragedy of Macbeth** (The Oxford Shakespeare). Oxford: Oxford University Press, 1990.

CABO ASEGUILAZA, Fernando; RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro. **Manual de teoría de la literatura**. Madrid: Castalia, 2006.

CAMPS, Assumpta et al (Ed.). **Traducción y diferencia**. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.

CANOA, Joaquina. El lenguaje dramático: textos y acotaciones. In: **Estudios de dramática: teoría y práctica**. Valladolid: Aceña, 1989.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. **Traducir al otro**: traducción, exotismo, poscolonialismo. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

CARVALHAL, Tania. **O próprio e o alheio**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CEIA, Carlos. Concretização. In: **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/concretizacao.htm>> Acesso em: 9 Jul. 2009.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the metaphors of translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.) **Rethinking translation**: discourse, subjectivity, ideology. London and New York: Routledge, 1992.

CONEJERO, Manuel Ángel. **La escena, el sueño y la palabra**: apunte Shakesperiano. 2. ed. rev. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.

CORRIGAN, Robert W. Translating for actors. In: ARROWSMITH, R.; SHATTUCK R. (Eds.) **The craft & context of Translation**. Austin: University of Texas Press (for Humanities Research Center), 1961, pp. 95-106.

COUPEAU, Jacques. **Registres I**: appels. Paris: Gallimard, 1974.

CRONIN, Michael. **Across the lines**: travel, language, translation. Cork: Cork University Press, 2000.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução e notas Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chave (Orgs.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 23-38.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (Org.) **Tradução**: a prática da diferença. 2. ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005a, pp. 21-28.

\_\_\_\_\_. **El tiempo de una tesis. Desconstrucciones e implicaciones conceptuales**. Trad. De Patricio Peñalver, Cristina de Peretti y Bruno Mazzoldi. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997.

\_\_\_\_\_. Fidélité à plus d'un – Méritér d'hériter ou la généalogie fait défaut. In: **Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida – idiomes, nationalités, déconstructions**. Paris/Casablanca, Cashiers Intersignes/Les Éditions Toubkal, 1998, pp. 221-265.

\_\_\_\_\_. **O Monolinguismo do outro**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto, Portugal: Campo das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Posiciones**. Trad. De M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1977.

\_\_\_\_\_. Teologia da tradução. Trad. Nícia Bonatti. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução: a prática da diferença**. 2. ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005b, pp. 155-174.

\_\_\_\_\_. **The ear of the other**: texts and discussions with Jacques Derrida. Christie McDonald (Org.); Peggy Kamuf (Trad.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Torres de Babel. In: **Hermenéutica y post-estructuralismo de la traducción**, núm. 5, 1987, 35-68, trad. de Carmen Olmedo y Patricio Peñalver.

DÜRRENMATT, Friedrich. **Écrits sur le théâtre**. Paris: Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. **Theater-schriften und reden**. Zurich: Arche, 1955-1966-1972.

EDEL, Leon (Ed.). **The Complete Plays of Henry James**. New York: Oxford University Press, 1990.

ELAM, Keir. **The semiotics of theatre and drama**. New York: Routledge, 2002.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FINBURGH, Clare. The politics of translating contemporary French theatre: how 'linguistic translation' becomes 'stage translation'. In: BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina; PERTEGHELLA, Manuela (eds.) **Staging and performing translation**: text and theatre practice. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 230-248.

FLOTOW, Luise von. From Identities to Pluralities. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007, pp. 92-105.

FOUCAULT, Michel. **The order of things**: an archeology of the human sciences. New York: Pantheon, 1973.

\_\_\_\_\_. What is an Author? In: FOUCAULT, Michel. **Language, counter-memory, practice**. Donald Bouchard (Ed.). Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977, pp. 124-127.

FRANCE, Peter (Ed.). **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

FRAYN, Michael. A note on the translator, Anton Chekhov. **Plays**. London: Methuen, 1991, pp. xi-lxix.

GABILONDO, Ángel. El Apocalipsis de los anfibios. In: FOUCAULT, Michel. **Siete sentencias sobre el séptimo ángel**. Madrid: Arena, 1999.

GARCÍA, Elena. **Aspectos teóricos y prácticos de la traducción (Alemán-Español)**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.

- GENNETE, Gérard. **Palimpseste**: la littérature au second degré. Seuil, Paris, 1982.
- GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. São Paulo: Madras, 2009.
- GODARD, Barbara. Theorizing feminist discourse/translation. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (Eds.). **Translation, History, Culture**. London: Pinter, 1990, pp. 87-96.
- \_\_\_\_\_. Translating and sexual difference. In: **Resources for Feminist Research**, XIII (3), 1984. pp. 13-16.
- GORLEE, D. L. **Semiotics and the problem of translation**: with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- GOSTAND, Reba. Verbal and non-verbal communication: drama as translation. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun. **The Languages of theatre**: problems in the translation and transposition of drama. Oxford: Pergamon Press, 1980, pp. 1-9.
- GUESPIN, Louis. Problématique des travaux sur le discours politique. **Langages**, nº 23.
- GUILHERMINO, Almir. **Dom Casmurro**: a encenação de um julgamento: na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni / Almir Guilhermino da Silva. Maceió: EDUFAL, 2008.
- GUINSBURG, J. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HAMILTON, Clayton. **The theory of the theatre**: another principles of dramatic criticism. New York: Henry Holt and Company, 1910.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Poética**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- HEIDEGGER, Martin. **Early Greek thinking**. David Farrel Krell e Frank A. Capuzzi (Trad.). New York: Harper and Row, 1975.
- \_\_\_\_\_. **On the way to language**. Peter D. Hertz (Trad.). New York: Harper and Row, 1971.
- HOLMES, James S. The name and nature of translation studies. In: HOLMES, James S. (Ed.). **Translated! Papers on literary translation and translation studies**. Amsterdam: Rodopi, 1972/1988, pp. 67-80.
- HOLT, Marion Peter. E-mail to Megan French Fuller, 7 September, 2002.
- HONZL, Jindřich. The Hierarchy of Dramatic Devices (1943). In: MATEJKA, Ladislav; TITUNIK, Irwin R. (eds.) **Semiotics of art: Prague School contributions**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1976.



HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología**: introducción a la traductología. Madrid: Cátedra, 2007.

INGARDEN, Roman. Las funciones del lenguaje en el teatro. In: NAVES, María del Carmen Bobes (Org.). **Teoría del teatro**. Madrid: Arco, 1997, pp. 155-166.

\_\_\_\_\_. **The literary work of art**: an investigation on the borderlines of ontology, logic and the theory of literature. With an appendix on the functions of language in the theater. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

JAMES, Henry. **Guy Domville**. In: EDEL, Leon (Ed.). **The Complete Plays of Henry James**. New York: Oxford University Press, 1990, pp. 484-516.

JANSEN, Steen. Esbozo de una teoría de la forma dramática. In: NAVES, María del Carmen Bobes (Org.). **Teoría del teatro**. Madrid: Arco, 1997, pp. 167-200.

JOHNSON, M.A. Translation and adaptation. **Meta**, 29, 4, Dec., 1984, pp. 421-5.

JOHNSTON, David. Metaphor and metonymy: the translator-practitioner's visibility. In: **Staging and performing translation**: text and theatre practice. BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina; PERTEGHELLA, Manuela (Eds.) Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 11-30.

\_\_\_\_\_. (Ed.). **Stages of translation**. Bath: Absolute Classics, 1996.

KOWZAN, Tadeusz. **El signo y el teatro**. Madrid: Arco Libros, 1997.

\_\_\_\_\_. **Littérature et spectacle**. La Haya: Mouton, 1975.

KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le roman (1966). In: **Semiotike**: recherches pour une sémantique, Paris: Editions du Seuil, 1969, pp. 143-73.

KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon, New York and Ontario: Multilingual Matters, 2007.

LADMIRAL, Jean-René; LIPIANSKY, Edmond-Marc. **La communication interculturelle**. Paris: A. Collin, 1989.

LAMBERT, Tim. A brief history of Taunton, Somerset, England. Disponível em: <<http://www.localhistories.org/taunton.html>>. Acesso em ago. 2011.

LANDERS, Clifford. **Literary translation**: a practical guide. Clevedon: Multilingual Matters, Topics in Translation 22, 2001.

LEVÝ, Jiří. **Theorie einer kunstgattung**. Frankfurt: Athenäum, 1969.

LINK, Franz H. Translation, adaptation and interpretation of dramatic texts. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun (Ed.). **The Language of the theatre**: problems in the translation and transposition of drama. Oxford: Pergamon, 1980, pp. 24-50.

LISA, C. Die Übersetzung des modernen musicals: am beispiel von *Les Miserables*. Master's thesis, University of Vienna, 1993.

LODGE, David. **Author, Author**. London: Penguin Books, 2005.

\_\_\_\_\_. **The year of Henry James**. London: Penguin Books, 2006.

LONG, Lynne. What exactly is translation history? In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon, New York and Ontario: Multilingual Matters, 2007, pp. 63-76.

LUZÁN, I de. **La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies**. Barcelona: Labor, 1977.

LYONS, John. **Semántica lingüística: una introducción**. Santiago Alcoba (Trad. y Adap.). Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, KENNETH (Eds.). **The Notebooks of Henry James**. Chicago: The University Chicago Press, 1981.

MERINO, Raquel Álvarez. **Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990**. Universidad de Leon: Universidad del País Vasco, 1994.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/deseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

\_\_\_\_\_. La Razón Postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. In: **Postmodernidad y postcolonialidad**. Madrid: Iberoamericana, 1997, pp. 51-70.

MOYA, Virgilio. **La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas**. Cátedra: Madri, 2004.

\_\_\_\_\_ *et al.* **Teoría, didáctica y práctica de la traducción**. A Coruña: Netbiblo: 2003.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Sobre o diálogo cênico. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 209-214.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing translation studies: theories and applications**. 2nd ed. London: Routledge, 2011.

NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford and New York: Pergamon, 1981.

NIRANJANA, Tejaswini. **Sitting translation: history, post-structuralism, and the colonial context**. Berkeley: University of California Press, 1992.

NORRIS, Christopher. **Deconstruction: Theory and practice**. London and New York: Routledge, 1991.

\_\_\_\_\_. Derrida at Yale: the deconstructive moment in modernist poetics. **Philosophy and Literature**, IV, 1980.

NOWRA, Louis. Translating for the Australian stage. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun (Ed.). **Page to stage: Theater as translation**. Amsterdam: Rodopi, 1984, pp. 13-22.

OTTONI, Paulo. Desconstruções: a impossibilidade de e da crítica/teoria do (intraduzível). In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (Org.). **Estados da crítica**. Cotia: Ateliê Editorial; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006, pp. 175-182.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PARDO, María Amparo Olivares. Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral: Les Bonnes de J. Genet. In: LAFARGA, Francisco; DENGLER, Roberto (Eds.). **Teatro y traducción**. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 239-250.

PAVIS, Patrick. **Dictionary of the theater: terms, concepts and analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

\_\_\_\_\_. **El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine**. Barcelona: Paidós, 2000.

\_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Problemes de semiologie theatrale**. Montreal: Universite de Quebec, 1976.

\_\_\_\_\_. Problems of translation for stage: intercultural and post-modern theatre. In: SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter (Eds.). **The play out of context: transferring plays from culture to culture**. Trans. Loren Kruger. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 25-44.

PAZ, Octávio. Translation: Literature and Letters. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John. **Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, pp. 152-162.

PEIRCE, Charles S. **Collected papers of Charles Sanders Peirce (8 vols.)** (C. Hatshorne, P. Weiss, and A. Burks, eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-58.

PERTEGHELLA, Manuela. A descriptive-anthropological model of theatre translation. In COELSCH-FOISNER, S; KLEIN, H. **Drama translation and theatre practice**. Frankfurt: Peter Lang, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: **Atas do 2º Congresso da ABRALIC**, Belo Horizonte, 1990.

PINTER, Harold. **The caretaker and the dumb waiter**. New York: Grove Press, 1988.

PIPPIN, Robert B. **Henry James and Modern Moral Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

POYATOS, Fernando. Aspects of nonverbal communication in literature. In: HOLZ-MANTARI, J.; NORD, C. (Eds.). **Traducere navem: Festschrift für Katharina Reiff zum 70. Geburtstag**. Tampere: University Press, 1993, pp. 137-51.

PROCHÁZKA, Miroslav. Naturaleza del texto dramático. In: BOBES NAVES, María del Carmen (Org.). **Teoría del teatro**. Madrid: Arco, 1997, pp. 57-82.

PUGLIATTI, Paola Gulli. **I segni latenti: Scrittura come virtualità in King Lear**. Messina and Florence, 1976.

PYM, Anthony. **Exploring translation theories**. London: Routledge, 2010.

\_\_\_\_\_. Translation Studies and Western Philosophy. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon, New York and Ontario: Multilingual Matters, 2007, pp. 24-44.

REMAEL, A. Media interpreting: variables and strategies. In: **Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) Newsletter**, 2004, XIV: 3-4, 343-9.

RIMMON-KENAN, Shlomith. **Concept of Ambiguity: Example of Henry James**. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

ROBINSON, Douglas. **Translation and empire**. Manchester, UK: St. Jerome, 1997.

ROCKS, Siobhán. The theatre sign language interpreter and the competing visual narrative: the translation and interpretation of theatrical texts into British sign language. In BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina; PERTEGHELLA, Manuela (Eds.) **Staging and performance translation: text and theatre practice**. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 72-86.

RODRÍGUEZ, Áurea Fernández. El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral. In LAGARFA, Francisco; DENGLER, Roberto (eds.). **Teatro y traducción**. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 37-46.

ROSE, Marilyn Gaddis. **Translation spectrum: essays in theory and practice**. Albany: State University of New York Press, 1981.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SASTRE, Alfonso. **El drama y sus lenguajes**. Tomo I. Drama y Poesía. Hondarrabia: Hiru, 2000.

SCHRODER, R. A. *et al.* Fünf Forscher protestieren gegen Rothes Shakespeare. **Die Zeit** 17 (4) 6, 1959.

SENABRE, Ricardo. El teatro también se lee. **Drama** (Revista de la Asociación de Autores de Teatro). Madrid: Unigraf, Primavera 2002.

SERPIERI, Alessandro. Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale. In: SERPIERI, Alessandro *et al.* **Come comunica il teatro**: dal testo alla cena. Milano: Il Formichieri, 1978.

SHAW, George Bernard. *Guy Domville and An Ideal Husband*: two new plays. In: ROWELL, George. **Victorian dramatic criticism**. London: Methuen, 1971.

SIMON, Sherry. **Gender in translation**: cultural identity and the politics of transmission. London: Routledge, 2005.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and opera translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon, UK: Multilingual Matters Ltd, 2007, pp. 106-119.

\_\_\_\_\_. **The turns of translation studies**: new paradigms or shifting viewpoints. Philadelphia: John Benjamins North America, 2006.

SPANG, K. **Teoría del drama**: lectura y análisis de la obra teatral. Pamplona: Eunsa, 1991.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary (Org.). **Marxism and the interpretation of culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

\_\_\_\_\_. **Outside in the teaching machine**. London: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. Subaltern talk: interview with the editors. In: **The Spivak Reader**. D. Landry and G. MacLean (Eds.). London and New York: Routledge, 1996.

SUH, Joseph Che. Compounding issues on the translation of drama/theatre texts. **Meta**, XLVII, 1, 2002, pp. 51-57. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n1/007991ar.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2011.

\_\_\_\_\_. The performability and speakability dimensions of translated drama texts: the case of Cameroon. In **TRALinea** Vol. 13, 2011. Disponível em: <[http://www.intralinea.it/volumes/eng\\_more.php?id=942\\_0\\_2\\_0\\_M%](http://www.intralinea.it/volumes/eng_more.php?id=942_0_2_0_M%>)>. Acesso em: 10 nov. 2011.

SZONDI, P. **Teoría del drama moderno**: tentativa sobre lo trágico. Barcelona: Destino, 1994.

TEJASWINI, Niranjana. **Siting translation**: history, post-structuralism, and the colonial context. Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1992.

THEODOR, Erwin. **Tradução: ofício e arte**. São Paulo: Cultrix, 1983.

TÓIBÍN, Colm. **The Master**. New York: Scribner, 2004.

TORO, Fernando de. **Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena**. 2. ed. Buenos Aires: Galerna, 2008.

TOURY, Gideon. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: The Porter Institute of Semiotics, 1980.

TRANCÓN, Santiago. **Teoría del teatro**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

\_\_\_\_\_. **Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro**. Tesis Doctoral. Facultad de Filología, Universidad Nacional a Distancia: Madrid, 2004. Disponible em:  
<<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (Eds.). **Translation and power**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2002.

UBERSFELD, Anne. **Lire le theatre**. Paris: editions sociales, 1978.

\_\_\_\_\_. **Semiótica teatral**. Tradução e Adaptação de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1998.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 163-190.

VENUTI, Lawrence. Introduction. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology**. London and New York: Routledge, 1992.

VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África. De por qué no se puede traducir en femenino. In: VEGA, Miguel Ángel; MARTÍN-GAITERO, Rafael (Eds.). **Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción**. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

\_\_\_\_\_. Traducir en el Siglo XXI: nuevos retos de la investigación traductológica. In: MONTERO, Javier Gómez (Ed.). **Nuevas pautas de traducción literaria**. Madrid: Visor, 2008, pp. 75-86.

\_\_\_\_\_. **Traducción, manipulación, deconstrucción**. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.

VIEITES, Manuel F. **Análise e interpretação de textos dramáticos: unha introdución**. Vigo: Galáxia, 2005.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Méthode de traduction. Paris, Didier et Montréal, Beauchemin, 1958.

VRECK, Françoise. Le dialecte au théâtre et sa traduction. In: BALLARD, Michel (Ed.). **La traduction plurielle**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990.

WECHSLER, R. **Performing without a stage. The art of literary translation**. New Haven, CT: Catbird Press, 1998.

WIRTH, A. Du dialogue au discours. **Théâtre/Public**, 1981, n. 40-41.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view**. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2005.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun (Ed.). **From page to stage: theatre as translation**. Amsterdam: Rodopi, 1984.

\_\_\_\_\_. **The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama**. Oxford and New York: Pergamon Press, 1980.

\_\_\_\_\_. Towards a typology of literary translation: drama translation science. **Meta: journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal**, vol. 33, n° 4, 1988, pp. 485-490. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/META/1988/v33/n4/004168ar.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2011.